



Doctorado en Literatura y Estudios Críticos

Intervenciones feministas en la narrativa ecuatoriana de fines del siglo XX:

Sonia Manzano y Argentina Chiriboga

**Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del
título de Doctor en Literatura y Estudios Críticos**

Autora: Sandra Elizabeth Carbajal García

Directora: Dra. Lucía María De leone

Codirector: Dr. Vicente Robalino Caicedo

2021

ÍNDICE

AGRADECIMIENTO	4
Relato de una investigación	8
RESUMEN	15
INTRODUCCIÓN	17
La literatura ecuatoriana en clave feminista	21
Teoría feminista y literatura.....	25
Las intervenciones feministas en capítulos	32
CAPÍTULO I	43
Las escritoras en el contexto sociopolítico del Ecuador de fines del siglo XX.....	43
Las proscritas de la literatura ecuatoriana	48
Una literatura ecuatoriana patriarcal: ¿cómo se ha mirado la literatura de las escritoras?	62
Miradas críticas I. Las antologías armadas por mujeres y el contexto socio político de inserción	70
Miradas críticas II. Las escritoras ecuatorianas vistas desde afuera	80
Mujeres en las calles y en las letras. Un nuevo sujeto político	91
El secuestro de una protesta: el caso de la escritora Rosalía Arteaga, la primera Presidenta del Ecuador	98
CAPÍTULO II	105
EL SUJETO DEL FEMINISMO	105
La culpa del lenguaje.....	112
Sujeto ¿cyborg, excéntrico, nómade?	119
Cultura patriarcal	126
Argentina Chiriboga: la experiencia de escribir.....	127
La novela histórica <i>Jonatás y Manuela</i> : miradas desde la crítica	140
Sonia Manzano: “¿Y para qué la luz?”	149
La comentadora de libros	159
Tres estudios sobre la obra narrativa de Sonia Manzano	167

CAPÍTULO III	175
MUNDOS NARRADOS POR MUJERES	175
Un nuevo tiempo para las mujeres	175
En las artes y en las letras: feminismo ilustrado	177
Mujeres, discurso y acción política	181
<i>Bajo la piel de los tambores</i> de Luz Argentina Chiriboga	189
Violencia de género, clase y raza	191
Antifaz y ceguera social	202
Che Guevara.....	210
Militancia de las mujeres negras.....	215
La memoria	221
Y no abras la ventana todavía, de Sonia Manzano Vela	225
La palabra puesta en escena	228
Violencia en la cultura y en el arte	236
Lenguaje y consumo cultural	250
CAPÍTULO IV	261
DERIVAS LITERARIAS DEL PRESENTE	261
Un giro en la mirada: la literatura actual está escrita por mujeres	265
Las escritoras en el nuevo milenio: hacia una poética del horror	274
Argentina Chiriboga, la escritora afro de la literatura ecuatoriana	278
La literatura de Sonia Manzano en el nuevo siglo.....	287
Palabras finales: aproximaciones, aperturas y desvío.....	297
CODA O FIN DEL ACTO.....	302
<i>Pelea de gallos</i> , de María Fernanda Ampuero	302
<i>Mandíbula</i> , de Mónica Ojeda.....	304
CONCLUSIONES.....	307
BIBLIOGRAFÍA.....	315

AGRADECIMIENTO

En 2017 empecé el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina. Recordar esos tiempos, no lejanos todavía, me llena de gratitud, en primer lugar, hacia la UNR, casa del saber que abrió las puertas a una estudiante extranjera para que cristalice sus propósitos investigativos en el campo de la literatura escrita por mujeres. Desde el momento que apliqué al programa recibí amplio asesoramiento y apoyo logístico para llevar a cabo el proceso de inscripción y admisión desde el extranjero, lo que evidencia no solamente la voluntad y profesionalismo de sus directivos, sino su compromiso y vocación por la investigación y los estudios literarios. Fue un proceso ágil, democrático y guiado apropiadamente a través de la página plecrosario.org y la atención personal del equipo directivo y la comisión académica del Doctorado. Mi gratitud con la Dra. Sandra Contreras, directora del Doctorado en Literatura y Estudios Críticos (DLEC), que se comprometió con mis estudios doctorales de manera decidida y colaboró en la gestión de los convenios, marco y específico, de colaboración académica entre la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR y la Universidad Central del Ecuador. Mi agradecimiento al Dr. Xavier Gasparri, secretario académico, y a la Lic. Mariela Herrero, secretaria técnica, que colaboraron espontánea y eficazmente con los continuos requerimientos que mi condición de estudiante extranjera becaria de la Universidad Central del Ecuador (UCE) demandaba. También mi gratitud con la Dra. Mónica Bernabé, Dra. Judith Podlubne, Dr. Germán Prósperi, con quienes compartí personalmente valiosos espacios de aprendizaje, y con la Dra. Susana Rosano, Dr. Cristian Molina, miembros de la comisión académica, que han intervenido en los procesos de admisión, seguimiento, trámites de aprobación, equivalencias y otros, y que conformaron los equipos de trabajo de los talleres de tesis. Su trabajo es loable, por eso reconozco su aporte al desarrollo de la investigación literaria, no solamente en el ámbito argentino y en el contexto latinoamericano sino, en mi caso específico, a la investigación literaria ecuatoriana.

Un agradecimiento a los docentes de los diferentes seminarios de formación teórico-crítica, de desarrollos temáticos, de formación metodológica y de investigación: Mariano Siskind, de Harvard University, Sofía Zaragocin, de Flacso-Ecuador, Graciela Montaldo, de Columbia University; Alejandra Laera, de la UBA; Germán Prósperi, de la UNR; Alejandra Oberti y Mariela Peller, de la Universidad de Buenos Aires; Javier Gasparri, Sandra Contreras, Mónica Bernabé, de la UNR. Los conocimientos impartidos y discutidos en las mesas de trabajo de los seminarios y talleres me

permitieron profundizar los ejes teórico-metodológicos en el estudio crítico del corpus de la investigación. Gracias por sus experiencias y conocimientos compartidos de manera generosa, que alumbraron el camino hacia la consecución de los objetivos investigativos.

Desde que presenté mi plan de investigación en la fase de inscripción al Doctorado, el aporte de mi directora de tesis Dra. Lucía De Leone fue fundamental para la consecución de esta meta personal y profesional. Su experticia en estudios de género, sus propuestas de lectura especializada, sus acertadas e inteligentes interpelaciones en las discusiones teórico-literarias que llevábamos a cabo en nuestras reuniones de trabajo, presenciales y de forma virtual, incidieron de manera clave en la orientación final de la tesis. Las reuniones presenciales las llevamos a cabo en la hermosa y cultural Buenos Aires, en las oficinas del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires o en el calor hogareño de la casa de Lu, cuando los tiempos de mis estancias en la ciudad lo requerían. La sala de su casa, con una acogedora mesa de trabajo, fue un espacio de grandes aprendizajes porque allí Lu compartió conmigo no solamente sus amplios conocimientos en el campo literario y de estudios de género, sino sus experiencias investigativas enriquecidas por su militancia feminista en la literatura y cultura argentina. Después nos sorprendió el COVID 19 y nuestras reuniones de trabajo pasaron a la virtualidad. Se truncaron los viajes que había planificado, pues las fronteras de nuestros países quedaron desconectadas durante el 2020 y 2021. Pasaron dos años de pandemia y en 2022 regresé a Argentina para una estancia investigativa de seis meses. Nos reencontramos con Lu, en Buenos Aires, con la alegría de “seguir vivas” y retomamos nuestro trabajo de revisión final de la tesis, proceso que Lu dirigió con atención y rigor.

El grupo workshop tesista, espacio que Lu creó para que sus dirigidas tengan la oportunidad de compartir y discutir los avances de sus investigaciones, que nos permitía a la vez poner a prueba nuestros hallazgos y/o aventuras teóricas y metodológicas, contribuyeron a dar profundidad y solvencia a esta investigación. Agradezco a Patricio Fontana que estuvo presente en el primer workshop: sus comentarios y observaciones clave permitieron que me sitúe de manera más segura en los ejes de investigación. Mi gratitud va también para mis compañeras tesistas a quienes recuerdo con amor. El trabajo de dirección de Lu me puso también en contacto con el colectivo de escritoras argentinas del grupo de WhatsApp #escritoras 2020 np, creado el 1 de marzo de 2019 para, entre otros fines, decir “basta a la invisibilización” de las mujeres. Este grupo interactivo de

escritoras y artistas argentinas me permitió conocer los esfuerzos, propuestas, actividades y proyectos culturales de mujeres que se desarrollan en Argentina y que aportaron pautas para mis propias reflexiones en la investigación. Por todo esto expreso mi agradecimiento a la Dra. Lucía De Leone: sus interpelaciones, conocimientos y experiencias de intervención feministas, además de su amistad y escucha atenta me sostuvieron en el quehacer investigativo. Con Lu y sus grupos de acción de mujeres pude sentir el poder de la sororidad, que atenuó muchas veces la soledad que significa realizar una investigación fuera de las fronteras nacionales y sobre escritoras ecuatorianas, tema que todavía causa cierta vacilación, recelo y desconfianza en los espacios académicos de mi país.

En noviembre de 2018, el Dr. Vicente Robalino Caicedo se unió a este proyecto en calidad de codirector de tesis, de manera *ad honorem*. Lo conocí desde mis estudios en la Maestría de Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana, de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, que él coordina. Dirigió mi tesis de maestría sobre cuerpo y deseo en tres poemarios de la escritora ecuatoriana Sonia Manzano Vela (2015). Desde esos años ha sido un aliado en proyectos investigativos y culturales. Su experticia en los estudios literarios y en literatura ecuatoriana sirvieron para articular las teorías literarias con el objeto de estudio de mi tesis doctoral. Estar situados en la misma ciudad nos permitió compartir espacios académicos y literarios donde propiciábamos nuestras discusiones haciendo énfasis en los ejes de esta investigación. Fueron gratificantes las sesiones que compartimos en el grupo de lectura *Crítica y Verdad*, donde dedicamos algunas reuniones al estudio de la obra de Roland Barthes. La pandemia también influyó en la desintegración de este grupo de amigos y colegas interesados en el debate cultural y literario.

Sus reflexiones, que concordaban o cuestionaban ciertas dimensiones de la tesis, fueron útiles para ir afinando las derivas teóricas y metodológicas de la tesis. Por eso mi gratitud con el Dr. Robalino, que hizo puntuales devoluciones de lectura en las diferentes etapas de investigación, según cada capítulo elaborado. Su contingente me permitió valorar la pertinencia del marco teórico para la interpretación de los mundos narrados por las autoras. Su palabra motivadora “sin prisa, pero sin pausa” me sostuvo en momentos de preocupación y desesperanza, cuando circunstancias adversas, como la pandemia, me atormentaban.

En febrero de 2018, firmé con la Universidad Central del Ecuador (UCE) un contrato de devengamiento por licencia con sueldo que me permitía cumplir con las obligaciones del programa doctoral, viajar a Argentina para asistir a seminarios y talleres, acogiéndome a permisos de salida de la UCE y a horas laborales contempladas para el desarrollo de la tesis. Gracias al convenio marco y específico de colaboración académica entre la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR y la Universidad Central del Ecuador, que gestionamos mi compañera Ximena Grijalva y yo desde la UCE, y la Dra. Sandra Contreras y Dr. Diego Bussola desde la UNR, firmé en mayo de 2019 una adenda modificatoria de contrato de beca y devengamiento que me permitió realizar una estancia investigativa en Argentina durante dos meses (octubre-diciembre 2019), por primera vez con gastos pagados por la UCE. En 2020 advino la pandemia COVID 19 que frustró el cumplimiento de futuras estancias de investigación en Argentina durante los años 2020 y 2021. En mayo de 2022 volví a Argentina para realizar la última estancia de investigación, que duró seis meses, con el apoyo económico de la Universidad Central del Ecuador.

Agradezco a la UCE porque su contingente fue fundamental para cumplir con las exigencias y requisitos de mis estudios doctorales. Mi gratitud con Ximena Grijalva, en calidad de Subdecana de la FACSIO hasta el año 2019, que se comprometió con la firma de los convenios interinstitucionales, además por ser mi compañera de viajes, aventuras y aprendizajes en las estancias que realizamos en Argentina. Las experiencias compartidas como mujeres, madres y estudiantes extranjeras en Argentina, así como los debates literarios que emprendíamos a la luz de los avances de nuestras tesis, enriquecieron las perspectivas de esta investigación. También mi agradecimiento al Sr. Rector, Fernando Sempértegui, que firmó los convenios de colaboración académica entre la UNR y la UCE. El contrato que firme con la UCE me obliga a continuar prestando mis servicios en la Universidad Central del Ecuador, en actividades de docencia e investigación, por el doble del tiempo utilizado para mis estudios de doctorado, compromiso que me propongo cumplir porque es mi aspiración contribuir a la consolidación de una cultura investigativa en el área de las letras, los estudios de género, feminismos y la cultura ecuatoriana.

Es de suma importancia agradecer las autoras estudiadas en mi investigación: Luz Argentina Chiriboga Guerrero y Sonia Esperanza Manzano Vela, que colaboraron con entusiasmo cada vez que requerí de su apoyo. Me obsequiaron algunas de sus obras, me brindaron su tiempo y espacio cuando les escribí o las visité, contestaron cada pregunta con generosidad, me ofrecieron su

amistad. Con Argentina y Sonia sentí que la sororidad tiene el poder de unirnos en metas y luchas compartidas.

No porque sean menos importantes he reservado mi gratitud final para mi familia. Gracias a los cuatro por el apoyo emocional en este proyecto de largo aliento, tiempo durante el cual no he percibido un gesto de molestia o incomodidad por el tiempo y esfuerzo que me han demandado mis estudios. He recibido, en cambio, sus palabras alentadoras y de ánimo cuando más he necesitado. La estructura familiar cambió a partir de mis estudios doctorales. Antes de aplicar al programa de doctorado me reuní con los cuatro para decirles: “Quiero saber si cuento con su apoyo para llevar a cabo este proyecto. Eso significa que ustedes tendrán que asumir responsabilidades propias en la casa, porque de otra manera no podré trabajar, estudiar y además cuidar de la casa”. Los cuatro se comprometieron a apoyarme, uno a uno expresó tiernas palabras de fe y aliento. Y yo les recordé su compromiso cada vez que fue necesario: “O estudio o cocino, les repetía”. Debo confesar que muchas veces me he sentido culpable por el tiempo familiar que he sacrificado, pero he encontrado fuerza y consuelo en la idea de que este esfuerzo redundará en el bienestar familiar y también en el mío. Por todo eso, les dedico este trabajo de investigación. Su apoyo fue indispensable para no renunciar en ningún momento a este objetivo personal y profesional, que va a ser, sin duda, un soporte para mi familia.

Relato de una investigación

Esta aventura literaria inició con la grandiosa Eugenia Viteri Segura, escritora ecuatoriana cuya figura había llamado mi atención hacía algún tiempo: viuda del gran intelectual comunista Pedro Jorge Vera, nombre que lleva el auditorio de la Facultad de Comunicación Social de la UCE. Las novelas y cuentos de Viteri, publicados desde los 50 del siglo pasado, habían suscitados en mí gran respeto por su palabra: esa forma de construir y deconstruir significados sociales y políticos, de concebir personajes y modos de narrar próximos a sorprender al lector en cualquier momento y, sobre todo, ese lenguaje fundado en la subjetividad de la mujer me había cautivado. Por eso, me propuse recopilar su obra, por muchos años olvidada. Accedí a sus cuentos en la biblioteca del Centro Cultural Benjamín Carrión, y a su novela *Las alcobas negras* (Quito, 1983) que se había vuelto a publicar en la campaña de lectura Eugenio Espejo en 2010. Pero me interesaba de manera concreta su primera novela *A noventa millas solamente*, de 1969, porque considero que la acción

primera vislumbra un conjunto de sentidos, idea de gestación, atributo de la mujer de traer a la vida por primera vez, de revelarse a sí misma como creadora. Sentidos que permiten dilucidar la acción primigenia de las mujeres en la vida y la literatura: dar por fin el paso para transitar hacia la luz, ese camino que había estado velado para su agencia.

Fue un periplo la búsqueda de la novela por las bibliotecas de Quito. Conseguí la dirección de la autora con la esperanza de que la tuviera, pero ni siquiera Viteri, a quien visité en su departamento en Quito, conservaba un ejemplar de su obra. Cuando estaba a punto de darme por vencida, mi amigo escritor lojano, Marco Jiménez Figueroa, que conocía mi desafortunado interés por esa novela me escribió un WhatsApp para darme la noticia de que me había enviado por cooperativa un ejemplar de la novela. La había conseguido en la biblioteca personal de un buen amigo escritor. Mi eterna gratitud para Marco, gran escritor y promotor cultural en la ciudad de Loja.

Con la obra completa de Eugenia Viteri empecé a armar un corpus literario para la investigación. Visité varias veces a la autora durante el 2017-2019: ella tenía más de 90 años y conversábamos amablemente sobre su obra literaria y su antología básica del cuento ecuatoriano. No le gustaba que grabe las conversaciones, me recibía con atención y accedió a darme una entrevista para que mis estudiantes de la FACSO, que habían leído *A noventa millas solamente*, le planteen preguntas sobre su vida y obra. Con los avances en el estudio de su obra participé en varios congresos y publiqué tres artículos: “La subjetividad del exiliado en *A noventa millas solamente*, de Eugenia Viteri” en el libro *Crítica, Memoria e Imaginación de la Literatura ecuatoriana del Centro de publicaciones PUCE*, “Literatura, género y representación: análisis del discurso narrativo en las obras de Eugenia Viteri”, libro de la Asociación de Ecuatorianistas y la Universidad Católica de Loja, y “Lo innumerable: exilio e infancia queer en la obra literaria de Eugenia Viteri”, revista *Textos y Contextos* de la Facultad de Comunicación Social de la UCE. En esta fase de investigación, la crítica literaria se fundamentó en teorías en torno a lo no cosmopolita y post-global planteado por Mariano Siskind, las relaciones entre literatura, infancia y lo *queer* del seminario de Germán Prósperi, y los feminismos, pues ya había culminado un seminario sobre teoría feminista, de la Maestría en Género y Desarrollo de Flacso-Ecuador, dictado por Sofía Zaragocin.

Con cierta pesadumbre tuve que abandonar la obra narrativa de Viteri porque la investigación se expandía en varias direcciones, con escritoras ecuatorianas que producían literatura desde la década de los 50, y los objetivos de la tesis exigían que realice una delimitación temporal y autoral que viabilice los resultados esperados. El taller de tesis 1, desarrollado con Lucía De Leone, me permitió demarcar a las autoras y el corpus de estudio. Discutimos con mis directores de tesis la posibilidad de centrar mi investigación en dos autoras ecuatorianas, Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, que marcan una época novedosa para la escritura de las mujeres, los 90, con un eje en común: hacen de la literatura un espacio de intervención feminista.

Había conocido a Sonia Manzano en 2012 aproximadamente, en el marco de la tesis de maestría que realicé sobre su obra poética. En ese tiempo la entrevisté y desde ahí mantuvimos una comunicación un tanto continua y siempre en el marco de intereses culturales. Cada vez que Sonia era invitada a eventos de índole cultural en la ciudad de Quito, yo aprovechaba para encontrarla y compartir tertulias literarias con ella y otros escritores. En cada encuentro, Sonia me obsequiaba alguna de sus obras, con lo que yo iba completando la lectura de su producción narrativa y poética. Para los fines de mi investigación era necesario leer toda su obra narrativa y, si fuera posible, también la ensayística. Algunos de sus libros de cuento los adquirí en librerías de la ciudad, pero acceder a sus dos primeras novelas fue otra vez un inconveniente para mi investigación. Me interesaba sobremanera estudiar su primera novela *Y no abras la ventana todavía* (1994), pero no lograba encontrarla en las bibliotecas, ni en librerías, ni en manos de la autora. No me resigné y como último intento visité la editorial El Conejo, que había publicado la novela en 1994. Buscaron en sus archivos y encontraron dos libros. Me vendieron uno porque se percataron de que el único ejemplar que les quedaba debía formar parte del archivo de la editorial. Su segunda novela, de mucho interés para la investigación, *Que se quede el infinito sin estrellas* (2001), la recibí en la comodidad de mi hogar: Sonia la envió en encomienda desde Guayaquil, ciudad donde vive. También me compartió un conjunto de ensayos, la mayoría inéditos, pues se trata de una producción que no ha sido todavía compilada, se encuentra un tanto dispersa en contraportadas de libros de otros autores, o son conferencias dictadas por la autora en eventos culturales y literarios.

Presenté algunos resultados del estudio de la narrativa de Manzano en congresos y publiqué los siguientes artículos: “Cultura y consumo en *Y no abras la ventana todavía*, de Sonia Manzano

Vela: la palabra de la mujer en la literatura ecuatoriana de fin de siglo XX”, en el libro *Memoria e imaginación en América Latina y el Caribe*, editorial de la Universidad de Guanajuato-México; “Mujeres disidentes: sexo, género y deseo en *Eses Fatales* de Sonia Manzano Vela”, en la revista Textos y Contextos de la Facultad de Comunicación Social-UCE; “Literatura, género y representación en la producción literaria de Sonia Manzano Vela”, en Debates Académicos, Revista de la Facso-UCE.

En 2020, Sonia Manzano fue nominada al Premio Eugenio Espejo, considerado el de máximo valor en la cultura y literatura ecuatoriana. Esta nominación fue una oportunidad para unirme a una campaña de difusión de su obra literaria y para gestionar el apoyo de la Facultad de Comunicación Social de la UCE a su candidatura. Gracias al compromiso de las autoridades de la FACSO, hicimos algunas actividades para dar visibilidad a la obra literaria de Sonia Manzano.

Conocí a Luz Argentina Chiriboga personalmente en 2018. Había leído su obra *Jonatás y Manuela* hace algunos años y había escuchado sus ponencias en alguna feria del libro o evento de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Conseguí parte de su obra en la biblioteca del Ministerio de Cultura y en la librería de la Casa de la Cultura, pero otra vez fue muy difícil dar con su primera novela *Bajo la piel de los tambores* (1991), entre otros libros de cuentos y novelas que también me interesaban leer. La contacté para visitarla. Me recibió en su hogar y charló generosamente conmigo. Me permitió que sacara copias de algunas de sus novelas. Caminamos juntas hasta un local cercano que prestaba el servicio de copias y regresamos de nuevo a su casa, donde me obsequió algunos de sus libros de poesía y cuento. Así conseguí gran parte de su producción literaria, de un total de treinta libros aproximadamente.

En 2019-2020 realicé un proyecto de investigación sobre la historia de vida de Luz Argentina Chiriboga. Fue una oportunidad para conocer otras facetas de la autora, lo que enriquecía mi visión sobre su obra narrativa. Argentina fue muy amable y generosa en los relatos de su vida. Como productos del proyecto se produjo un docu-reportaje de su vida y un libro sobre sus memorias. En el marco de los resultados del proyecto y de los avances de mi investigación, en agosto de 2021, propuse a las autoridades de la UCE, con el apoyo de los docentes del área de lenguaje de la FACSO, la nominación de la candidatura de Luz Argentina Chiriboga al Premio Internacional Menéndez Pelayo. El rectorado y vicerrectorado académico se comprometieron en la gestión y,

con ratificación del Honorable Consejo Universitario, la UCE inscribió la candidatura de la escritora afroecuatoriana al premio.

Como resultado del estudio de su obra y del proyecto de investigación publiqué los siguientes artículos: “El problema de la objetividad y el enfoque del conocimiento situado en Jonatás y Manuela, de Luz Argentina Chiriboga”, en Memorias del XIV Congreso Internacional de Literatura, Universidad de Nariño, Pasto-Colombia; “Luz Argentina Chiriboga, la escritora afro de la literatura ecuatoriana: el Palenque, lugar para la resistencia”, en Textos y Contextos, Revista de la Facultad de Comunicación Social de la UCE; “Literatura, raza y género: tres entrevistas a la luz de la obra literaria de Argentina Chiriboga”, en Textos y Contextos, Revista de la Facultad de Comunicación Social de la UCE.

Finalmente, quiero referirme a un momento que marcó el devenir de esta investigación. El 25 de noviembre de 2017 asistí a la marcha de conmemoración del Día Internacional de la Erradicación de la Violencia hacia la Mujer, que se llevó a cabo en Quito y en otras ciudades del país. Asistí por recomendación de mi profesora del seminario sobre teoría feminista, Sofía Zaragocin, ya que le había comentado sobre mi desconocimiento de las luchas de las mujeres en el Ecuador, asunto que me preocupaba mucho al momento de empezar una investigación en el campo de los estudios de género. Ese suceso me impactó pues no había visto algo similar anteriormente. Era experimentar por primera vez una lucha: colectivos feministas, familiares de víctimas de violencia de género, grupos LGBTIQ+, mujeres y varones cis (en menor número y con timidez) pregonaban su compromiso por la erradicación de la violencia de género. Una multitud de mujeres se habían tomado las calles del centro histórico de Quito para hacer públicas sus demandas. Eran caravanas humanas que transitaban mientras yo contemplaba ese espectáculo de colores y voces que parecía no tener fin. Había quienes dirigían mensajes en altavoz a las autoridades gubernamentales, a los partidos políticos y a la ciudadanía en general arengando a la sociedad para que cambie su actitud indiferente e impasible frente a la violencia hacia la mujer.

Yo misma pude percibir ese desinterés e insensibilidad de la ciudadanía cuando muchos espectadores, al lado mío, se preguntaban qué está pasando, por qué tanto alboroto. Inclusive escuché a un hombre de aspecto inculto decir: “... pero las mujeres tienen la culpa”. No podía creerlo: esos comportamientos revelaban la falta de concienciación civil, la indolencia frente al sufrimiento de las mujeres, o la naturalidad con la que se acoge la violencia de género en nuestra

sociedad. Yo, que no me atrevía todavía a ingresar a las filas de la movilización, empezaba a comprender la agenda de esos colectivos que estaban organizados para resistir frente a la violencia hacia la mujer. Supe que la movilización era impulsada por el colectivo “Vivas nos queremos” y por varios grupos sociales conformados por víctimas de violencia y sus familiares, que esa tarde unían sus voces para clamar: “Nos matan, nos violan, y nadie dice nada”. Eran muchos los nombres de mujeres que se exhibían en pancartas sostenidas por familiares de mujeres víctimas de femicidio. Me llamaron la atención los activistas varones, gays, homosexuales, que se solidarizaban con los movimientos feministas. Después de una hora aproximadamente divisé a un grupo de colegas de la UCE que estaban desfilando y aproveché para ingresar a las filas. Con cierta sorpresa encontré a otros académicos, reconocía a políticos y estudiantes universitarios. De pronto, vivíamos una fiesta y yo me sentí parte de la lucha de las mujeres. Las identidades sexuales se confundían, las jerarquías se subvertían. Los grupos LGBTIQ+ denunciaban los efectos de la homofobia en sus vidas: “¡Por qué nos matan, por qué nos discriminan, si somos lo diverso de América Latina!”. Esos cantos contagiaban a los presentes invitándolos a unirse a su protesta. Yo, que también acompañaba esos cantos, empezaba a palpar la angustia y el dolor de todas las víctimas de violencia.

Esa experiencia de militancia se convirtió en una pequeña luz que empezó a titilar en mi pensamiento que se abría paso, poco a poco, hacia los estudios de género y la teoría feminista, hasta ese momento de sumo interés, pero de poca práctica todavía en mis investigaciones. Mis proyectos anteriores habían versado principalmente en el campo de la pedagogía, el lenguaje y la literatura. Incluso mi tesis de maestría, sobre una escritora ecuatoriana, no tuvo sustento en los aportes teóricos de los estudios de género y/o los feminismos. Tuvo una perspectiva de género desde mi posición de investigadora, pero ahora reparo en que durante el tiempo de la Maestría en Literatura (2012) no existía todavía, al menos en mi experiencia de estudios, el espacio propicio para estas discusiones pues eran temas poco explorados todavía: algunos programas de las asignaturas incorporaban ciertos contenidos sobre literatura escrita por mujeres, sin poner énfasis en la teoría feminista como eje de conocimiento e investigación.

Esa luz titilante en mi mente producto de mi experiencia en las calles, ese 25 de noviembre de 2017, fue creciendo porque de ahí en adelante me involucré de manera más atenta en varias actividades académicas, eventos culturales e intervenciones feministas, ferias de libros,

presentaciones de obras literarias, conferencias, recitales: lo empecé a mirar todo desde un enfoque de género. Y ese panorama se fue ampliando cada vez más porque esas experiencias, más las elaboraciones teóricas que iba realizando sobre el problema de investigación, con perspectiva de género, servían para la comprensión del estado actual de la cultura patriarcal heteronormada, donde se insertan las demandas de los feminismos contemporáneos. Fue promisorio también mi participación en octubre de 2019, durante mi estancia investigativa en Argentina, en algunos talleres y en la marcha de cierre del 34° Encuentro Nacional de Mujeres (ENM) en la ciudad de La Plata-Argentina. Quedé deslumbrada por la multitud de mujeres con distintas identidades y enérgicas proclamas que se tomaron las calles. Comprendí que el estado de la cultura actual era producto de las luchas de las mujeres de ayer y hoy, y entonces advertí claramente que esas luchas de las calles tenían su paralelismo con las disputas de las mujeres en las letras. De ahí en adelante pude armar la tesis desde la premisa de búsqueda de las luchas que las autoras representaban en su palabra, acción y obra literaria.

Considero que las percepciones juegan un rol importante a la hora de entender las luchas de las mujeres de ayer y de hoy. Cuando reparo en estas realidades consiento en que en el 2017 inicié esta investigación y que mi propio pensamiento ha evolucionado en el transcurrir de estos años. Mi percepción de ayer sobre el problema de los feminismos, del patriarcado en la literatura ecuatoriana y de la condición de las mujeres han dado un giro significativo. Hoy en día experimento yo misma una rotación en la forma de mirar el mundo que me rodea y a los sujetos inmersos en sus relaciones sexogénicas, lo que me conduce a afirmar que las percepciones son subjetivas, variables, y que dependen de los conocimientos y experiencias que desarrollamos, tal es el proceso de devenir sujeto que yo misma he experimentado.

RESUMEN

La tesis trata sobre las intervenciones feministas en la narrativa ecuatoriana de fines del siglo XX, con los casos de las poetas, narradoras y ensayistas Argentina Chiriboga Guerrero y Sonia Manzano Vela. Ambas nacen en la década de los 40 del siglo pasado y empiezan a escribir narrativa en los 90 (Manzano hacía poesía desde los 70), tiempo que vislumbra el advenimiento de otros órdenes sociopolíticos y culturales en la sociedad ecuatoriana, a vísperas del nuevo milenio. El objetivo planteado en esta investigación es contribuir al conocimiento teórico y crítico de las relaciones entre literatura, género y representaciones femeninas en la narrativa ecuatoriana, enfatizando las luchas políticas de las mujeres, en las calles y en las letras, por conseguir un lugar autónomo donde ser y vivir. Para esto se analiza de manera crítica la producción narrativa de las autoras en diálogo con sus modos de inserción en el ámbito social y cultural, por ejemplo, se estudia cómo la crítica tradicional ha mirado sus intervenciones, lo que revela la proscripción de sus palabras y acciones en la historiografía literaria. Se estudian los modos de representación de las sexualidades, experiencias e identidades múltiples de las mujeres, puestos en discusión con los relatos sexo genéricos y culturales de la época. Los ejes metodológicos de la investigación están constituidos por la teoría y crítica feminista, y por aportes filosóficos de pensadoras mujeres principalmente: el sujeto *cyborg*, excéntrico y nómada de Donna Haraway, Teresa De Lauretis y Rosi Braidotti respectivamente, la categoría de patriarcado desarrollada por Carole Pateman, los postulados de Hourya Bentouhami-Molino sobre la racialización de la cultura, la política de las emociones de Sara Ahmed, el concepto de acción y discurso de Hannah Arendt, los estudios lingüísticos y sobre el lenguaje poético de Julia Kristeva, entre otros. Estas discusiones permitieron articular el componente textual y sociocultural para cuestionar los discursos como campos de poder resaltando la violencia persistente que afecta a las mujeres en sus distintas condiciones de devenir sujetas: las mujeres afro en el caso de Argentina Chiriboga, y las intelectuales y artistas en la narrativa de Sonia Manzano. La hipótesis de la tesis sostiene que los discursos de Chiriboga y Manzano constituyen proyectos de intervención política sobre un orden patriarcal hegemónico. Se concibe a la escritura como espacio de instalación de la voz de las mujeres en sus luchas por auto representarse en un medio que las ha proscripto por mucho tiempo. Desde los inicios de sus narrativas, década de los 90, y en el devenir de sus literaturas en el nuevo siglo, la representación de la violencia hacia las mujeres articula los relatos de las dos autoras y, además, conecta sus intervenciones literarias con la palabra de las novísimas escritoras ecuatorianas, donde las

experiencias, identidades y representaciones de las mujeres alcanzan el sentido de la monstruosidad, categoría analítica que condensa la discusión final de la tesis.

PALABRAS CLAVES: literatura, género, intervenciones feministas, narrativa ecuatoriana, Argentina Chiriboga, Sonia Manzano.

INTRODUCCIÓN

Las intervenciones feministas de las escritoras en la narrativa ecuatoriana, que se consolidan a partir de la década de los 80-90 del siglo XX, suscitan varios interrogantes en torno al contexto sociopolítico de su inserción, al sujeto de los feminismos contemporáneos, al modo en que sus discursos se configuran en los mundos narrados por las autoras, y cómo sus acciones escriturales marcan el devenir de la literatura escrita por mujeres en el nuevo milenio.

La investigación hace énfasis en la relación entre literatura y diferencias sexo genéricas para, a partir de los aportes de la teoría feminista, poner en tensión diversos sentidos sobre la sexualidad, la experiencia, las identidades y representaciones de las mujeres. Se presta particular atención al modo en que las configuraciones del género dan propiedad al discurso literario de dos autoras, cuya narrativa emerge en la década de los 90 del siglo XX: Argentina Chiriboga Guerrero y Sonia Manzano Vela.

El contexto social y político de fines de siglo estuvo marcado por las luchas de las mujeres, en las calles y en las letras, que ya se encontraban organizadas políticamente por la ampliación de sus derechos¹. Esas disputas coinciden con la proliferación de escritoras ecuatorianas, fenómeno que advino a partir de la última década del siglo XX, tiempo de inicio de la narrativa de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano. Las mujeres, en el contexto sociopolítico de esos años, comienzan a perfilarse como nuevos sujetos políticos: conquistan el voto, que había sido legalizado en las primeras décadas del siglo, la igualdad jurídica para elegir y ser elegidas y la paridad eleccionaria, entre los logros más importantes del siglo pasado. Hacia los 90, si bien los colectivos de mujeres habían alcanzado el reconocimiento político que les permitió incorporar sus propuestas en la Carta Magna del Ecuador, los derechos conseguidos no transcendían a la práctica, como puede notarse

¹ En Ecuador, el contexto social y político de los 90 está marcado por transformaciones que emergen de las luchas sociales por la reivindicación de los derechos humanos encauzados hacia ideales de justicia e igualdad de oportunidades para los grupos históricamente excluidos. Es significativo el primer levantamiento indígena nacional de 1990 que sienta las bases para lo que Enrique Ayala señala como “el nuevo proyecto nacional de la diversidad” (1993, p. 126). En ese panorama se inscriben las nuevas demandas de los sectores mestizos de clase baja y media, de grupos indígenas y afroecuatorianos, y de colectivos de mujeres que, por varias décadas, habían pugnado por su reconocimiento y participación en el ámbito público.

en el caso desalentador de la presidenta Rosalía Arteaga, educadora y escritora, que fue objeto de violencia política y de usurpación del poder en 1997.

En ese contexto, las narrativas de Chiriboga y Manzano se consolidan como palabra y acción política que interviene y subvierte los significados naturalizados acerca del lugar de las mujeres en la literatura, la cultura y la sociedad: intervenir, en su acepción que sugiere la idea de quien toma parte en un asunto para interponer su autoridad. La literatura como espacio de intervención política, como territorio de fuerzas que se presenta “atravesado por relaciones de poder que gobiernan a prácticas, discursos, representaciones, cuerpos e identidades mediante sistemas de imposición, subyugación y exclusión de lo que no se ajusta a sus reglas de dominancia” (Richard, 2011, p.159). Las autoras, desde sus propios lugares de enunciación, no solo que dan cuenta de las dificultades e impedimentos que experimentan las mujeres para legitimar su voz y acción en el ámbito social y literario, sino que emprenden la iniciativa de aparecer: lugar de aparición en el espacio público (Arendt, 2016, p. 39), lo que instala su palabra como intervención política en el cometido de forjar un nuevo lugar para el ser y el vivir de las mujeres.

El corpus determinado para esta investigación se compone de la producción narrativa de Argentina Chiriboga (1940) y Sonia Manzano (1947), cuyos discursos rebasan los valores de una sociedad patriarcal y heteronormada: yo mujer situada que, unida a otras yo mujeres, interpela y trastoca prácticas sexo genéricas tradicionales instituidas en torno a las intelectuales y artistas, en el caso de Manzano, y a las mujeres afro, en las obras de Chiriboga. Desde el punto de vista metodológico, al estudio transversal de este corpus, se agrega un análisis de otro tipo de intervenciones literarias como las entrevistas realizadas a las autoras. También se ha seleccionado un conjunto de ponencias expuestas en espacios académicos o literarios, que posibilitan trazar recorridos de sus pensamientos y posiciones estéticas. Además, se incorporan estudios críticos sobre la producción narrativa de las autoras para señalar el modo en que se ha abordado su literatura y para llamar la atención sobre las escasas referencias críticas de sus obras.

La narrativa de Chiriboga se inscribe en la tradición de la novela afroecuatoriana, con énfasis en la dominación racial, el pasado de la esclavitud, y la segregación de las mujeres al interior de las organizaciones sociales. La de Manzano configura lo que el crítico ecuatoriano Diego Araujo Sánchez señala como la “novela poética”, que se caracteriza porque “una poderosa voz lírica se

superpone y domina a las voces más estrictamente narrativas” (1983, p. 143). De ahí que se presta puntual atención a la trayectoria poética de Manzano, que tiene su origen en los años 70, y a las configuraciones de las mujeres intelectuales y artistas en su narrativa. De esta manera se aproximan y a la vez divergen las narrativas de ambas escritoras que nacen en la década de los 40 del siglo XX y empiezan a publicar sus obras narrativas (cuento y novela) a partir de los años 90, tiempo en que la literatura de las mujeres ecuatorianas despunta para de ahí en adelante afirmarse como escritura prolífera y prominente: el otro boom de la literatura ecuatoriana que, hoy en día, tiene voz de mujer.

La mujer ecuatoriana, para fines del siglo XX, había logrado algunas conquistas sociales que posibilitaron su intervención en la vida política y cultural. Prueba de ello es que el aporte literario de las escritoras se torna significativo a partir de los 80 y 90. Miguel Donoso Pareja en *Antología de narradoras ecuatorianas* observa que durante los primeros 70 años del siglo XX se reconocen solamente diez autoras de cuentos, y en las dos últimas décadas, entre 1980 y 1996, se registran dieciocho y “todas con libros a su haber” (1997, p. 30). Este dato da cuenta del nuevo tiempo que adviene para la escritura de la mujer en el nuevo siglo. Con ese giro en el campo literario, los estudios de género entran en vigor, aunque son todavía pocos los trabajos críticos que centralizan el tema: ponencias en congresos, reseñas publicadas en revistas, algunas tesis de grado y postgrado, y varias antologías principalmente sobre cuentos escritos por mujeres, son los principales trabajos investigativos promovidos a partir de la última década del siglo XX, tiempo de redefinición de la cultura y la literatura ecuatoriana.

Chiriboga y Manzano se perfilan como asiduas defensoras de las causas de las mujeres en el Ecuador, así lo afirma Sonia Manzano que se considera una “feminista independiente, defensora de los derechos de la mujer en cualquier tribuna donde se me ha invitado para que defienda esta causa”². Luz Argentina Chiriboga, por su parte, es reconocida como promotora de los derechos de la mujer negra y de su pueblo afro, por lo que dice: “En general todo lo que yo escribo es para la mujer, para que aprenda a defenderse y a levantarse” (Carbajal, 2020, p. 108). Los discursos culturales y ficcionales de ambas escritoras disputan por la legitimación de la palabra y acción de

² Sonia Manzano lo expresó en una conversación que mantuvimos en la Feria Internacional del Libro 2019, donde fue homenajeada. Después me lo ratificó en un mensaje de WhatsApp, aplicación que nos ha permitido mantener contacto durante varios años.

las mujeres. Chiriboga lo hace desde una mirada crítica de la historia y de la cultura, y como modo de producción de versiones alternativas del mundo y del sujeto afroecuatoriano. Manzano trastoca los significados fijos y las oposiciones binarias sexo genéricas (masculino-femenino) para reinterpretar la experiencia artística y la práctica literaria de las mujeres.

Ambas escritoras, a diferencia de sus contemporáneas, han cultivado de manera consistente (publican hasta la actualidad) la poesía, el cuento, la novela y el ensayo³. Su significativa obra narrativa constituye un corpus apropiado para interpelar los significados tradicionales que se han instituido en torno al sujeto mujeres y a las relaciones sexo genéricas, lo que queda configurado en sus intervenciones feminista que ratifican la dominación hacia las mujeres en el contexto ecuatoriano. Si bien contamos con una Constitución (2008) que declara que Ecuador es un país de derechos y que promueve la representación paritaria de mujeres y varones en el ámbito público, los ecuatorianos somos testigos a diario de situaciones de vulnerabilidad que sufren las mujeres: acoso sexual en el ámbito académico y laboral, violencia política e intrafamiliar, casos de femicidios, exclusiones, entre otros. Todo esto revela que la mujer sigue siendo oprimida por su condición de sujeto “pasivo, débil, inferior”, estereotipo sustentado en el determinismo biológico que ha instituido relaciones sexo genéricas emanadas desde una hegemonía patriarcal, clasista y racista, realidad representada en la narrativa de las autoras.

En el presente trabajo se estudia la narrativa de las escritoras en diálogo con sus discursos de intervención en el ámbito literario público haciendo énfasis en las representaciones sexo genéricas y en el modo en que estas confrontan el orden patriarcal. Se plantea el análisis de la figura de las escritoras en el contexto sociopolítico del Ecuador de fin de siglo a través de publicaciones de prensa, revistas, antologías, entrevistas a autoras ecuatorianas como Eugenia Viteri, Alicia Yáñez,

³ Chiriboga ha publicado ocho obras de poesía, diez novelas y tres libros de cuentos. Entre sus novelas está: *Bajo la piel de los tambores* (1991), *Jonatás y Manuela* (1994), *En la noche del viernes* (1997), *Cuéntanos, abuela* (2002), *Desde la sombra del silencio* (2004), *La nariz del diablo* (2010), *Prohibido olvidar* (2011), *la Muerte blanca* (2015), entre otras. Sus libros de cuento son: *Este mundo no es de las feas* (2006), *Diáspora* (1997), *Los trenes que quieren ser pájaros* (2013). También ha publicado una valiosa producción ensayística donde resalta la colección *Escritores esmeraldeños* (1995), compuesta por tres tomos, *Diccionario afro-esmeraldeños* (2006), entre otros. En el anexo 5 se presenta la hoja de vida de la autora. Sonia Manzano Vela, desde los años 70, ha publicado trece obras poéticas y en narrativa cuenta con cuatro novelas: *Y no abras la ventana todavía* (1993), *Que se quede el infinito sin estrellas* (2001), *Eses fatales* (2005), *Solo de vino a piano lento* (2013), y dos libros de cuentos: *Flujo escarlata* (1999) y *Trata de viejas* (2015). Además, ha escrito una gran cantidad de prólogos, epílogos, ponencias y comentarios que han sido publicados en muchas obras de otros autores o con los que ha intervenido en numerosas presentaciones, congresos, ferias de libros y encuentros literarios.

entre otras, estudios literarios y documentos históricos que develan las condiciones de inserción de las mujeres en la literatura. A partir de dichas discusiones se analizan fuentes específicas de las autoras, como entrevistas a Chiriboga y a Manzano, estudios críticos realizados en el país y en el exterior sobre sus obras, además de sus propios discursos literarios expuestos en espacios públicos, de donde se extrae el valor de su palabra para la acción y el empoderamiento de las mujeres.

Se trata de un periodo donde la figura de la mujer se renueva en el ámbito social, político y también literario, lo que posibilita la discusión en torno al sujeto del feminismo en relación con la categoría del patriarcado. Esta correlación se aborda en el campo general de la literatura, descrita como “el terreno privilegiado en que se ejerce el lenguaje se concreta y se modifica” (Kristeva, 1999, p. 291), y, de manera específica, en la narrativa de las autoras, en el marco de la discusión en torno al sujeto de los feminismos contemporáneos. Al momento de analizar los mundos narrados en sus obras, se privilegia la primera novela de cada una: obras iniciales que aluden a la acción política de las autoras, porque sus voces no solo que confrontan distintas problemáticas como la violencia de género, clase y raza, o como el patriarcado en la cultura y literatura ecuatoriana, sino que pugnan por legitimar la palabra y acción de las mujeres hacia nuevos espacios de representación en el contexto sociocultural contemporáneo. Se plantea, como último punto de discusión y como deriva de la tesis doctoral, la escena actual de la literatura con énfasis en las novísimas escritoras ecuatorianas para, en el marco del proyecto estético político de Chiriboga y de Manzano, indagar en las expansiones presentes de sus literaturas. Así se proyectan los principales resultados de la investigación hacia nuevos objetos de la literatura ecuatoriana actual.

La literatura ecuatoriana en clave feminista

Si bien, en los últimos años, los estudios de género en la literatura ecuatoriana han conseguido instalarse, principalmente en el ámbito académico universitario, se considera que existe un campo muy importante en cuanto al aporte de la escritura de las mujeres que no ha sido valorado de manera adecuada ni sostenida por parte de la crítica literaria del país. El estudio pionero sobre la literatura escrita por mujeres en el Ecuador lo constituye la tesis doctoral del crítico norteamericano Michael Handelsman, quien en 1975 se propuso “examinar el papel de la mujer ecuatoriana en la sociedad a través de un análisis detallado de las obras en prosa (el ensayo y la ficción) que las escritoras ecuatorianas han publicado hasta la fecha” (1978, Tomo 1, p. 11).

De ese estudio se deduce que hasta la década de los 70, la incursión de la mujer en la narrativa fue más representativa con respecto al cuento pues “tiene una tradición relativamente larga entre las escritoras ecuatorianas, sobre todo porque siempre ha sido más fácil publicar estas obras breves en revistas y periódicos” (1978, Tomo 2, p. 53). En cuanto a la novela, Handelsman señala quince publicadas por mujeres hasta el año 1975, la primera aparece en 1940. Su estudio hace énfasis en las relaciones sexo genéricas que describen el ámbito literario de actuación de las escritoras, por lo que su investigación pionera permite establecer que dicha realidad, señalada por los años 1975, no ha cambiado o ha cambiado muy poco hasta nuestros días. En el año 2005, el crítico hace un estudio de tres antologías publicadas sobre narradoras ecuatorianas, donde señala algunas problemáticas relacionadas con la promoción y distribución de la literatura escrita por mujeres y determina que este medio “ha sido especialmente adverso para toda mujer que ha tratado de incorporarse al mundo literario” (p. 165). De estos estudios se desprende la necesidad de indagar más profundamente en la experiencia escritural de las mujeres en el contexto de los 90, tiempo de emergencia de los discursos de las autoras que se estudian, con el objetivo de evidenciar los mecanismos represivos del orden patriarcal que condicionan a las mujeres en el ámbito cultural y literario, de donde las escritoras han sido proscriptas inclusive hasta la actualidad.

En 1997, Gabriela Alemán, reconocida escritora ecuatoriana, realiza un estudio sobre “Los mitos de la feminidad” y analiza el rol de las mujeres en un conjunto de relatos de autores canónicos de la literatura nacional (Raúl Pérez Torres, Abdón Ubidia, Javier Vásconez, Vladimiro Rivas Iturralde y Francisco Proaño Arandi). La crítica señala la gran atención que dichos autores han recibido por parte de la crítica y la ausencia de estudios con énfasis en el rol que desempeñan las mujeres en sus obras. Por eso, emprende la tarea de significar dicho silencio en torno a la mujer como personaje y encuentra que estos autores, que producen literatura durante la segunda mitad del siglo XX, aunque representaron el pensamiento político cuestionador de las formas dominantes del poder, sostienen “mistificaciones femeninas” puesto que las mujeres en sus obras “no tienen qué decir, o tal vez, con su silencio expresan mucho” (Alemán, 1997, p. 97), asegura. En paralelismo con estas representaciones de las mujeres en dichas obras canónicas se plantea la necesidad del análisis del ámbito cultural y literario como espacio de proscripción de las escritoras: literatura patriarcal porque, como asegura María Cristina Mata en *Las propias y los ajenos*, “el silencio femenino no es pensado como ausencia de palabra sino como exclusión de un determinado espacio y como veto” (2007, p. 177). Como se puede ver, el discurso literario de ellos, los autores

varones, no interpela las formas dominantes del poder, sino que se expresa como una ideología que fortalece el lugar de veto que ocupan las escritoras en la estructura social patriarcal.

Con ese antecedente se plantea la pregunta en torno a cómo se ha mirado la literatura de las escritoras a través del análisis de algunas antologías, como la compuesta por Jorge Enrique Adoum, político y escritor preeminente en la cultura ecuatoriana. En su antología de la poesía ecuatoriana del siglo XX, publicada en 1990, considera solamente a cuatro mujeres (Aurora Estrada y Ayala, Ileana Espinel, Ana María Iza y Violeta Luna) y a más de cincuenta varones. La perspectiva del crítico refleja las omisiones que los escritores, historiadores, “varones legitimados”, cometen a la hora de tratar la literatura de sus colegas mujeres, por lo que su trabajo da una visión parcializada de la poesía producida en el Ecuador durante el siglo XX.

En 1997, Libresa publica una Antología de narradoras ecuatorianas, cuya introducción estuvo a cargo del crítico ecuatoriano Miguel Donoso Pareja. Estos datos son reveladores porque permiten reflexionar en la forma en que se instituye el espacio literario, como un lugar de hegemonía masculina, puesto que los varones son quienes juzgan la escritura de las mujeres y lo hacen, por supuesto, desde su perspectiva y estatus de poder. En esa antología, Donoso describe a esta literatura como “modesta”, adjetivo feminizado que da cuenta de una forma de mirar a las mujeres, se refiere a un machismo “inconsciente” y señala “la secundariedad de la mujer en todos los ámbitos” (1997, p 9), problema que relaciono con la forma patriarcal en que las escritoras han sido incluidas en el ámbito literario y político.

El contexto anterior abre un espacio para reflexionar en dicho ámbito literario de hegemonía masculina a partir de la perspectiva de las propias mujeres, por lo que es necesario indagar en la forma como estas han mirado y entendido sus propias intervenciones culturales. Por esta razón, la investigación pone énfasis en las miradas críticas de ellas para analizar algunas antologías armadas por mujeres que permiten comprender el contexto socio político de su inserción. Se presentan algunos testimonios de escritoras, publicados en periódicos y revistas, cuya palabra da cuenta de su experiencia escritural. Blanca Martínez, Natasha Salguero, Alicia Yáñez Cossío, Sonia Manzano, Argentina Chiriboga y otras escritoras contemporáneas señalan el orden patriarcal que rige el ámbito cultural y literario del país. También se hace un recorrido por la *Antología básica del cuento ecuatoriano*, compuesta por la escritora Eugenia Viteri, en 1987 y que alcanza 14 ediciones hasta el día de hoy, y por dos antologías de Cecilia Ansaldo, crítica literaria, publicadas

en 1993 y 2001 respectivamente. En la antología de Viteri se determina que conforme pasan los años, los nombres de las mujeres aumentan en las nuevas ediciones y Cecilia Ansaldo da cuenta, en cambio, de la “proverbial invisibilidad del producto artístico femenino” (2001, p. 11).

La antología *La voz de Eros* (2006), dirigida por la poeta y artista Sheyla Bravo Velásquez, sobre dos siglos de poesía erótica de mujeres, al incorporar la voz de más de cien escritoras ecuatorianas devela una vez más la invisibilidad que había afectado a las letras poéticas femeninas en el Ecuador. A partir de este dato, interesa indagar en los estudios sobre las narradoras ecuatorianas llevadas a cabo en el ámbito internacional. El primero corresponde a la tesis doctoral de Michael Handelsman, referida anteriormente, que llama la atención puesto que es precisamente un extranjero quien toma la iniciativa para visibilizar a las escritoras ecuatorianas y a sus obras. El segundo corresponde a la antología crítica *Narradoras ecuatorianas de hoy*, publicada en 2000 por la Universidad de Puerto Rico y compilada por Adelaida López y Gloria Da Cunha Giabbai. Este estudio parte de un problema: el desconocimiento sobre las escritoras ecuatorianas, y comprende los estudios críticos correspondientes a 14 narradoras (Alicia Yáñez Cossío, Eugenia Viteri, Carolina Andrade, Aminta Buenaño, Jennie Carrasco, Gilda Holst, Luz Argentina Chiriboga, Sonia Manzano, María Eugenia Paz y Miño, Natasha Salguero, Elsy Santillán, Marcela Vintimilla, María del Carmen Garcés, Liliana Miraglia), además de amplias entrevistas a las autoras.

Por otra parte, se ha accedido a varios estudios sobre la obra específica de las autoras. Entrevistas realizadas a Argentina Chiriboga, principalmente en el exterior, y artículos sobre su obra capital: *Jonatás y Manuela*. Las entrevistas llevadas a cabo por académicos del país y del extranjero están publicadas, principalmente, en *Afro-Hispanic Review*⁴, que divulga investigaciones de la cultura y literatura afro hispánica. En el caso de Sonia Manzano, se han conseguido ponencias y prólogos con los que ha participado en eventos literarios, así como trabajos críticos referidos a su producción narrativa. Para atender a los fines de esta investigación, se han seleccionado tres de sus ponencias, porque tratan sobre la voz de la mujer en la literatura ecuatoriana, y tres estudios sobre su obra narrativa, que se desarrollan en los años 2000, 2006 y

⁴ Esta es una revista bilingüe de literatura y cultura afro hispánica, publicada a partir de 1982. Está a cargo del Departamento de Español y Portugués, en la Universidad de Vanderbilt en Nashville, Tennessee, EE.UU. Es publicada en colaboración con el Bishop Johnson Joseph Black Cultural Center; así consta en la página de inicio de la revista.

2013. Los textos anteriores posibilitan la discusión en torno a la manera en que los discursos de las autoras han sido leídos y exponen de qué forma ellas los dirigen para subvertir el orden patriarcal que impera en la literatura, la historia, y la cultura en general.

Se concluye que la crítica en torno a la producción de las escritoras no ha prosperado debidamente, puesto que las obras escritas por mujeres han afrontado el gran problema de la invisibilidad y desvalorización, incluso hasta el día de hoy. Los trabajos críticos que abordan esta literatura son todavía escasos, aunque se debe señalar el interés de investigadores ecuatorianos y extranjeros que publican artículos y presentan ponencias en congresos nacionales e internacionales o las antologías publicadas que contribuyen a visibilizar el aporte de las mujeres a la literatura ecuatoriana. Sin embargo, hace falta todavía un trabajo sistematizado para la escritura de la historia de la literatura ecuatoriana en clave feminista.

Por lo anterior, la investigación estudia la obra narrativa de dos escritoras cuyos discursos son instrumentos de confrontación del orden cultural, político y literario. Se lee de manera crítica la producción narrativa de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano y la vinculación de sus escritos con el proyecto estético político de legitimación de la palabra de las mujeres, que se consolida a partir de los años noventa del siglo XX. Se vislumbran los modos de representación de las experiencias sociales, estéticas, políticas, las identidades sexuales y textuales, para ponerlos en discusión con los discursos y relatos sexo genéricos y culturales de la época. La producción narrativa de Luz Argentina Chiriboga interpela el sentido de la tradición y de la historia para inscribir a la mujer afro, en su condición de subalterna, como agente de la historia y como sujeto político. La narrativa de Sonia Manzano Vela reinterpreta la experiencia artística y la práctica literaria como vía de representación de la mujer en el orden social, político y literario. Por todo esto, la investigación contribuye al conocimiento teórico crítico de las relaciones entre literatura y representación de las mujeres en la narrativa ecuatoriana de fin del siglo XX.

Teoría feminista y literatura

En el siglo XX, la narrativa se constituye en eje central de los estudios literarios y se instituye como un género de gran receptividad en la sociedad moderna. Representa una visión de mundo, por lo que se convierte en un campo clave para el análisis de la construcción de sentidos acerca de los sujetos, la sociedad, la política, y de las múltiples dimensiones de la vida humana. La

investigación problematiza el fenómeno literario a partir del análisis de los significados sociales que sustentan su concepción, lo que equivale a entender a la literatura como categoría estética e ideológica dotada de una función política.

Julia Kristeva se refiere a las distintas visiones del sentido y considera las praxis humanas como tipos de lenguaje, por lo que se niega a buscar una supuesta “esencia del lenguaje” (1988, p. 12). Si se considera la noción de la literatura en la actualidad, sobre la base de las perspectivas que han orientado su estudio, se la puede abordar a partir de dos enfoques: como construcción ideológica o como instrumento de confrontación del orden instituido. En la segunda expectativa se inscriben los aportes de la crítica feminista⁵ que posibilita estudiar la literatura desde una visión que impugne los discursos de definición sustancial para reconocer que sus estatutos tienen que ver con la historia, con los roles de hombres y mujeres, con los sentidos del mundo, y en general con los conceptos cuyos significados se encuentran en constante fluctuación. Esto evidencia la necesidad de abordarla en el abanico multifacético de los sentidos, desde la visión encarnada del sujeto, que significa situarse en un lugar de enunciación para viabilizar el cuestionamiento, la confrontación y la contradicción, vías para la producción de conocimientos en el ámbito literario. Desde estas perspectivas se discute el concepto de género y se aborda el estudio de las obras literarias seleccionadas poniendo en cuestión las experiencias, las identidades y las representaciones de las mujeres, para plantear y debatir la gran pregunta sobre el sujeto del feminismo.

En ese sentido se destaca la proclama de Amelia Valcárcel: “Yo no quiero ser más que nadie, ni menos que nadie, y menos en razón de mi sexo” (2012, p. 13), para discutir la función biológica y social como modos de operación de la construcción de las identidades femeninas. Gemma Lienas se refiere a la táctica milenaria que los hombres usan para reducir la autoestima y el poder de acción de las mujeres y Sidra Stone presenta la figura del patriarca interior como una sombra invisible que detiene a las mujeres. En ese marco y sobre la base de los postulados de Kristeva, sobre la modulación de los significados, se discute la interrogante acerca de la representación de las mujeres en el discurso literario para, con Donna Haraway, apelar a la práctica crítica y reflexiva “capaz de reconocer nuestras propias tecnologías semióticas para lograr significados” (1995, p. 8).

⁵ Terry Eagleton se refiere a la teoría feminista que “rechazó ciertas formas organizacionales rígidas y ciertas teorías políticas supertotalizadoras” (1988, p. 180).

Haraway desarrolla el concepto de conocimiento situado sobre la base de la idea de que todo conocimiento se produce en situaciones históricas y sociales particulares. De esta manera confronta el problema de la objetividad del conocimiento al plantear que “todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida” (1995, p. 13). Así, la literatura escrita por mujeres constituye una nueva narrativa del mundo, localizada y crítica, que revela formas de vidas específicas y singulares de los otros, los sujetos subalternos y excluidos.

La teoría *cyborg* de Donna Haraway, que describe la composición dual del sujeto (ficción y experiencia viva), la figura del sujeto excéntrico de Teresa De Lauretis, constituido por varios ejes de diferencia, y el proyecto nomadista de Rosi Braidotti, que pone énfasis en las diferencias que encarnan las mujeres en tres etapas: diferencia entre hombres y mujeres, diferencia entre mujeres y diferencias dentro de cada mujer, posibilitan la discusión teórica en torno a la redefinición del sujeto del feminismo, a partir de la experiencia y de la particular forma que tienen las mujeres para traducir e interpretar el mundo.

Continuando con los planteamientos de Kristeva se plantea la interpretación de la cultura y la literatura como lenguajes y discursos en la pluralidad de sus sistemas significantes, para configurar nuevos sentidos en la relación entre cultura, sexo y género, tal como lo plantea Marta Lamas cuando afirma que “la cultura marca a los sexos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano” (2000, p. 4).

A partir de los aportes anteriores se discute la categoría del patriarcado, según el enfoque de Carole Pateman, que hace énfasis en dos dimensiones: la paternal y la fraternal. Pateman plantea que el origen del poder político reside en el derecho conyugal o sexual que ejerce el varón sobre la mujer. Con Hourya Bentouhami-Molino se plantea el problema del patriarcado desde el enfoque de los estudios poscoloniales para incorporar el análisis de la condición y sometimiento de las mujeres negras en la cultura y al interior de los movimientos feministas.

Se toma como referencia los aportes fundamentales de Simone de Beauvoir, que en *El segundo sexo* (1949) estipuló la exclusión de la mujer y luchó contra el determinismo biológico que la situaba como ser humano inferior: el hombre es lo uno, la mujer lo otro, lo incompleto, lo subordinado. Julia Kristeva valora el aporte de Beauvoir porque “se subleva contra la metafísica,

pues es lo que confina a la mujer en el otro para presentarla como facticidad y como inmanencia y negarle el acceso a la verdadera humanidad, la de la autonomía y la libertad” (2001, p. 451). Después de la referencia a Beauvoir se enfatiza en otras críticas feministas más actuales para incorporar, en el debate literario, la construcción social del género como perspectiva de análisis, pues las relaciones sexo genéricas intervienen en las diversas dimensiones de la vida humana. La acepción contemporánea de género, desde un enfoque relacional, ha ampliado los alcances del término. El concepto sirve para “designar las relaciones sociales entre los sexos”, y es también “una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres. Género es, según esta definición, una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado” (Scott, 1996, p. 7).

Joan Scott, en su clásico ensayo sobre el género como categoría útil para el análisis histórico, se refiere al carácter fluctuante de los significados pues “quienes quisieran codificar los significados de las palabras librarían una batalla perdida, porque las palabras, como las ideas y las cosas que están destinadas a significar, tienen historia” (1996, p. 265). Así, la literatura, como toda forma de conocimiento, da cuenta de las diversas perspectivas y conciencias de los sujetos, de las relaciones constitutivas entre individuos y grupos sociales, por lo que abordarla en clave de género, desde la teoría feminista, que “considera al género como ordenador social y como categoría significativa” (Blazquez, 2010, p. 28), implica trastocar el sentido determinista que ha dominado los campos del conocimiento para procurar nuevas representaciones del sujeto y de sus posicionamientos frente al mundo y a la vida, desde una perspectiva crítica que cuestione el orden social de desigualdad que ha imperado en el mundo. Así se analiza la categoría de patriarcado, como la causa de subyugación de la mujer, para incorporar las relaciones sexo genéricas en los estudios literarios. Por eso se insiste en la necesidad de considerar el contexto sociocultural donde la palabra y la acción de las mujeres alcanza sentido.

En el seno de la crítica feminista se plantea el debate en torno al carácter biológico del sexo y a la concepción cultural del género, de ahí que Joan Scott encuentre en la acepción del género “la forma de referirse a la organización social de las relaciones entre los sexos” (1996, p. 2). Butler, por su parte, pone en tensión esta relación ya que “no está claro que la construcción de hombres dará como resultado únicamente cuerpos masculinos o que las mujeres interpreten solo cuerpos femeninos” (2007, p. 54). La crítica discute la idea de la construcción cultural del género porque

sugiere “cierto determinismo de significados de género inscritos en cuerpos anatómicamente diferenciados”, sobre la base de “cuerpos receptores pasivos de una ley cultural inevitable”, por lo que “no se puede aludir a un cuerpo que no haya sido desde siempre interpretado mediante significados culturales” (2007, p. 57). Por su parte, Monique Wittig considera que el sexo “es la categoría política que crea a la sociedad como heterosexual. En este sentido, no se trata de una cuestión de ser, sino de relaciones (ya que las mujeres y los hombres son el resultado de relaciones) aunque los dos aspectos son confundidos siempre cuando se discuten” (1982, p. 6). Surge entonces el dilema en cuanto a la relación entre las categorías de sexo, género y deseo pues, como afirma Butler, “el concepto no es exhaustivo, no porque una persona con un género predeterminado sobrepase los atributos específicos de su género, sino porque el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos”. Por eso hace énfasis en la construcción discursiva de las identidades porque el género “se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas” (Butler, 2007, p. 49).

Desde esas perspectivas se analizan las literaturas de Argentina Chiriboga y de Sonia Manzano. Sus discursos confrontan el sistema patriarcal, que sostiene la universalidad de lo masculino y que relega, en consecuencia, todo lo femenino al sentido de lo particular, individual y familiar, por eso la mujer ha ocupado un lugar de subordinación en relación con el varón. La literatura de las escritoras interpela dicha estructura de poder como vía para la redefinición del sentido de la sexualidad, la experiencia, las identidades y representación de las mujeres. De esta manera, la teoría feminista es el marco analítico crítico de esta investigación, porque los discursos narrativos de las autoras que se estudian emergen a través de estructuras y formas audaces, atrevidas y renovadoras que procuran subvertir los tradicionales significados patriarcales para configurar nuevas representaciones de la mujer en la sociedad y la cultura. El análisis de la representación del sujeto resulta fundamental ya que, como plantea Judith Butler, la representación funciona como procedimiento político y como función normativa (2007, p. 46). Como procedimiento político, la representación procura la visibilidad y legitimidad de los sujetos; como función normativa del lenguaje, la representación muestra cómo son considerados y los deberes que deben cumplir esos sujetos, explica Butler. En este sentido, la teoría feminista interpela dicha representación sustentada en oposiciones binarias que excluyen al sujeto subalterno por considerarlo el “otro”. Como consecuencia de ese sistema de hegemonía masculina, la mujer, al constituir el otro del

hombre, fue representada en la posición de subordinada, pasiva, dependiente e incompleta, por lo que, a la mujer, se le negó la participación política en los discursos literarios. La intervención de la mujer en la literatura, como es el caso de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, desestabilizó el orden establecido porque al incorporar nuevas formas de representación del mundo, de la vida y de las relaciones entre los sujetos, las escritoras gestaron su acción en el ámbito político y cultural. Por eso, para la epistemología feminista, el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres ha sido necesaria para promover su visibilidad política. Butler plantea el problema del sujeto del feminismo en relación con las políticas de representación y concluye en que “la representación tendrá sentido para el feminismo únicamente cuando el sujeto de las mujeres no se dé por sentado en ningún aspecto” (2007, p. 53). Estos señalamientos ponen en tensión la categoría “mujer”, que apela a una identidad inestable e insustancial y que deconstruye los significados fijos de la sexualidad, la experiencia, la identidad y la representación de las mujeres en el orden social, político y literario. Además, los estudios sobre la política cultural de las emociones de Sara Ahmed, explora cómo los discursos sobre la afectividad reproducen relaciones de poder y moldean las superficies de cuerpos individuales y colectivos. En la correspondencia entre movimiento y vínculo se proyectan las alianzas que las mujeres establecen y autogestionan en su lucha contra el monstruo común que las amenaza: la violencia patriarcal, lo que queda plasmado en las narrativas de las autoras estudiadas.

Por lo anterior, en esta tesis se sostiene que la producción narrativa de las autoras ecuatorianas, Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, constituye un proyecto estético político de interpelación e intervención sobre un orden patriarcal hegemónico que dictaminó los modos de ser y de estar en el mundo. Esta literatura más las acciones de inserción de las escritoras en el tejido social ponen en crisis imágenes y/o figuraciones estereotipadas de la sexualidad, la experiencia y las identidades femeninas. Es la escritura, particularmente, el espacio material y simbólico de inscripción de las identidades textuales y públicas que pugnan por definir su propio lugar en el ámbito social, político y literario. Se trata de lugares de apropiación de las autoras, porque sus voces irrumpen, sin pedir permiso, en espacios que habían sido prohibidos para las mujeres. Es por lo tanto un nuevo lugar, apartado de las normas, donde construyen identidades autónomas y libres que socavan el lugar pasivo y débil asignado en el sistema patriarcal que las oprime. Chiriboga y Manzano conquistan el lugar de la escritura como espacio de intervención política para interponer su propia voluntad y

autonomía en las letras ecuatorianas. De esta manera, se articula su escritura con la lucha política de las mujeres en el Ecuador de los 90.

En el marco del interés ganado por la representación del sujeto del feminismo en las teorías contemporáneas y en las luchas de las mujeres en la actualidad, las intervenciones de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano abren un espacio literario y político novedoso desde el que es posible ver una nueva articulación entre la literatura y las luchas feministas: las disputas de las escritoras y las demandas de los movimientos de mujeres dejan ver la gestación de sus proyectos de legitimación de sus palabras y acciones.

Verónica Gago en 2020, al referirse a su libro *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*, señala las luchas de las mujeres en Argentina (situadas en la dinámica política del movimiento Ni Una Menos) como “un movimiento muy amplio, que tomó las calles de manera muy contundente, muy masiva”. Son ritmos y formas de organización que marcan “un ciclo, una nueva época en la movilización feminista”.⁶ Esta nueva época de transformación de la vida de las mujeres, marcada por la movilización, que está transformando también las luchas en el continente, como afirma Gago, tiene su antecedente en un pasado reciente, los 90 del siglo pasado, cuando, como es el caso ecuatoriano, las mujeres ya estaban participando activamente en las movilizaciones sociales. El fenómeno que las mujeres protagonizan ahora en las calles y en las letras tiene como preámbulo “aquellas experiencias que sacaron las ollas a la calle” (Gago, 2019, p.14): mujeres que en décadas anteriores abrieron el camino para la movilización feminista que se contempla hoy.

En el contexto descrito, los discursos de Chiriboga y Manzano, extendidos desde los 90 y hasta la actualidad, decodifican los significados tradicionales, impugnan los argumentos sustanciales de las diferencias sexo genéricas y advierten sobre las perspectivas particulares y la experiencia que condicionan al sujeto cognoscente: la figura de la mujer negra en Chiriboga y la de la artista en Manzano. Ya desde sus primeras novelas, *Y no abras la ventana todavía* (1994) y *Bajo la piel de los tambores* (1991), se instalan reflexiones y teorizaciones sobre el lugar de las mujeres y sus distintas etapas de devenir sujeto. Argentina Chiriboga interpela el sentido de la tradición para reivindicar al sujeto afroecuatoriano en la historia y en la cultura ecuatoriana,

⁶ Entrevista en Tinta Limón Ediciones, 18 de septiembre de 2020.

mediante una retórica de resistencia que no solo testimonia la violencia de una sociedad segregacionista, sino que inscribe a la mujer, en su condición de subalterna, como agente de la historia y como sujeto político. En la producción narrativa de Sonia Manzano, en cambio, se ponen en tensión las relaciones de género como vía de reinterpretación de la experiencia artística y la práctica literaria, mediante la construcción de estructuras textuales y subjetividades femeninas alternativas a las convenciones del orden social, político y literario.

Las intervenciones feministas en capítulos

En el primer capítulo de esta tesis se propicia la discusión en torno a una historia oficial de la literatura ecuatoriana escrita desde un posicionamiento hegemónico masculino, lo que ha privado que “otras voces” se escuchen: las de las escritoras, quienes al relatar su experiencia evidencian la existencia de un orden patriarcal que las ha excluido por mucho tiempo. Se fundamenta la categoría de patriarcado apelando a los fundamentos de la teoría feminista, que considera esta forma de dominio como poder político. A partir de esta premisa se analizan distintas fuentes, como entrevistas a escritoras, antologías literarias (compuestas por varones y por mujeres), investigaciones realizadas en el país y en el exterior (principalmente en Estados Unidos) sobre escritoras ecuatorianas, lo que permite corroborar los alcances del orden patriarcal en la literatura, que tiene que ver con la desvalorización e invisibilidad de la palabra de las mujeres.

Se describe el contexto social y político de los 90 haciendo énfasis en las luchas de las mujeres y sus conquistas, que van desde el mayor protagonismo en el ejercicio del voto hasta la paridad eleccionaria. Se trata de dirigir la mirada hacia un pasado reciente, en clave feminista, enfoque que ha sido descuidado por la crítica literaria del país. Se conocen algunos trabajos que abordan y periodizan los 90 desde fenómenos sociopolíticos que no inciden especialmente en la subjetivación femenina, como el feriado bancario, las migraciones, el derrocamiento de presidentes, las organizaciones indígenas, etc. Se alude a esas investigaciones para describir la figura de las escritoras como las proscriptas de la literatura ecuatoriana. Se traza así el camino de la “libertad” por el que optaron las escritoras, cuyos testimonios, expuestos desde su propia “experiencia”: comentarios, cartas públicas, entrevistas y otros documentos, revelan una historiografía literaria cargada de omisiones sobre el aporte de las escritoras.

A través del análisis de los discursos que los varones han constituido en torno a la escritura de las mujeres se confirma que la literatura ecuatoriana tiene carácter patriarcal, puesto que son los críticos varones quienes han juzgado su palabra, cuestionándola. De esta forma se establece la construcción relacional del género, señalando lo que significa emitir juicios “sobre ellas” y no desde el lugar de la experiencia de las escritoras. En ese sentido se consideró importante fijar la mirada en los discursos de las propias mujeres para entender el contexto socio político de su inserción, pues ellas dan cuenta de la violencia de género que han vivido en el ámbito literario. Se presenta el caso de Blanca Martínez, reconocida como la primera novelista mujer del Ecuador, el poema *Los nada gentiles escritores machos* de Sonia Manzano, se rememora también el caso de la Safo ecuatoriana, Dolores Veintimilla de Galindo, el testimonio de Eugenia Viteri, la palabra de Argentina Chiriboga, entre otros, que dan cuenta de la “experiencia” de las escritoras. En sus criterios coincide el sentir legítimo de que existe un machismo arraigado y que hay discriminación y violencia en el ámbito cultural, literario y social del país.

El estudio de Alicia Ortega, si bien no hace énfasis en el rol de la mujer en el contexto político de los 90, señala, sin profundizar, las demandas de las mujeres como uno de los agravantes de la condición humana en el contexto del fin de siglo. En su discurso sobre la novela ecuatoriana del siglo XX, publicado en 2017, persiste la invisibilidad de las autoras, por lo que se reflexiona en la necesidad de inscribir a las mujeres en la historiografía literaria, tarea que se emprende en este capítulo, donde se privilegian las luchas de las mujeres para develar el espacio que hoy en día tienen las autoras. Desde esta perspectiva se discute el discurso de Eugenia Viteri, Natasha Salguero, Alicia Yáñez Cossío, Argentina Chiriboga, Sonia Manzano, Cecilia Ansaldo, Sheyla Bravo, entre otras escritoras.

Las luchas de las mujeres en las calles y en las letras son rescatadas en este capítulo. Alexandra Quezada, en su estudio sobre el derecho al voto y la presencia de las mujeres en la vida política del Ecuador, reconoce que la obligatoriedad del voto fue un derecho fundamental que permitió a las mujeres ecuatorianas transitar desde el reducido espacio de lo familiar hacia el disputado ámbito de la política nacional. Esta conquista, entre otras que se examinan en este capítulo, establece que la representación que las mujeres han logrado en el ámbito político se presenta en paralelo con las conquistas de las escritoras en el ámbito cultural y literario.

Por todo eso fue imprescindible colocar un hecho clave de la política ecuatoriana de los 90: el secuestro de una protesta, el caso de la escritora y educadora Rosalía Arteaga, la primera presidenta del Ecuador. Este análisis recalca que las conquistas de las mujeres en las legislaciones no se hacen realidad en la práctica, lo que quiere decir que la naturalización de los roles de varones y mujeres, los prejuicios y estereotipos sociales pesan mucho a la hora de aplicar la igualdad jurídica de los sexos, como se evidenció en el caso de Rosalía Arteaga, a quien el poder le fue arrebatado por razones de “machismo”, como ella declara en sus discursos políticos y literarios.

En el capítulo II se discute el problema del sujeto del feminismo, que cobra interés en la teoría feminista contemporánea. Se parte del análisis lingüístico-semiótico del postulado de la filósofa feminista Amelia Valcárcel para dilucidar las diferencias sexo genéricas en determinados contextos sociales, culturales, políticos, lingüísticos, esto sobre la base de los aportes a los estudios de género de Joan Scott y Judith Butler.

Se plantea la pregunta acerca de los malentendidos que envuelven los discursos feministas hasta el día de hoy para indagar en la culpa del lenguaje como mecanismo de comprensión de las relaciones sexogénicas. Ese fundamento sirve para introducir la figura de las escritoras Sonia Manzano, en los años 1970, y Argentina Chiriboga, en los 90: mujeres de la palabra que subvirtieron el poder patriarcal, que derribaron las barreras de una época cuando la mujer no había alcanzado la igualdad jurídica de los sexos, ni tenía representación en espacios de poder.

Desde el enfoque poscolonial de los estudios de género, se vislumbra el problema del racismo cultural, para incorporar la discusión en torno a la condición social de una minoría representada por las mujeres negras, lo que queda expuesto en la obra literaria de Argentina Chiriboga. Sobre la base de los postulados de Kristeva, acerca del moldeamiento de las concepciones y significados según cada época y civilización, se plantea la pregunta acerca de la representación de las mujeres en el discurso literario.

A partir del enfoque del conocimiento situado (Haraway, 1995), se indaga en la componenda de los sentidos para advertir que las perspectivas particulares, la experiencia y la subjetividad condicionan al sujeto cognoscente. En ese marco se presenta el proyecto estético político de las autoras Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, puesto que cada una, desde su propio lugar de

enunciación y de experiencia, representa la condición de las mujeres: sus discursos se forjan como espacios para su acción y empoderamiento.

En lo que respecta a la cultura patriarcal se parte de la consigna del feminismo contemporáneo: “Abajo el patriarcado, se va a caer, se va a caer”, para discutir este sistema de poder que subyace en los múltiples procedimientos de significado: el lenguaje, la literatura, la música, la familia, las instituciones, la calle. Se explica el poder patriarcal, según el enfoque de Carole Pateman, en sus dos dimensiones: la paternal y la fraternal. Pateman pone énfasis en la dimensión fraternal señalando que el origen del poder político reside en el derecho conyugal o sexual que ejerce el varón sobre la mujer. Mediante el mito cristiano de la creación expone que la paternidad de Adán dependía, primeramente, del dominio que este alcanzara sobre el cuerpo de Eva. A partir del derecho conyugal que el hombre adquiere, se entiende al patriarcado como una forma de gobierno: la del hombre sobre la mujer. Hourya Bentouhami-Molino se refiere a la multiplicidad cultural que alude a los distintos mundos vividos por las mujeres para llamar la atención sobre la condición del sometimiento de las mujeres negras y pobres, incluso al interior de los movimientos feministas. Postula una estructura de dominación en varios niveles; así, el dominado (mujer blanca de clase media o alta) es dominante de otro (mujer negra de clase baja), lo que renueva otras formas de subordinación y de dominación. En ese marco teórico se describe la experiencia de la escritura en la vida de Argentina Chiriboga y el inicio de su actividad en relación con las responsabilidades familiares de la autora: mujer ilustrada dedicada por mucho tiempo al cuidado del hogar. Sobre la base de tres entrevistas realizadas a Chiriboga, se hace un recorrido por su pensamiento en paralelismo con el proyecto del nomadismo feminista de Rosi Braidotti. Así se pueden distinguir los tres momentos del proceso de devenir sujeto: diferencia entre hombres y mujeres, diferencia entre mujeres y diferencias dentro de cada mujer. Para lograr una comprensión global de la experiencia escritural se examinan tres estudios críticos sobre su novela histórica *Jonatás y Manuela*, considerada como la más importante de la autora, debido a la gran difusión nacional e internacional que ha alcanzado y porque cumple la misión de reescribir la historia universal de la esclavitud y de reivindicar el rol de la esclava en la liberación americana⁷.

⁷ El primer estudio es realizado por Henry Richards y Aída Heredia, en 2000; el segundo corresponde a Michael Handelsman, en el 2001; y el tercero, de 2017, pertenece a la Queli Pariente_Ahmed: todos son críticos del extranjero. Los tres estudios coinciden en reconocer el interés de la autora por recordar, en la novela, hechos de la historia universal y ecuatoriana.

Para el caso de la escritora Sonia Manzano se hace la pregunta: “¿Y para qué la luz?”, interrogación que se interpreta en relación con el problema de la invisibilidad, que ocupa un lugar central al momento de dilucidar una historia específica de las mujeres. Se hace un recorrido por los sentidos de su poesía y su experiencia como comentadora de libros, actividad que ha llevado a cabo como parte de la gestión cultural que caracteriza su carrera literaria. De entre sus muchas intervenciones académicas y culturales, se analizan tres ponencias que tratan de manera específica sobre la voz de la mujer en la literatura ecuatoriana.

En tres estudios sobre la obra narrativa de Sonia Manzano, se llama la atención sobre las escasas referencias críticas de su obra. Así se plantea el campo de la crítica, de dominio masculino, como espacio de pugna de poder y de lucha por los sentidos. Se advierte que, a partir de la última década del siglo XX, la situación de las mujeres empieza a cambiar, por lo que las escritoras comienzan a tener mayor representación en la literatura, aunque los círculos literarios continúan siendo dominados por los hombres. De ahí que Manzano encauce su proyecto estético político a develar la experiencia de la dominación y violencia que también sufre la mujer intelectual y artista.

Con el objetivo de vislumbrar más ampliamente la experiencia escritural de Manzano, se presentan tres trabajos críticos sobre su producción narrativa. Estos corresponden a los años 2000, 2006 y 2013. Los dos primeros se publican en el exterior y el tercero corresponde a la crítica nacional. Los estudios ponen énfasis en lo multifacético de su obra, la cualidad intertextual proveniente de una cultura erudita y letrada, el metalenguaje poético, el erotismo y el componente autorial. El humor, la sensualidad, la originalidad que significa ruptura de los cánones narrativos, la pérdida de la autonomía actancial, los saltos en el tiempo, los varios niveles discursivos, la alternancia de voces, se presentan en relación con la poeticidad que caracteriza su narrativa, donde la palabra adquiere entidad propia, lo que se examina en paralelismo con la figura de la mujer intelectual y artista.

El capítulo III, titulado “Mundos narrados”, inicia con la discusión en torno a la categoría de acción política (idea de inicio y de exposición), sobre la base de los postulados de Hannah Arendt para, en los próximos subtemas, introducir un análisis de la primera novela de Argentina Chiriboga (*Bajo la piel de los tambores*, 1991) y de Sonia Manzano (*Y no abras la ventana todavía, zarzuela ligera sin divisiones aparentes*, 1994). Estas obras se plantean como las “iniciativas”

emprendidas por las escritoras para “traer algo nuevo al mundo” (la creación literaria y la figuración pública), para producir un movimiento que tiene que ver con el proyecto estético político de legitimación de la palabra y acción de las mujeres en la literatura ecuatoriana. La trama de las dos novelas discurre durante la segunda mitad del siglo XX, y cada una representa una perspectiva particular de la época, según un mismo eje: la mujer como sujeto agente, como personaje principal de la experiencia y la acción.

En el apartado sobre mujeres en las artes y en las letras, se hace énfasis en la posición reivindicativa de las autoras y se remarca su lucha feminista, para repensar, sobre la base del camino transitado por otras mujeres como de Beauvoir, Mary Robinson, Rosalía Arteaga, en nuevos proyectos para la intervención política de hoy. Todo esto para señalar que el panorama para la mujer ha mejorado gracias a sus luchas en la política y en la cultura, que es el espacio de instalación de la acción de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano.

En mujeres, discurso y acción política, se incorpora la discusión en torno al espacio de aparición de las autoras; para esto se articulan tres conceptos que desarrolla Hannah Arendt: esfera pública, discurso y acción. En ese marco se discute la relación entre escritura literaria y cultura de masas, que se configuran como espacios de luchas y negociaciones para las mujeres. Las autoras representan dicho momento de aparición a través del yo mujer que narra sus propias experiencias, y del nombre de los personajes: sustantivo propio que funciona como modo de identificación y de reconocimiento. Nombrar adquiere también el significado de identificar aquello que nos afecta, por ejemplo, la violencia, para actuar sobre ese problema. Así, la violencia, confrontada desde diversas perspectivas, es el eje convergente de sus narrativas.

Se aborda la primera obra literaria de Chiriboga (*Bajo la piel de los tambores*, 1991), en el marco de las discusiones del feminismo negro, para leer la novela no solamente como el inicio del proyecto estético de Chiriboga, sino como el surgimiento de un “nuevo movimiento literario” que tiene que ver con la escritura de la mujer afro en el Ecuador, de la que Chiriboga sería la máxima representante. Se examinan las configuraciones de los personajes femeninos en relación con su condición de género, de clase y de raza. En este marco, se desarrolla el tema de mujeres, militancia y memoria, para analizar las luchas de las mujeres negras representadas en la novela.

La trama, que vuelve al pasado reciente, cuestiona el discurso de poder para, a través de la memoria, inscribir la lucha de la mujer negra en la historia, donde había sido invisibilizada por mucho tiempo. La novela narra los modos en que Rebeca es excluida de la institución religiosa y del orden social, no solo por ser mujer sino también por su raza y por su clase. El primer escenario de la novela es un colegio femenino de monjas donde Rebeca sufre constantes abusos por parte de sus compañeras y de las monjas que, por ejemplo, distribuyen los espacios (los pupitres, los cuartos, las camas) y los afectos según el apellido y el poder económico de cada alumna. A la negra le corresponde, por supuesto, el último lugar. Esta estructura social se revela también en la figura de la monja negra quien se encuentra vinculada con “algún” grupo armado inspirado en el ideal del Che Guevara. La imagen borrosa del Che, grabada en la memoria de la protagonista, y la figura de la monja negra, que en el desenlace de la novela muere por los ideales de la revolución, configuran la militancia política de la mujer negra en el contexto cultural y político del Ecuador de los años 1960. En el desarrollo de este subtema, se discuten los postulados de Joan Scott sobre la categoría de la “experiencia”, los estudios de Alejandra Oberti que hacen énfasis en las voces politizadas y en la violencia, la discusión que plantea Mariela Peller sobre las paradojas de la revolución, entre otros.

En la novela, el cuerpo de la mujer se presenta constantemente erotizado desde el sentir y el deseo propio. De esa manera se interpela la construcción de un orden normativo sobre la sexualidad femenina que impone representaciones y conductas según la mirada deseante del varón. Se enfatiza en la concepción relacional del género para analizar la construcción de masculinidades hegemónicas: el padre Cayetano, que seduce a Rebeca, Lorenti, adinerado y descendiente de italianos, Fernando Ponce, cuya madre es racista, entre otros. A partir de estos personajes se examinan diferentes formas de violencia que afectan a las mujeres. Hombres mestizos y “blancos” que ven el cuerpo de Rebeca como objeto para la satisfacción de sus deseos. En el proceso de devenir sujeto, la mujer deja de ser un simple objeto de deseo para perfilarse soberana y autónoma en sus modos de vivir el placer sexual. Rebeca es muy pasional, por decepción se entrega a un varón (parásito social), teme quedar embarazada y se casa porque ha perdido la virginidad. De ese panorama de pérdidas era necesario fortalecerse, por lo que Rebeca toma las riendas de su vida y cuenta su experiencia, que devela las disputas de las mujeres en el orden social y al interior de las organizaciones políticas de izquierda, donde persisten “las categorías impuestas por el color de la piel” (Chiriboga, 1991, p. 152).

Posteriormente se estudia la primera novela de Manzano (*Y no abras la ventana todavía, zarzuela ligera sin divisiones aparentes*, 1994), con la que consolida su proyecto estético político, ya que escribe poesía desde 1972, con alrededor de trece libros hasta la actualidad. En su primera novela se examinan los modos de representación del género en el marco de la estructura patriarcal, donde las mujeres cumplen su rol “tradicional” en la estructura familiar, social y en los círculos culturales del Ecuador del siglo XX, orden que ellas pugnan por desestabilizar.

Los personajes femeninos, que se configuran en su identidad verbal, permiten indagar en el rol de las escritoras en la historia literaria. En una parte de la obra se narra la visita de Gabriela Mistral a Guayaquil (hecho real, hay un reportaje de prensa que titula: “Gabriela Mistral y su prolongado paso por Guayaquil”, pues se trata de una visita planificada para una semana que se prolongó por un mes) y el homenaje que le rinde un colegio femenino donde trabajaba la Srta. Martínez en sus años juveniles. Ese encuentro con la gran escritora de la literatura latinoamericana, donde también participa la estudiante Sara Bernarda, configura a los personajes de la novela, puesto que ese contacto queda grabado en la memoria de Sara hasta su etapa adulta cuando, a partir de su experiencia como discípula de la Srta. Martínez, vive varias etapas de “interpelación” hasta llegar a constituirse como sujeto autónomo. Así se presenta la identidad del personaje, al final de la novela, como “mujer configurada por sus propias palabras”. El lenguaje literario se construye, desde diversas perspectivas (el cuerpo de la Srta. Martínez y de Sara Bernarda, erotizados a través de la palabra y no necesariamente por el contacto corporal, sus vestimentas anticuadas, los vínculos entre mujeres letradas), como el lugar donde los significados fijos se socavan, lo que se discute en paralelismo con la figura de las mujeres en la sociedad, cuando pugnan por su propio espacio en el ámbito literario.

La obra se presenta en relación con la palabra puesta en escena, con los sentidos que convergen y divergen, con las formas difusas que configuran a los personajes, a las historias que se narran y a las reflexiones sobre la literatura que se pueden extraer de esta. En *Y no abras la ventana todavía* la palabra ocupa el lugar privilegiado en la configuración del relato, lo que se interpreta en paralelismo con la figura de la mujer intelectual y su espacio de aparición. El título de la novela, por ejemplo, constituye un intertexto del poema de Medardo Ángel Silva, miembro de la “generación decapitada” del Modernismo, y toda la novela hace alusión al impacto de la poesía modernista en la cultura ecuatoriana, he ahí el personaje de Gabriela Mistral. El gesto de la

escritora de recuperar para su novela la poesía de un escritor tanpreciado en la literatura ecuatoriana opera con una torsión de género sobre una tradición y un orden de representación virilizados: la promesa o la imposición de no abrir la ventana, sinónimo de no salir al mundo, no sólo que no se cumple, sino que se trasgrede para salir a la luz finalmente.

La voz narrativa incorpora distintas figuras de mujeres intelectuales y artistas que disputan un lugar propio en la cultura y el arte, círculos de poder donde las mujeres son excluidas y violentadas. Los hechos narrados inician en las primeras décadas del siglo pasado, que dan cuenta de una cultura afianzada en el sentimiento nacionalista, y se postergan hasta los últimos años, cuando el consumo cultural se potencia y un nuevo orden social y político adviene. La novela problematiza las prácticas de producción y de consumo del siglo XX: la estructura narrativa marca la dinámica del despertar de una cultura hacia prácticas artísticas contemporáneas donde la palabra de la mujer se legitima en la literatura de fin de siglo.

El último capítulo recoge las principales discusiones de la tesis para plantear puntos de conexión o disociación, así como especificidades de las literaturas de las autoras, a través del análisis crítico de sus obras producidas en el nuevo milenio. Cuando se plantea la idea del giro en la mirada, se relaciona el panorama crítico de los noventa con el advenimiento de un “nuevo orden”, para vislumbrar que, a diferencia del pasado, la literatura ecuatoriana actual está escrita preferentemente por mujeres. Para esto se hace un recorrido por la agenda del Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas en Norteamérica, desde 1999 hasta el 2019, para enfatizar en la incidencia y consolidación de los estudios sobre la literatura escrita por mujeres. También se analizan reportajes, publicados recientemente, que resaltan la recepción e importancia, tanto a nivel nacional como internacional, que proyecta la narrativa de las ecuatorianas.

A partir del contexto anterior se presenta la narrativa de las escritoras en el siglo XXI y su poética del horror. Se incorporan elaboraciones teóricas en relación con el giro afectivo⁸, que enfoca la atención en el llamado de la felicidad. En la tesis se explora la función normativa de la

⁸ Nicolás Cuello en Presentación: El futuro es desilusión, prólogo de *La promesa de la felicidad* de Sara Ahmed, describe el giro afectivo como un campo de experimentación teórico-reflexiva que “en el transcurso de las últimas tres décadas, ha posicionado de manera creciente debates públicos en torno a la relevancia política de los afectos y las emociones” (Ahmed, 2019, p. 12). También señala que los activismos y la teoría *queer* han dado un nuevo contorno a dicho giro afectivo desmantelando las economías morales y las dicotomías de las emociones (p.12).

felicidad para indagar en prácticas y relaciones de poder que su discurso instala y reproduce. Así se articula el anhelo de la felicidad con la función de los afectos y las emociones, lo que mueve y hace sentir a los sujetos, para impugnar la estructura normativa que subyace en la construcción de las identidades binarias de varones y mujeres. Nicolás Cuello (en Ahmed, 2019, p. 12) presenta el giro afectivo como proyecto intelectual que “busca problematizar el rol que cumplen los afectos y las emociones en el ámbito de la vida pública” y su operatividad en la reproducción de la estructura de poder y las relaciones sociales. Ese anhelo de felicidad y la funcionalidad de los sentimientos y afectos, vueltos crueles, se lee en novelas como *La nariz del diablo* (2010) y *La muerte blanca* (2015) de Chiriboga, *Eses Fatales* (2005) y *Solo de Vino a piano lento* (2013) de Manzano. En estas novelas se exploran prácticas de opresión y de horror naturalizadas hacia las mujeres intelectuales, artistas, afro, homosexuales, entre otras identidades sexo genéricas, que no depositan sus anhelos de felicidad en las normas correctas que la sociedad impone. Así se despliega la figura del monstruo que acecha constantemente la vida de las mujeres. Lo monstruoso connota muerte, enfermedad, locura, violación, sangre y mierda en la narrativa de Chiriboga y Manzano. Desde ese panorama gris y sangriento se avizora un futuro incierto, pero también una esperanza de lucha. De ese análisis se extrae la idea de la lucha organizada: hermandad de mujeres vinculadas y movilizadas por la edificación de un mundo mejor, aunque esto signifique construir sobre las ruinas de un orden que está a punto de caer: el patriarcado.

Según lo tratado en los cuatro capítulos de la tesis se plantean proyecciones de esta investigación hacia ciertas zonas de acción de las novísimas escritoras ecuatorianas, que se presentan en el apartado de palabras finales: aproximaciones, aperturas y desvío. Se propone la categoría analítica de la monstruosidad, perspectiva que articula las imágenes del horror y la violencia en relación con las emociones humanas. En las producciones literarias de las mujeres en el siglo XXI, la violencia se vuelve más aterradora, cruel y salvaje. Desde ese enfoque se reflexiona en torno a las derivas de la literatura de Manzano y Chiriboga, en el marco de las nuevas demandas de los feminismos contemporáneos. Ambas, en sus obras producidas en el siglo XXI, develan nuevos sentidos en torno al problema de la violencia (feminicidios, violaciones, sangre, sexualidades disidentes) que da propiedad a sus discursos en el contexto sociocultural actual. A partir de este eje se incorpora una última reflexión que vincula la literatura de las autoras estudiadas con el corpus de dos escritoras jóvenes, María Fernanda Ampuero y Mónica Ojeda, en cuyas obras descubrimos esas reminiscencias renovadas: personajes femeninos, hijas, madres, amigas,

hermanas, alumnas, maestras, que cultivan las prácticas de lo monstruoso en su proceso de devenir sujetas. Dicha violencia develada por Manzano y Chiriboga se torna salvaje, atroz y monstruosa en obras como *Pelea de Gallos* (Ampuero, 2018) y *Mandíbula* (Ojeda, 2018). Se indaga en las nuevas representaciones de la figura de la mujer y en el vínculo entre lo femenino y lo monstruoso, ejes que configuran sus discursos. Lo monstruoso alude a lo ambivalente: lo que atemoriza y fascina, lo que perturba y cautiva a la vez. En las obras de Ampuero y de Ojeda se interpreta lo monstruoso como la posibilidad de transgredir el orden y las normativas sexuales y textuales, para situarse en el ámbito de la otredad, del extranjerismo y de lo abyecto.

CAPÍTULO I

Las escritoras en el contexto sociopolítico del Ecuador de fines del siglo XX

Esas mujeres extienden las tardes para fraguar
consignas. Tejen planes y redes. Neciamente desafían al poder en
largas plantoneras. Usan los micrófonos para decir la palabra no dicha.
Buscan los escaños para redimir lo no redimido, para exaltar su lugar de
origen.

Raquel Rodas Morales⁹

“Las mujeres son una invención reciente” afirmaba la escritora estadounidense Úrsula Le Guin a inicios de los años 90¹⁰ cuando, desde su propia experiencia, ilustraba el lugar de la escritora afirmando: “Ese soy yo, el escritor, él. Soy un hombre” (1990, p.15). El manifiesto de la escritora resalta el uso lingüístico del masculino (pronombre él y sustantivo “escritor” no marcado) como forma de nominación de lo que social y culturalmente ha sido elevado a la categoría de lo humano, por eso la escritora afirmaba: “Cuando yo nací, solo había hombres. Las personas eran hombres”. Actualmente, aquella designación masculina de la escritora resultaría rancia. Al tenor de la intervención feminista que hace Le Guin para señalar el uso de un lenguaje excluyente que funciona como proscriptor de las mujeres y de su acción escritural, nos preguntamos: ¿cuál era el lugar de las escritoras ecuatorianas en el contexto sociopolítico de fin de siglo XX? Cuestión que abre un espacio de disputa para interpelar los preceptos sociales, políticos y literarios que rigieron un tiempo de gran complejidad para las mujeres en todo el mundo: Ecuador no fue una excepción de la realidad señalada por la escritora estadounidense.

El fin de siglo trajo consigo profundas permutaciones en el tejido social y en el lugar de las mujeres constituidas, inclusive hasta hoy, como sujetas de nivel inferior (hombre de segunda clase, decía Le Guin). Por eso, el interés en las experiencias de las escritoras y en sus intervenciones feministas que revelan ese panorama desalentador y adverso impuesto a las mujeres: “Como un él, soy como una barrita de pescado para microondas frente a un salmón Chinook al grill”, se comparaba Le Guin. Fue en ese contexto sociopolítico de postergación donde las escritoras ecuatorianas disputaron un espacio propio desde el cual presentarse y auto representarse a sí

⁹ *Las propias y los ajenos*. Miradas críticas sobre los discursos del movimiento de mujeres del Ecuador, p. 11.

¹⁰ Obra performance *Presentándome a mí misma*.

mismas. De esa manera, en concordancia con la historiadora feminista ecuatoriana Raquel Rodas (2007, p. 11), las insumisas y depravadas de la palabra iban transformando a brochazos el espacio de lo público.

En Ecuador, la década de los 90 constituye un tiempo de profunda crisis sociopolítica con significativas repercusiones en la representación política y cultural de las mujeres. Para comprender las intervenciones feministas de las escritoras en el contexto de fin de siglo se parte de la valoración de las luchas de las mujeres, acciones colectivas que datan de la época colonial¹¹, como eje de transformación de su rol social y cultural. Si bien hacia el 2007 la historiadora Raquel Rodas proclamaba los cien años de existencia del feminismo ecuatoriano¹², entendido como las luchas de las mujeres organizadas (p. 9), es necesario considerar que es recientemente, en las décadas del 70 y 80 del siglo XX, cuando las organizaciones feministas consiguen representación política estatal¹³; esto como resultado de las disputas contendidas y los derechos conseguidos a lo largo de todo el siglo XX. Así se señala el antecedente de un tiempo que vendrá marcado por sustanciales transformaciones en la esfera familiar y política del Ecuador del nuevo milenio.

María Cuvi, investigadora y activista feminista, señala los 90 como la década “cuando ocurrieron los principales avances en lo que se refiere a la política de equidad de género” (Rodas, 2007, p. 110). Varias reformas legales se dieron: Ley contra la violencia a la mujer y a la familia en 1995, Ley del amparo laboral o de cuotas electorales en 1997, y ese mismo año la creación del Consejo Nacional de Mujeres (CONAMU). Fue la época dorada del movimiento de mujeres pues

¹¹ La historia oficial ha menguado el aporte de las mujeres en las gestas independentistas, sin embargo, hoy se reconoce el protagonismo de Rosa Zárate, Manuela Sáenz junto a su esclava Jonatás, Manuela Espejo, Manuela Cañizares, y otros nombres olvidados en los registros históricos. Dicho olvido impide valorar de manera debida las luchas de las mujeres hasta la actualidad.

¹² Rodas ubica el origen del feminismo en Ecuador en los primeros años del siglo XX. Señala la irrupción del liderazgo de Zoila Ugarte de Landívar quien “se atrevió junto con un grupo de mujeres de cultura, a romper los primeros fuegos” y quien “inició de forma clara el camino de liberación de las mujeres ecuatorianas” (2007, p. 10). En 1922, Zoila Ugarte fundó la Sociedad Feminista Luz del Pichincha y en 1930 el Centro Feminista Anticlerical. Es reconocida por su acción política en defensa del voto femenino, aprobado en 1929, y que tuvo muchos detractores durante las décadas posteriores.

¹³ En 1970 se creó el Departamento de la Mujer, bajo la dependencia de la Dirección General del Trabajo del Ministerio de Previsión Social. En 1980, el Departamento fue elevado a Oficina de la Mujer, adscrita al Ministerio de Bienestar Social. En 1986 se crea la Dirección Nacional de la Mujer (DINAMU) que en 1997 se transforma en Consejo Nacional de las Mujeres (CONAMU), adscrito a la Presidencia de la República. Estos datos se han tomado de la obra Historia del Voto femenino en el Ecuador, de Raquel Rodas Morales.

“logró brillar con luz propia en el escenario político”, afirma Cuvi (p. 110). Se trata de un periodo en que la figura de la mujer se potencia en el ámbito social y político pues se evidencia su mayor participación en cargos de gobernabilidad. En paralelismo con dicha situación, la figura de la escritora también despunta: las mujeres rompen por fin el silencio, desafían al poder y emplean la escritura como “el micrófono para decir la palabra no dicha”, para liberarse, y para “desestabilizar las normativas de la sociedad de los padres” (Rodas, 2007, p. 11). Para lograr ese cometido era necesario que las escritoras se distanciaran de los discursos dogmáticos que, como señalaba Le Guin, se presentaban permeados de restricciones para las mujeres: “advertencias, imprecaciones, engaños, elogios, promesas”, dice Rodas.

Construir un lugar propio de enunciación para, desde los márgenes, denunciar ese entorno perjudicial y nocivo que no se quería o no se podía ver era una necesidad imperiosa. Lugar específico proclama Josefina Ludmer (1985, p. 2) cuando se refiere a “la relación entre este espacio que esta mujer se da y ocupa, frente al que le otorga la institución y la palabra del otro”. Para lograr el propósito de auto representarse, las mujeres “acuñaron varias formas de disimulo, ensayaron varias tretas¹⁴ pusieron en acción diversas estrategias”. Porque frente al estatuto literario de hegemonía masculina había que inventar otras formas de resistencia. Entonces las escritoras “dieron a luz a lo que palpitaba escondido y le dieron un nombre. Eso se llamaba libertad” (Rodas, 2007, p. 11).

Me propongo articular la disputa emprendida por las mujeres escritoras con las luchas de los movimientos feministas en el contexto sociopolítico del Ecuador de fin de siglo para comprender ese lugar específico o esa “dislocación del ser –o más bien, de una dislocación para ser– en otro lado¹⁵” (Molloy, 2006, p. 68), que entiendo como ese otro lugar de enunciación y de auto representación¹⁶ donde la mujer escritora consigue situarse para llevar a cabo su proyecto estético político de legitimación de su palabra. Proyectos de intervención feminista que llevaron adelante las escritoras Argentina Chiriboga (1940) y Sonia Manzano (1947), por los años 90 y

¹⁴ Hace referencia a la categoría propuesta por Josefina Ludmer: “las tretas del débil”.

¹⁵ Aquí uso el concepto de dislocación en el sentido de otros posicionamientos de las mujeres, sin que tenga que ver necesariamente con la idea de sexualidad disidente planteada por Molloy.

¹⁶ Siguiendo a Silvia Molloy entiendo este concepto como los modos en que las escritoras representan a la mujer y se construyen “a sí mismas como sujeto de sus textos” (Molloy 2006 71).

hasta la actualidad, donde, a través de sus propios lugares de enunciación (el mundo afro en Chiriboga y los círculos intelectuales en Manzano), confrontan los sentidos impuestos por un orden patriarcal que las había silenciado por mucho tiempo.

Para discutir el problema de la “representación” es importante interpelar las formas en que las mujeres habían sido configuradas tradicionalmente en la literatura ecuatoriana. Esta preocupación motivó la investigación de la escritora ecuatoriana Gabriela Alemán. En 1997 desarrolla su tesis *Los mitos de la feminidad* en los relatos de autores canónicos de la literatura nacional.¹⁷ En su análisis determina que los años 70 y 80 fueron una época de “renovación y reevaluación de la forma y el fondo de la literatura ecuatoriana”. Pues bien, en relación con ese tiempo de “búsqueda de identidad y de vanguardia en la literatura” la escritora expresa su desconcierto pues repara que la mujer era representada por los escritores “como un ser plano y unidimensional, cubierta por una gruesa capa de silencio (Alemán, 1997, p. 1).

Alemán observa que, si bien los autores seleccionados contaban con numerosos estudios, ninguno ponía énfasis en el rol que desempeñaban las mujeres. Este estado de arte del que parte la investigación muestra la configuración del estatuto cultural y literario de los años 90 y el interés que suscitan los estudios feministas principalmente para las académicas y escritoras.¹⁸ Su trabajo no solo que señala el sesgo androcéntrico de los estudios literarios en el Ecuador de los años 90, sino que divisa el interés específico que las representaciones de las mujeres suscitan en la crítica literaria del nuevo siglo, desarrollada principalmente en el ámbito académico. La investigación feminista se irá enriqueciendo con trabajos orientados a la recuperación y valoración de las voces de las escritoras que durante mucho tiempo habían sido silenciadas.¹⁹ El silencio también comunica, por lo que Alemán procura dar sentido a esa ausencia de voz representada en las obras

¹⁷ Los autores estudiados fueron Raúl Pérez Torres, Abdón Ubidia, Javier Vásquez, Vladimiro Rivas Iturralde y Francisco Proaño Arandi.

¹⁸ “Me pareció una tarea descuidada y necesaria” afirma Gabriela Alemán, y fundamenta su investigación en la teoría feminista que “busca demostrar que la literatura y el lenguaje tienen relevancia en la creación de la sociedad y considera que el género es una construcción social” (1997, p. 4).

¹⁹ Algunas escritoras que han sido recuperadas son Lupe Rumazo, Eugenia Viteri, Aurora Estrada i Ayala, Gilda Holst, Ileana Espinel, Argentina Chiriboga, Sonia Manzano, entre otras.

canónicas de la literatura ecuatoriana²⁰. Encuentra que en la literatura de ese “periodo de cuestionamiento y reformulación de la identidad nacional” las mujeres ecuatorianas “no tienen qué decir, o tal vez, con su silencio expresan mucho” (Alemán, 1997, p. 97). De esa manera los autores configuran el lugar de las mujeres en la sociedad, lo que va a concordar con el modo en que las relaciones sexo genéricas se articulan en el tejido cultural, político y literario.

Alemán encuentra que la literatura de los autores canónicos en lugar de funcionar como contra discurso, que interpele las formas dominantes del poder, se expresa como un aparato ideológico más, por eso pone énfasis en la construcción sociocultural del sistema sexo genérico que otorga significado, valor y estatus a los sujetos dentro de la jerarquía social, donde el silencio de las mujeres, “de las prostitutas, de las esposas, de las mujeres solteras, nos muestran a un ser sujetado que funcionan como “paisaje”.²¹ A partir de la tesis de Alemán, ese silencio se interpreta como el lugar asignado a las mujeres en un mundo dominado por los hombres. Entonces, si la literatura contribuye a la conformación del aparato ideológico que rige a las sociedades, es necesario examinar los “otros discursos” proscriptos de la literatura canónica patriarcal, esos que han sido producidos desde el lugar situado de las escritoras en su proceso de autorepresentación. Así encontramos que cierta literatura escrita por mujeres funciona como contra discurso del orden patriarcal. En este sentido las generalizaciones no funcionan puesto que, durante ese periodo, encontramos voces de escritoras que más allá de contravenir el orden contribuyen a reproducirlo. “Literatura transgresora” dice Sonia Manzano (entrevista, 2015) en contraposición a la “escritora insípida o sea aquella a la que no le interesa romper con nada ni con nadie, porque eso sería atentatorio contra lo que ya está establecido” (2003, p. 3). La experiencia de las escritoras narrada en sus literaturas o en exposiciones oficiales demuestra que romper las barreras que el patriarcado impone a las mujeres no ha sido fácil. Aquello ha significado colocarse en un lugar de riesgo, exponerse al mundo de lo público y lo político. Por eso, no todas las autoras han optado por lo

²⁰ Gabriela Alemán encuentra que en la literatura de estos escritores, que formaron parte de la “Generación de 1944” y que escriben a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, que representaron el pensamiento político de “efervescencia de las utopías” y de cuestionamiento de las formas dominantes del poder, las “mistificaciones de la imagen de la mujer se mantienen” (1997, p. 97).

²¹ Alemán parte del término “paisaje” en concordancia con los postulados de Carlos Monsiváis en “Sexismo en la literatura mexicana”, Imagen y realidad de la mujer (1975). Así, “paisaje” significa que las mujeres son el telón de fondo sobre el que se desarrolla la historia de los hombres”.

peligroso, comprometido, aventurado, sino que muchas han permanecido en el lugar establecido, normado, incluso, confortable. Por eso el interés en la palabra de autoras como Luz Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, cuyas narrativas que emergen en los 90, tiempo coyuntural para la acción feminista, se despliegan como modos de intervención frente al aparato ideológico y al estatuto literario, cultural y político que oprime a las mujeres. Autoras relegadas de la historia oficial, pero cuyo legado encauza las disputas de las nuevas generaciones de escritoras en el Ecuador del siglo XXI.

Las proscriptas de la literatura ecuatoriana

Imaginación prodigiosa.
Él, en envidia ahogante.
Invención de amor, de amistad.
Ahora, juntos en la misma cama: vida.
—Mañana, ella engullida
Por una pasión devoradora.
¡Genialidad robada!
Rosario De Fátima A´lmea

El camino de la libertad para decir la palabra no dicha, para desafiar las normativas de la cultura patriarcal no ha sido fácil, así testimonian las escritoras desde su propia experiencia, a través de lo que narran en sus obras, en cartas públicas, entrevistas, y otras formas de intervención política. Sin embargo, si se presta particular atención a la historia oficial de la literatura ecuatoriana, se puede apreciar que se encuentra cargada de ostracismos y silencios en cuanto al lugar y aporte de las escritoras, por lo que nos preguntamos: ¿desde qué perspectiva se ha elaborado dicha historia? Planteamos la problemática desde la concepción del género como elemento constitutivo de las relaciones sociales y forma primaria de las estructuras simbólicas de poder, según los postulados de la historiadora feminista Joan Scott²², para dilucidar las experiencias de las escritoras en el contexto cultural y político del fin de siglo, tiempo coyuntural para la acción política de las mujeres, porque “sin este sentido no hay experiencia; sin los procesos de significación no hay sentido”, afirma Scott. Se enfatiza en el carácter relacional del género, categoría en disputa, puesto

²² En “El género como categoría útil para el análisis histórico”. Su discusión comprende dos propuestas: el género como elemento constitutivo de las relaciones sociales y como forma primaria de las relaciones simbólicas de poder.

que las sociedades “representan el género y lo utilizan para articular los roles de las relaciones sociales, o para construir el sentido de la experiencia” (Scott, 2008, p. 60). Así como el género, la experiencia es relacional. Se trata, por lo tanto, de pensar el género como sistema de poder y de “concebir la realidad en términos de género”, es decir, relacionar el género con otros sistemas sociales de poder como la política, la cultura, la literatura, para indagar de qué manera está presente en la construcción de las experiencias y de las identidades subjetivas de los grupos humanos. Se enfatiza en el lenguaje como sistema de significación, lo que quiere decir que “el sujeto está en un constante proceso de construcción, y nos permite interpretar el deseo consciente e inconsciente de forma sistemática, al señalar que el lenguaje es el lugar más apropiado para el análisis” (Scott, 2008, p. 61). Si el lenguaje es el campo donde construimos los sentidos sobre nosotros mismos, el mundo y los demás, es importante indagar en los imaginarios discursivos y las representaciones del mundo que las escritoras construyen desde sus propios lugares (un conocimiento situado, según Haraway). De esa manera cobran sentido las experiencias de las mujeres, porque sus relatos propios no solo reivindican otras subjetividades disímiles a las mistificaciones femeninas ya vistas, sino que crean nuevas formas de vida para las mujeres. Nos proponemos leer los relatos propios de las escritoras para contrarrestar los peligros de la historia única u oficial, como argumenta la autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, que en sus obras expone las barreras sexistas y raciales que condicionan a las mujeres negras y a los “excluidos” de dicha historia porque “no ser reconocidos por ella o no aceptar su reconocimiento nos condena a no existir. A no ser” (2018, p. 16).

Joan Scott, en su lúcida discusión sobre el género y la historia, señala que esta “se convierte en un epifenómeno que proporciona un sinnúmero de variaciones sobre el inmutable tema de la permanente desigualdad de género” (Scott, 2008, p. 53). Ostracismo o proscripción de las escritoras en la historia oficial, por lo que considero que existe una tarea pendiente en los estudios literarios ecuatorianos: escribir la otra historia, la historia de las mujeres, para evidenciar las opresiones de género que han persistido en la literatura nacional y proponer tiempos propios armados desde las perspectivas de las mujeres. Es preciso vislumbrar la necesidad de elaborar una historia literaria propia de las mujeres, que dé cuenta de la pluralidad de voces de las escritoras (cis o provenientes de las disidencias sexuales). Una que, como plantea la *Historia feminista de la*

literatura argentina, que ya dio a luz la publicación de su primer tomo (número IV)²³, se ocupe de “revisar los archivos y resignificarlos, cuestionando tanto sus fundamentos patriarcales como los de la crítica que les dio cuerpo”. Sentar las bases de un proyecto feminista desde una noción que anuncie “su política al declarar (contrariamente a la costumbre) que las mujeres son sujetos históricos válidos” (Scott, 2008, p. 52), y también desde una concepción de legitimidad que posibilite resignificar los órdenes literarios consabidos incorporando aquellas voces que han sido proscritas durante mucho tiempo, incluso hasta la actualidad. Sin embargo, no se trata solamente de incorporar nombres para corregir un vacío existente, sino de pensar desde “otros registros y paradigmas” para “trazar recorridos en los que los tiempos de la institución literaria se articulen con la historia de los feminismos y se planten como un testimonio de un cambio de época” (Arnés y otras, 2020, p.6).

Si revisamos *La historia de las literaturas del Ecuador*²⁴, solamente por fijarnos en el tratamiento de la novela de la década de los noventa (Tomo 7, 2011), período de interés para este trabajo, observamos que ese título abriga una historia literaria que legitima a escritores varones y proscribire a las mujeres²⁵. Ni una sola escritora es considerada en el apartado de la novela de los 90. Sin embargo, en otras secciones aparecen pocos nombres referenciales de autoras tratados según tópicos estereotipados de la feminidad; por ejemplo, en el subtítulo de “Mujer y familia”, de la novelística de la década de los ochenta, se cita a tres autores: Eugenia Viteri con *Las alcobas negras* (1984); Alicia Yáñez Cossío con *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona* (1985) y *La casa del sano placer* (1989), y a Telmo Herrera con *Papá murió hoy* (1985). En la colección hay “un tomo especial” que trata “temas trascendentales”, así se señala en la

²³ El tomo IV de la *Historia feminista de la literatura argentina* abarca el periodo de 1990-2000.

²⁴ Fue un proyecto de la Universidad Andina Simón Bolívar y la Corporación Editora Nacional. La Historia de las literaturas del Ecuador (literaturas, en plural) está compuesta por doce tomos. Los dos primeros se dedican al estudio de la literatura de la colonia, seis a la literatura de la República, dos tomos a las literaturas indígenas y los dos últimos a ensayos generales y cronología e índices. Las literaturas de las mujeres ecuatorianas no tienen un espacio propio en esta colección planteada desde un “criterio de amplitud”. En la presentación de la colección se señala que “un tomo especial está dedicado a tratar temas trascendentales, fuera del esquema cronológico, tales como literatura y región, mujer y literatura infantil, la tradición de la crítica literaria, el Ecuador pluricultural en busca de su literatura”. La literatura de las mujeres está presente de manera desproporcional (cuotas de género) y su tratamiento se comprime a ciertas facetas de las escrituras de las mujeres: la literatura infantil, por ejemplo.

²⁵ Abdón Ubidia, Javier Ponce, Javier Vásconez, Francisco Proaño Arandi, Santiago Páez, Iván Egúez, Miguel Donoso Pareja, Carlos Carrión, Huilo Ruales, Ernesto Torres Terán, Raúl Rojas, Carlos Béjar Portilla, Jorge Dávila Vázquez, Raúl Vallejo, Marcelo Báez, son los autores canonizados en ese periodo de la historia literaria.

presentación, como “mujer y literatura infantil”, lo que significa que la figura de la escritora en dicha colección denominada *La historia de las literaturas del Ecuador* sigue siendo vista dentro del ámbito de la familia y del cuidado infantil.

Por lo anterior, nos preguntamos: ¿Cómo se inscriben a las mujeres en esa historia literaria? ¿Cómo se estructuran los espacios académicos para que esa publicación haya sido legitimada como vocera de la historia de las literaturas del Ecuador? ¿De qué manera el sistema literario legitima unas voces y proscribire otras?

Son varios los interrogantes que surgen a la hora de analizar el lugar de las escritoras en la historia literaria oficial del Ecuador, pues la obra en mención se presenta como una historia actualizada y Alicia Ortega, encargada de escribir sobre el desarrollo de la novela en los 90, reconoce que “toda panorámica nos obliga a una selección, posiblemente injusta, que deja por fuera nombres y títulos” (p. 165). Y es así porque, en ese estudio literario, las escritoras continúan en el ostracismo y en el silencio. Esto no sucede, por ejemplo, con otros grupos históricamente excluidos, como los indígenas²⁶ que han obtenido un espacio importante de atención en las últimas décadas de los estudios literarios (*La historia de las literaturas del Ecuador* dedica dos tomos a las literaturas indígenas)²⁷. Si bien es justa esta inclusión que la literatura indígena ha merecido en la historia reciente, dados los procesos de organización política de estos grupos, es necesario señalar que para las escritoras dicha justicia todavía no ha llegado. En *La historia de las literaturas del Ecuador*, colección planteada desde un “criterio de amplitud”, a diferencia de los grupos indígenas, la palabra de las mujeres no tiene un espacio propio. Si bien Ortega reconoce que la mirada es selectiva, esto no justifica el tratamiento desigual que tiene la literatura de las mujeres en esa historia oficial planteada, repito, desde un “criterio de amplitud”. Frente al problema de la invisibilidad, es legítima la acción política feminista que busca resignificar dichos archivos para confrontar los fundamentos patriarcales del sistema literario ecuatoriano, porque no se trata,

²⁶ Se eligió esta forma de tratamiento en concordancia con la Declaración de Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas, de 2007.

²⁷ “Esta Historia dedica un espacio importante a las literaturas indígenas, recopiladas en forma oral o escrita, bajo el criterio de que el reconocimiento de los diferentes aportes de los pueblos del Ecuador son sustanciales en el conjunto de la cultura nacional”, reza en la presentación de la obra (<https://www.uasb.edu.ec/web/area-de-letras/contenido?presentacion-de-la-historia-de-las-literaturas-del-ecuador>), acceso 10 de abril de 2021.

simplemente, de que las representaciones de la mujeres respondan a las llamadas cuotas de género, que se les asigna en los ámbitos de participación cultural y política²⁸, como se deduce de la obra en mención, sino que se busca “dirigir nuestra atención a los procesos históricos que, a través del discurso, posicionan a los sujetos y producen sus experiencias” (Scott, 1992, p. 50). Pues bien, de esos procesos históricos de exclusión dan cuenta las escritoras, aunque no todas pues también existen las que se manifiestan en concordancia con el orden y la norma establecida. Por eso nuestra atención se centra en las experiencias de las escritoras que, a través de sus discursos, se han rebelado al orden patriarcal: a esas voces sediciosas, insurrectas y revolucionarias se dirige nuestra atención.

Sí, hay una deuda que saldar. Hay una pluralidad de nombres de autoras (entre ellas Luz Argentina Chiriboga y Sonia Manzano) y sus obras, que ameritan una historia propia, como propia de los hombres ha sido la historia oficial de la literatura ecuatoriana. Este posicionamiento político no significa “perpetuar la ficción de que una esfera, o la experiencia de un sexo, poco o nada tiene que ver con el otro sexo” (Scott, 2008, p. 53), pues el género es relacional y las experiencias de las escritoras tienen que ver con el lugar que les ha sido conferido en la estructura social, es decir, en relación con sus compañeros varones. Por eso, al leer la historia oficial cuestionamos esa mirada hegemónica masculina que permea en sus páginas. Hoy en día cuando contamos con valiosísimos aportes de los feminismos, cuando la propia categoría “mujer” se ha diversificado para abrigar un pluralismo de identidades sexo genéricas, cuando los movimientos feministas desmontan sus propias diferencias, de clase, raza, u orientación sexual, podemos decir que ha llegado la hora de escribir la historia de los otros relatos. Una que, desde una perspectiva feminista, posibilite la comprensión del contexto sociopolítico y cultural donde las identidades subjetivas de hombres y mujeres, en sus disímiles formas, se construyen.

Hoy en día, cuando ya no podemos dejar de ver la oleada de mujeres, niñas, jóvenes, adultas, ancianas (y de algunos varones aliados) que se han volcado a las calles, en Latinoamérica y en todo el mundo, para proclamar sus derechos humanos, sexuales, identitarios y reproductivos, podemos decir que ha llegado la hora de reclamar justicia para las mujeres, porque, como se vio

²⁸ La Ley de Amparo Laboral de 1997 favorecía la participación política de las mujeres, por ejemplo, exigía una representación del 30% como mínimo en las listas electorales.

anteriormente, el espacio literario se ha presentado históricamente plagado de obstáculos para las escritoras. En este punto me interesa hacer referencia a algunos hechos importantes de la historia literaria que no solamente permiten entrever la experiencia de las escritoras en el país, condición muchas veces ignorada por la crítica, sino que se constituyen en experiencias propias que posibilitan explicar los mecanismos represivos del orden patriarcal²⁹ y de su discurso legitimador. Se trata, por lo tanto, de problematizar la experiencia de las escritoras en el Ecuador, de comprender sus relatos reconociendo que “la historia se escribe desde perspectivas y puntos de vista fundamentalmente diferentes y, de hecho, irreconciliables, ninguno de los cuales es completo ni completamente verdadero” (Scott, 1992, p. 46). Para confrontar esas subjetividades dominantes de la historia oficial nos preguntamos: ¿De qué dan testimonio las escritoras ecuatorianas? ¿De silencios, hostilidades, injusticias? ¿De inconformidades?

Veinte años de silencio guardó Blanca Martínez, una de las primeras novelistas del Ecuador del siglo XX³⁰, debido a que su novela *En la paz del campo* (1940) fue proscrita de las publicaciones literarias en la ciudad de Ambato. En 1960, por medio de una carta pública, Martínez (en *Cartas Públicas de Mujeres*, 2014, p. 205) rompe el silencio y responde a los miembros de la Comisión del Consejo Municipal de Ambato (1938-1939), quienes estaban encargados de “juzgar” las obras de los escritores. La Comisión había negado la publicación de la novela de Martínez pues la consideraban denigrante para la ciudad y para la mujer ambateña, esto debido, principalmente, al personaje de Lola, “mujer corrompida sexualmente”. La escritora recurre a la comparación (enfoque relacional del género) para denunciar la desigualdad en el tratamiento de las obras de los escritores. Compara su novela con la de Luis A. Martínez (*A la costa*³¹, 1904), su padre, obra canónica del realismo en la literatura ecuatoriana. Al parecer, Luis A. Martínez, casi cuarenta años atrás (a inicios del siglo XX), no encontró reparos para la publicación de su novela, a pesar del personaje de Mariana, mujer “corrompida sexualmente”, como asegura la escritora. Veinte años

²⁹ En términos generales se entiende al patriarcado como el sistema de poder o gobierno del hombre sobre la mujer. En el apartado sobre la Literatura patriarcal de este capítulo y en Cultura patriarcal del capítulo II, se discute esta categoría.

³⁰ Blanca Martínez publica su primera novela, *En la paz del campo*, en 1940. Las producciones de las mujeres, en prosa, datan del siglo XVI. También hay estudios sobre el cuento escrito por mujeres que ubican estas producciones desde los años 80 del siglo XIX. En las revistas ecuatorianas del siglo XIX también hay, aunque escasas, ficciones publicadas provenientes de la pluma de mujeres.

³¹ Esta novela se inscribe en el canon como iniciadora del realismo en la literatura ecuatoriana, por lo que ha recibido gran atención por parte de la crítica.

tuvieron que pasar para que Blanca Martínez rompa el silencio y decida hacer pública su experiencia: la palabra escrita, la carta, es el medio a través del cual legitima su condición. Del contenido de su carta se evidencia que la crítica juzgaba a los autores según su condición sexo genérica y en función del orden patriarcal que dictamina las conductas apropiadas para los varones y mujeres. Por eso Martínez, que toma como referencia la novela escrita por su padre, se siente víctima de una crítica “irracional” que la juzga de manera diferente por su condición de mujer. En su respuesta, Martínez dice: “Mi padre al escribir *A la Costa* no tuvo rubor de nombrar a Quito y Mariana, quiteña, se entregó a Luciano por amor y luego a un fraile, para más tarde entregarse por hambre a quien la solicitaba” (p. 205). Como se ve, la mujer prostituida desde la mirada deseante del escritor no turbó a los críticos, aunque “en esas páginas se descubren los vicios y las pequeñeces de una sociedad igual en todas partes”, afirma la escritora.

Como se advierte en las líneas de la carta, Martínez se siente condenada a causa de su palabra, por lo que nos preguntamos: ¿Qué fue lo que disgustó a los críticos para que prohíban la publicación de la novela? ¿Fue el personaje de Lola o la acción de Blanca Martínez de tomar la palabra para conferirle un lugar en la literatura, que no le correspondía?

“Nadie ha condenado *A la costa*, prologada por Calle, ni los mismos críticos quiteños”, reclama Martínez y se refiere a Gonzalo Zaldumbide, escritor y diplomático que desde París analizó las páginas de la novela sin imaginar siquiera “que mi padre *atacaba* y *denigraba* a la quiteña”. Entonces demanda un tratamiento justo puesto que “los verdaderos escritores-analistas, los críticos serenos y justos, jamás caen en el peor de los males: no usar de la razón debidamente”, afirma.

A partir de la experiencia de la escritora cuestionamos: ¿era su acción escritural lo que venía a corromper el orden patriarcal? Consideramos que tanto el personaje de Lola como su creadora representaban la perversión de los códigos sociales de la primera mitad del siglo XX: Lola estaba corrompida sexualmente y su autora se había tomado un derecho que no le correspondía, el de la palabra. En ese contexto la comisión consideró “improcedente” la publicación de la novela de Blanca Martínez. Entonces se trata de un problema de perspectiva, mirada selectiva, por lo que reiteramos otra vez la interrogante: ¿desde qué subjetividad se ha escrito la historia literaria del país?

Es importante enfatizar que Blanca Martínez hace pública su contestación a la crítica en los 60, tiempo cuando los movimientos políticos de corte liberal se impulsan en el país y cuando se sientan las bases del movimiento feminista en el Ecuador, según la investigación desarrollada por Raquel Rodas. Este dato nos permite articular la lucha de las mujeres en las calles y las intervenciones feministas en la literatura, ya que los 60 son un periodo cuando las mujeres abren caminos y forjan su propio espacio en el escenario cultural y político, de ahí que por esos años Martínez se inscriba como una de las pioneras de la novelística de las mujeres en el país. Así se entiende que la escritora haya roto el silencio de más de veinte años para dar testimonio de su experiencia y proclamar su soberanía: “¿Soy mujer? Sí. Mujer, **pero** que piensa por sí misma; que razona libremente”, concluye (*Cartas Públicas de Mujeres Ecuatorianas*, 2014, p. 209). En la estructura de la oración proclamada por Martínez, la conjunción adversativa (**pero**) funciona para contraponer el concepto naturalizado de la época, de mujer que no piensa, ni razona, ni es libre, con un nuevo significado de mujer libre, racional y soberana.

Así como esta hay otras experiencias que incitan a la reflexión en torno a la forma en que se ha relatado la historia literaria en el Ecuador. Sonia Manzano Vela, en su poemario *Caja Musical con bailarina incluida* (1984), aborda esa disconformidad ya denunciada por Martínez, en cuanto al descrédito que afecta a la escritura de la mujer. El sentido de reivindicar el derecho de la mujer a la palabra da propiedad a la obra literaria de Manzano: esa ha sido su lucha desde los años 70. En el siguiente poema, la voz lírica se expresa en defensa de las escritoras hembras y en contra del machismo que prevalece en el ámbito literario.

Los nada gentiles escritores machos
(o defensa de las escritoras hembras)

Los escritores machos
detestan a las escritoras hembras,
no conciben el que ellas
—atentando contra el decoro que debe observar la mujer
y que es el mismo que observa
cualquier ave ponedora de corral—
se hayan atrevido a tomarse una atribución
que no les corresponde,
como la de esgrimir, entre el pulgar
y el índice,
una pluma que parece escalpelo
por la finura con la que corta en canal
cuando se trata de zanjar

aviesas y variables situaciones.

Las escritoras hembras
—al decir de los escritores machos—
han corrido un riesgo soberanamente inútil,
lo que se corrobora por el ataque fiero y sistemático
de las que son objeto
sus dulces expresiones,
tímidamente deseosas de alguna vez ser leídas
con una actitud parecida al respeto
o con un gesto de virtual fraternidad
en el que no tenga cabida ese rictus lesivo
de la machista y subestimante condescendencia.

Los escritores machos no comprenden
que puedan existir mujeres
que en vez de empollar casa adentro
ovoides trivialidades
—algunas de ellas inevitables, tal como
la de tejer escarpines—,
se pasen escondiendo escorpiones
debajo de felpudos versos
que en varios frecuentes casos
han tenido la mujeril osadía
de ser más bellos y de mejor factura
que muchos de los que soberbiamente se pertenecen
a los soberbios —so bárbaros— escritores machos.

Los escritores machos
machacan su machismo
sobre las sienes pálidas de las insomnes hembras:
lo que en la obra de ellos es autocalificado
como “pureza expresiva”,
en aquella que producen las hembras
es designado como cursilería de las peores;
lo que en ellos es “fuerza poética”,
en las hembras es melodrama lleno
de miel y drama.
Lo que en ellos es “experimentalismo acertado”,
en las hembras es chiripazo, o —lo que es
lo mismo—
canasta desde media cancha
que jamás volverá a repetirse.

Quieren volverlas polvo, pulverizándolas,
quieren enviarles misiles
directo al ojo que otea
lejanías extrañas,
quieren tornarlas cianóticas
taponeando los conductos azules
de sus trajes de agallas;

quieren envenenarlas, a corto o a largo plazo.
con el vitriolo lento
de su baba perversa
que todo lo salpica y lo pigmenta
dejando solo a salvo
aquello que se imprime
con la anuencia del hombre.

Los escritores machos
abundan y redundan,
en cuanto a los viriles escritores hombres...
sí los hay, pero escasean.
Para contar a los gentiles escritores hombres
tengo justo los diez dedos de las manos,
para saber cuántos son
los urticantes escritores machos
tendría que contar por veinte vidas
a todos los piojos machos de la tierra.

En el poema de Manzano, la voz lírica presenta a la escritora como objeto de odio y de abominación: “Los escritores machos detestan a las escritoras hembras”, pero no a todas sino a las subversivas, las osadas. Ellos quieren pulverizarlas, quieren enviarles misiles y tornarlas cianóticas, quieren envenenarlas. Los machos atacan fieramente a las hembras, su baba perversa salpica todo y son ellos quienes, desde sus propios intereses políticos, juzgan y consienten qué se publica y qué no, tal como revelaba Blanca Martínez por los años 40- 60 del siglo pasado. Cuando la voz lírica reclama la **autocalificación** de la literatura de ellos como pureza expresiva, está afirmando que el juicio que impera en los círculos literarios está pronunciado desde la posición ególatra que tienen ellos de sí mismos, punto de vista que opera, en cambio, de forma despectiva cuando ellos juzgan la palabra de las poetas. Como se puede ver, la intención de hacer justicia a las mujeres es un eje que atraviesa la obra literaria de Sonia Manzano y el poema anterior es claramente alertador de la situación de la escritora en el Ecuador de los 80, por lo que nos preguntamos: ¿se ha transformado el lugar de las escritoras en el ámbito social y cultural?

Si articulamos la carta pública de Martínez y el poema de Manzano (publicados en dos momentos del siglo XX) encontramos paralelismos con la figura de Dolores Veintimilla (1830³²-

³² Rodrigo Pesantez Rodas en su obra *Visión y Revisión de la Literatura Ecuatoriana* hace algunas rectificaciones sobre la vida de Dolores Veintimilla: no fue hija única; no nació en 1828 sino en 1830, pues cita el texto en prosa *Recuerdos* donde la escritora dice: “En 1847 tenía 17 años cumplidos”; no fue solamente el Fray Vicente Solano quien tuvo que ver con la decisión de suicidio de la poeta sino, entre otros, el canónigo Dr. Ignacio Marchan a quien Solano “le había calificado con el merecido apodo de BOCON” (Tomo 1 96).

1857), la Safo ecuatoriana, cuya nefasta muerte constituye todavía una tragedia que palpita en la historia literaria y en los procesos de reivindicación de los derechos de las mujeres ecuatorianas. Cuando habían pasado como 100 años desde el caso de Veintimilla, poeta representativa del romanticismo y condenada socialmente por su pensamiento feminista contrario a la época, Martínez hace pública su carta revelando que la situación de la mujer no había cambiado mucho. Además, el desventurado poema *A mis enemigos*³³ de Veintimilla (escrito por los años 1850) concuerda con el de los escritores machos de Manzano (de 1984), aunque hayan sido compuestos en tiempos distantes. Ambos evidencian el machismo que impera en la sociedad y la desigualdad con la que se juzga la literatura de las mujeres. La palabra de los escritores es considerada, por ellos mismos, como “fuerza poética”, “experimentalismo acertado”, mientras que la de ellas es designada por los machos como “cursilería de las peores” o “chiripazo de media cancha”. Si bien los escritores son machistas, también hay los que son “viriles”, aunque escasean, y los que son gentiles, que también existen, son muy escasos, afirma la voz poética. Similar fue el caso de Dolores Veintimilla, pues recordemos que la escritora se sintió traicionada por la sociedad de su época: “de la infame calumnia la ponzoña, y así matáis a mi alma juvenil”. La poeta fue víctima de la violencia de género ejercida principalmente por quien se convirtió en su enemigo personal, el Canónigo Ignacio Marchán que, junto a otros representantes del clero, como Fray Vicente Solano, la humillaron y ultrajaron públicamente. Joven e indefensa, se enfrentó a ellos con valentía y con el único recurso con el que contaba: su palabra, “de ardiente inspiración, rayo gentil”.

Sonia Manzano, cuya producción poética se inscribe en el contexto de los años 70 y su narrativa a partir de los noventa, en una dirección similar a la de su poema *Los nada gentiles escritores machos (o defensa de las escritoras hembras)*, se refiere a las ausencias escandalosas de la mujer en la historia literaria y a las resistencias que enfrentan las escritoras para ingresar al mundo de la creación literaria: “La mujer tuvo que transgredir la vida para poder romper ese velo de silencio que le impedía ingresar al lenguaje como creadora” (Manzano, 2003, p. 3). Señala el sistema patriarcal y las barreras sociales que impone a las mujeres, por lo que la escritora ha tenido que “atravesar códigos sociales rígidos, resistencias familiares inamovibles y hasta se vio precisada

³³ ¿Qué os hice yo, mujer desventurada, que en mi rostro, traidores, escupís, de la infame calumnia la ponzoña, y así matáis a mi alma juvenil?

a vencerse a sí misma para sofocar ese complejo de culpa que le acarrea saberse portadora del riesgoso virus de la creatividad”, afirma.

Así como Veintimilla, Martínez, Manzano, por citar algunos nombres, son varias las escritoras, de ayer y hoy, que dan testimonio de la proscripción que han vivido en el mundo cultural y literario: prohibición y violencia hacia la mujer intelectual y creadora. Por eso, a la hora de analizar el lugar de las escritoras a fines del siglo pasado nos hemos propuesto indagar en sus testimonios: voz propia que permite dilucidar su rol en el escenario literario del país.

Eugenia Viteri³⁴, nombre proscrito de la historia literaria, cuya narrativa se inscribe en la década del 50 del siglo pasado, reconoce la complicada situación que atraviesa la escritora en la producción, difusión y recepción de sus obras y determina como causa principal el sistema patriarcal que dictamina el lugar subordinado de la mujer. En una entrevista le pregunté: “¿En qué condiciones se desenvuelve la escritora ecuatoriana?”. Viteri determina que la situación de las autoras es “bastante más complicada que la del escritor, y por razones relativas al patriarcado que vivimos a nivel mundial, pero que indudablemente tiene connotaciones más fuertes en los países latinoamericanos”. Señala que las mujeres deben mantener una cruzada permanente en el campo del quehacer literario, en cuanto a publicación y difusión de sus obras, puesto que “Ecuador no ha logrado aún una inserción efectiva en el intercambio literario internacional”. Es decir que además de la precaria condición de difusión nacional e internacional de la literatura ecuatoriana, las escritoras tienen una disputa mayor: contender contra un sistema patriarcal que las oprime. Sobre la situación actual de las escritoras, Viteri dice: “Creo que ha habido germinación y crecimiento en número y calidad, y eso es muy importante porque señala que la mujer ha sido desde hace algunas décadas capaz de irse empoderando de su rol en el campo literario” (8 de abril de 2019).

Alicia Yáñez Cossío, escritora muy reconocida en el país y el extranjero, por los años 90, comparte su experiencia y cuenta como su actividad escritural no armonizaba, en primera instancia, con su labor de ama de casa y de madre, y que, para participar en un concurso organizado por el diario El Universo en 1971, tuvo que enviar su novela con seudónimo de hombre. Yáñez

³⁴ Entrevisté a la autora en 2019 con el objetivo de recoger su experiencia escritural. Para esa fecha tenía 90 años de edad y se expresaba con lucidez y firmeza. Hablaba con mucho entusiasmo de la vida de su esposo Pedro Jorge Vera y de su pensamiento político.

afirma que por su tipo de vida “metida en la casa, casera, mamá, -esas pendejadillas- jamás pensé escribir una novela, nunca se me ocurrió”, dice. Relata el proceso de escritura de su novela *Bruna, Soroche y los Tíos*: “Tenía tres cuentos y a modo de ejercicio junté los tres cuentos. Tenía ya una especie de nudo, luego le puse un principio y un final y eso es Brunas. Y la dejé”. Cuando se presentó el concurso de la Casa de la Cultura, la primera bienal, Yáñez decidió participar: “Yo que estaba encantada con mi novela... la mandé. Y resulta que tenía el título *La ciudad dormida* y el seudónimo era Romina”. La escritora considera que fue un error enviarla con seudónimo femenino: “Para mí Romina era algo sensacional, pero aquí, asociaron el seudónimo con Ramona, dijeron escrita por mujer y yo sé que ni siquiera la leyeron” (Revista Difusión Cultural, 1992, p. 81).

En esa entrevista, Yáñez se refiere a la originalidad de *Bruna, Soroche y los Tíos*, cualidad puesta en duda debido al realismo mágico que caracteriza al relato: “Ese año vino *Cien años de soledad*, yo leí y dije... qué va pues, mi novela no está tan maluca”. La palabra de la escritora da cuenta de la anterioridad del proceso escritural de su novela en relación con la de García Márquez, con la que algunos críticos señalaron cierto paralelismo o, inclusive, similitud: “Así que cuando se presentó el concurso de El Universo, un concurso grande que hubo (...), gané. (...) Por supuesto que ya puse seudónimo de hombre” (Revista Difusión Cultural, 1992, p. 81).

En el testimonio de la escritora se puede entrever las barreras que el poder patriarcal impone a la mujer y los obstáculos que ha tenido que enfrentar para trascender del espacio privado de la familia hacia el orden público, en este caso, el de la escritura. Pues bien, de esa estructura patriarcal reprimida en la teoría política dan cuenta las escritoras que hacen de la literatura el espacio para la reinterpretación de los distintos posicionamientos femeninos en el ámbito familiar, social, político y cultural.

La escritora Argentina Chiriboga, fundadora de la literatura de las mujeres afroecuatorianas, se refiere a la doble exclusión que sufre su cultura, desde donde inserta su acción política. Enfatiza en su lucha por la liberación de la mujer negra, de la que ella se reconoce como asidua defensora: “Si no nos leen, la exclusión seguirá”. Y cuánto se ha leído la literatura de las mujeres en el Ecuador, nos preguntamos. Pues muy poco y solamente a partir de los últimos años, como se deduce de la organización de los programas de estudio del nivel escolar, medio y superior. Sin embargo, el caso de la literatura de Argentina Chiriboga resulta alarmante: su obra ha sido

estudiada con interés mucho más en el exterior que en nuestro país, y su nombre ni siquiera consta en el texto del estudiante de Lengua y Literatura del tercer año de Bachillerato, editado en 2016, volumen dedicado al estudio de la literatura ecuatoriana. Muchos nombres faltan en ese texto, y en el caso de las escritoras la ausencia es alarmante: hay pocos autores y solo cuatro mujeres consideradas como representantes de la literatura en los distintos periodos de la historia literaria. Chiriboga, en su condición de afroecuatoriana, exclama: “Si no nos leen y no se aproximan a nuestra cultura cómo va a disminuir esta discriminación. El amor y el conocimiento del otro también se pueden dar a través de la lectura” (*El Comercio*, 26 de octubre de 2015). Doble situación de marginalidad que ha vivido Chiriboga, por su género y por su raza. Si bien su lucha se orienta al reconocimiento del aporte cultural y social del pueblo afroecuatoriano, ella expresa de manera clara su adhesión a las luchas de las mujeres afrodescendientes: “Yo pertenezco a la Fundación para la Cultura Negra ecuatoriana, en la cual luchamos por liberar a la mujer negra de su situación de dependencia e inferioridad social” (López, 2000, p. 279). Además, reconoce que el feminismo ha ayudado a las mujeres “para que tengan su propia voz y un verdadero y decidido protagonismo social, pues la mujer en nuestro país ha permanecido en silencio y sumisión y continúa sobreviviendo en una sociedad machista” (López, 2000, p. 286). Sobre el lugar social de las mujeres asegura: “Aún en la actualidad sigue siendo difícil para la mujer enfrentarse al mundo. El feminicidio aumenta cada día y los hombres están reacios a ceder el poder”³⁵. La obra de Chiriboga que revela dicha marginalidad de las mujeres, afro y de otros grupos sociales y étnicos, que inscribe la lucha de las esclavas en las operaciones independentistas, que denuncia violencias, feminicidios, crímenes y horrores de su raza y de sus mujeres, merece un lugar en los programas de estudio, porque las jóvenes generaciones deben conocer otras versiones de la historia, de la política, de la literatura.

En los testimonios anteriores que dan cuenta de la experiencia de las escritoras subyace un criterio en común: existe un machismo arraigado, hay exclusión y violencia de género hacia la mujer en el ámbito cultural, literario y social del país. Por esto me propongo comprender dichas

³⁵ Entrevista realizada a la autora en el marco del proyecto de investigación de la Universidad Central del Ecuador titulado “Patriarcado en la literatura ecuatoriana: Historia de vida de Luz Argentina Chiriboga”. Como producto de este proyecto se publicó el libro digital *Relatos de la memoria, Luz Argentina Chiriboga*, un docu-reportaje de la autora y algunos artículos en la revista *Textos y Contextos* de la Facultad de Comunicación Social de la UCE.

experiencias como formas legítimas de mirar y sentir, reconociendo, desde un posicionamiento ético, que, si bien sus vivencias “connotan tanto la realidad como la aprehensión subjetiva”, también dan cuenta, dice Judith Newton, “de las contradicciones que sentíamos entre las diferentes maneras en las que se nos representaba, incluso ante nosotras mismas, de las desigualdades que habíamos experimentado durante mucho tiempo en nuestras situaciones” (en Scott, 1992, p. 59). Ya proclamaron ese inconformismo Veintimilla y Martínez en el pasado, y también Manzano, Viteri, Chiriboga, Alemán, y otras voces como se verá en adelante, que dan cuenta de ese machismo que persiste en la literatura hasta la actualidad: todas lo hacen desde sus propios lugares de intervención política. Sus testimonios revelan las desigualdades sexo genéricas que han experimentado, por lo que nos proponemos ahondar en las formas de funcionamiento del carácter patriarcal de la literatura ecuatoriana para “hacer visibles las asignaciones de posiciones-sujetos, no en el sentido de capturar la realidad de los objetos vistos, sino de tratar de entender las operaciones de los complejos y cambiantes procesos discursivos³⁶” (Spivak Gayatri en Scott, 1992, p. 64). Por eso nuestro énfasis en los discursos de las escritoras, donde inscribimos las voces de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, cuyas literaturas son auténticas intervenciones feministas que marcan el devenir de la literatura de las mujeres en el Ecuador.

Una literatura ecuatoriana patriarcal: ¿cómo se ha mirado la literatura de las escritoras?

El silencio femenino no es pensado como ausencia de palabra sino como exclusión de un determinado espacio y como veto.³⁷

María Cristina Mata

“El patriarcado se va a caer” grita la marea feminista que recorre varios países de Latinoamérica. Se trata de una revuelta pública, una sororidad que crece y estalla en los múltiples espacios de congregación de las mujeres en la actualidad. Por eso, a diferencia del siglo pasado, los 90 principalmente, las organizaciones e instituciones (bancos, partidos políticos, empresas, gobiernos, fundaciones) que apoyan las agendas feministas son cada vez más. Lo mismo se vislumbra en los escenarios culturales donde las mujeres se posicionan, en muchas ocasiones, en la delantera de los

³⁶ Spivak Gayatri sostiene que por los procesos discursivos “las identidades se adscriben, resisten o aceptan, procesos mismos que no son señalados, y que de hecho consiguen su efecto porque pasan desapercibidos” (en Scott, 1992: 64).

³⁷ *Las propias y los ajenos*, p. 177.

congresos, ferias de libros, en ventas, reconocimiento y premios que obtienen: las escritoras están cambiando el rumbo de la tradición, muchos quieren leerlas y escucharlas, al parecer nadie quiere quedarse del lado “equivocado” de la historia. Por todo eso, hoy podemos decir que la organización política liderada por las mujeres para derribar al orden patriarcal se muestra imparable.

Carole Pateman en *El desorden de las mujeres* (2018), ofrece un significativo estudio sobre la democracia, el feminismo y la vida política y explica el patriarcado como el gobierno o soberanía que el varón ejerce sobre la mujer y reconoce esta forma de dominación como poder político, discusión que, sin embargo, estuvo rezagada por centurias hasta que las mujeres la impusieron en los debates contemporáneos. Por ello establece que la deliberación de “las diferencias sexuales y la subordinación de la mujer son centrales para la construcción de la teoría política moderna” (2018, p. 13), cuestiones que, asegura, continúan siendo reprimidas en la política contemporánea. Pateman plantea que, si bien los teóricos políticos modernos se han ocupado de las problemáticas en torno al poder y al gobierno desde diferentes perspectivas de análisis, estos no reconocen el patriarcado como forma de poder político: “Tales asuntos son una y otra vez excluidos de sus teorizaciones por la forma patriarcal moderna en que está construido el objeto de su estudio, la propia teoría política” (Pateman, 2018, p. 15).

Que la teoría política haya sido construida de forma patriarcal no nos sorprende si tomamos en cuenta que, tal como sucede con la ciencia, la cultura y el arte, las construcciones teóricas han sido emanadas desde el lugar del poder, espacio dominado por los varones. Entonces, si articulamos los postulados de Pateman con la situación de proscripción de las escritoras en el contexto sociopolítico del Ecuador de fin del siglo, como se ha examinado en el apartado anterior, podemos afirmar que la literatura ecuatoriana es un espacio de poder que también reproduce dicho sistema patriarcal. Por eso nos proponemos indagar en ese orden patriarcal que subyace en la estructura sociopolítica y en la literatura como punto de partida para comprender las intervenciones feministas en la narrativa ecuatoriana de fines del siglo XX porque, así como la política, los espacios literarios también han excluido, durante mucho tiempo, la discusión en torno a la legitimidad del orden patriarcal en la literatura. Para contraponer dicho orden, las escritoras, investigadoras, académicas y críticas, principalmente, han sido quienes han confrontado estos temas en los últimos años. La académica Karina Ortiz, por citar un caso, en su tesis doctoral afirma que “las investigaciones literarias sobre la escritura ecuatoriana desde la época colonial al presente,

apenas mencionan el aporte narrativo de las mujeres, que ciertamente es menor que el de los hombres y, no obstante, con igual importancia y relevancia”, por eso se propone “hacer un aporte crítico que contribuya a dar realce a la novelística de las mujeres a principios del XXI” y reconoce que desde finales del siglo XX esta escritura “sobresale por su variedad y visibilidad” (2016, p. 2). Coincidimos con Ortiz en prestar especial atención a ese periodo perentorio que marca el devenir de la literatura de las mujeres en el tercer milenio.

Pateman reconoce, además, que la teoría feminista ha planteado un nuevo problema para la discusión actual de la política moderna: “aquel del poder patriarcal; es decir, el hombre que gobierna a la mujer (el subrayado es mío, Pateman 2018, p. 15). De esta manera se entiende al patriarcado como concepto clave de la lucha feminista contemporánea que intenta derribar ese sistema de organización social en el que los sujetos varones, debido a su asignación genérica, ejercen poder y dominio sobre las mujeres. El patriarcado, conceptúa el Proyecto EQUAL (2007), es “un sistema familiar y social, ideológico y político con el que los hombres -a través de la fuerza, la presión directa, los rituales, la tradición, la ley o el lenguaje, las costumbres, la etiqueta, la educación y la división del trabajo, determinan cuál es el papel que las mujeres deben interpretar, con el fin de estar en toda circunstancia sometidas al varón” (p. 16).

Pateman señala que “la teoría política contemporánea no reconoce esta forma de autoridad como poder político y no les presta atención a las teóricas feministas que atacan la legitimidad del gobierno patriarcal”. A la filósofa, como a otras teóricas feministas, le llama la atención que las deliberaciones acerca del poder y las formas de gobierno en el periodo moderno se hayan centrado y enzarzado en controversias sobre la legitimidad y la justificación del poder “de los amos sobre sus esclavos y sirvientes, de los ricos sobre los pobres, de los gobiernos sobre los ciudadanos, de los capitalistas sobre los trabajadores, de las élites sobre las masas, del partido de vanguardia sobre el proletariado, y del tecnócrata y el científico sobre el lego”. Encuentra que, si bien, en las obras de los teóricos famosos figuran reflexiones acerca del poder del hombre sobre la mujer, la teoría política contemporánea no reconoce el patriarcado como poder político, por lo que plantea la problemática del “invariable silencio” sobre aspectos relacionados con la segregación sexual en la teoría política moderna (Pateman, 2018, p. 23). Frente a ese silencio nos preguntamos: ¿cómo se ha mirado la literatura de las escritoras? ¿Desde qué posición discursiva e ideológica se ha juzgado la palabra de las mujeres? Planteamos la necesidad de estas reflexiones ya que, como afirma María

Cristina Mata (2007, p. 177), dicho silencio es interpretado no como ausencia de palabra, dado el impacto que la literatura de las mujeres presenta a partir de la década de los 90, sino como modo de proscripción y violencia hacia las escritoras en la literatura ecuatoriana: espacio de poder dominado por los varones.

En 1990, inicio de una década tan promisorio para el proyecto estético - político de la mujer ecuatoriana, Jorge Enrique Adoum, figura representativa de la política y la cultura, compuso una antología de la poesía ecuatoriana del siglo XX. Llama la atención que entre los autores considerados figuren solamente cuatro mujeres (Aurora Estrada y Ayala, Ileana Espinel, Ana María Iza y Violeta Luna) en relación con más de cincuenta varones, y que en el estudio introductorio no haga ninguna referencia a las escritoras antologadas. Sin embargo, al comparar este trabajo con el que realiza años más tarde Sheyla Bravo Velásquez quedamos sorprendidos por la cantidad de mujeres que la poeta logra incorporar. Por lo tanto, no se trata de falta de escritoras, sino de un problema de exclusión y de violencia, lo que revela el modo en que opera el discurso del poder patriarcal en los espacios literarios. Por eso insistimos en la “cualidades productivas del discurso” a partir del reconocimiento de que “los sujetos son constituidos discursivamente” (Scott, 1992, p. 67). Adoum, en el estudio introductorio de su antología, menciona a una sola mujer, a la poeta Dolores Veintimilla de Galindo, y la usa para fundamentar su idea en torno a la poesía viva en el Ecuador. En primer lugar, recalca la figura de Olmedo, Julio Zaldumbide y Juan León Mera como “parte de nuestra historia de la literatura, de nuestros programas de estudio, pero no la poesía viva”. Para Adoum, la poesía viva es aquella que “se lee y relee voluntariamente y no la que nos imponen textos o maestros de escuela, ni la que forma parte de esa cadena sucesiva e ininterrumpida que proponen, porque tal es su tarea, críticos e historiadores de la literatura”. Adoum alude a la poeta entre paréntesis y en el marco de la “(... la vigencia engañosa que podría deducirse de la predilección de algunas declamadoras, y de su público, por “Quejas” de doña Dolores Veintimilla de Galindo)” (Adoum, 1990, p. 7).

¿Vigencia engañosa, dice Adoum, para referirse a una escritora cuyo nombre es referente de la literatura hispanoamericana? Lo que deja claro el discurso del crítico es la exclusión que sufren las escritoras en el ámbito literario: el autor no solamente que invisibiliza a varias poetas que para los años 90 contaban con una importante trayectoria en las letras ecuatorianas, sino que pone en duda el valor estético de la palabra de las mujeres dada la “predilección de algunas

declamadoras y de su público” por esta literatura. Se puede notar que la alusión a la escritora le sirve para exaltar después a varias figuras masculinas que, en muchos casos, no cumplen con una trayectoria significativa en las letras ecuatorianas y que, sin embargo, forman parte de su antología.

Al respecto es imperante subrayar que la autora de “Quejas” sí es parte de la “poesía viva” en el Ecuador porque su vigor obedece a varios motivos. Su voz, que se inscribe en la emergencia del romanticismo hispanoamericano y ecuatoriano, no solo que es “fascinación de los sentidos” y “altivez” que “no sufre el maltrato”, sino que es palabra auténtica y legítima que surca caminos y abre senderos, es palabra de mujer que rompe el silencio y transgrede la norma social para “encontrar una especie de apertura, aunque ambigua, para hacer oír su voz dentro del ámbito literario” (Loza, 2002, p. 69). Es que el nombre de Dolores Veintimilla y su poema “Quejas” constituyen íconos de la reivindicación de los derechos de la mujer en el Ecuador, por eso su imagen, su trágica historia y su poesía permanecen vivas en el imaginario nacional. Sobre la poeta, Rodrigo Pesantez afirma: “Su obra y su nombre ya son patrimonio de la literatura hispanoamericana de todos los tiempos” (tomo 1, 2006, p. 99), y fundamenta su crítica en los postulados de Menéndez y Pelayo, Ricardo Palma, y otros textos como el Diccionario Oxford de la literatura española e hispanoamericana³⁸.

Por lo anterior, es importante dedicar puntual atención al caso de la Safo ecuatoriana, en cuya trayectoria se evidencian las complicaciones que las mujeres han tenido que confrontar para inscribir su voz en el sistema literario patriarcal vigente por tanto tiempo. Este análisis realiza Renata Loza, en 2002, en su investigación que gira en torno a la poeta y la construcción de la subjetividad femenina. Ahí expresa que para la mujer del siglo XIX (yo diría que inclusive la actualidad) “aventurarse en el terreno de la literatura resultó una tarea compleja, desgarradora y conflictiva” (p. 70). Dolores Veintimilla representa a la mujer letrada del siglo XIX que abrió

³⁸ Afirma Pesantes: “Con una nota bibliográfica, lo registra el DICCIONARIO OXFORD DE LA LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA, Editorial Crítica, Barcelona, España, 1984. También en el DICCIONARIO DE AUTORES LATINOAMERICANOS por César Aira, Emecé Editores, S.A. Buenos Aires, 2001. Los críticos y profesores españoles de la Universidad de Barcelona Emiliano Diez –Echarri y José María Roca Franquesa en su HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA, Editorial Aguilar, segunda edición, 1972, Madrid dicen lo siguiente: “Dolores Veintimilla de Galindo fue un temperamento radicalmente romántico. Por la hondura de su acento y la sinceridad con que acierta a expresar su amor y sus desventuras fue llamada la Safo ecuatoriana”. Anteriormente Menéndez y Pelayo y Ricardo Palma reconocieron el valor literario de sus composiciones” (Tomo 1, 2006, p. 99).

camino para las escritoras de los siglos XX y XXI, por eso su nombre es enaltecido, principalmente por las mujeres, hasta la actualidad:

Dolores es el reflejo, así como lo son otras letradas del siglo XIX, de que hablar, escribir e imaginar, son maneras de ofrecer una visión de la realidad, que no es igual a la del orden hegemónico.

La escritura femenina del siglo XIX fue, entonces, la manera de transgredir el silencio impuesto, llenar los espacios en blanco, ofrecer su versión de la realidad y dejar sentadas las bases para que en el siglo XX la escritora se despoje de las máscaras que el orden patriarcal le ha impuesto (Loza, 2002, p. 123).

Como no insistir, entonces, en la reflexión en torno a la “experiencia” de las mujeres escritoras cuyo posicionamiento posibilita la pregunta acerca de aquellos silencios, olvidos y violencias de la historia literaria. Siete años después del estudio de Adoum, Libresa, editorial de trayectoria en el ámbito literario del país, publica una Antología de narradoras ecuatorianas (1997) que constituye un esfuerzo por abordar con especificidad la literatura escrita por mujeres. La introducción de dicha Antología estuvo a cargo del crítico ecuatoriano Miguel Donoso Pareja. En este punto quiero enfatizar en la forma en que la escritura de la mujer es abordada: los críticos hombres son quienes juzgan la escritura de las mujeres y lo hacen desde su posición, desde su estatus hegemónico. Ellos son quienes hablan de ellas, las señalan, las cuestionan, como en el pasado cuando los escritores varones pretendían representar a la mujer hablando por ellas, construyendo una imagen femenina ajustada muchas veces a sus propias ilusiones y discernimiento masculino. Considero que, aunque de manera inconsciente a veces, los escritores las representaron de manera inapropiada, por lo que era ineludible que la mujer tome la palabra para decir por sí misma todo aquello que había callado por tanto tiempo. Por eso, cuando la mujer por fin lo hace, cuando rompe el silencio, se produce un desajuste en el orden establecido, las relaciones de género se transforman y crecen las disputas en el espacio de lo público.

Si se hace un breve recorrido por la crítica literaria ecuatoriana en torno a la escritura de la mujer se puede percibir que, en la mayoría de los estudios, que no son muchos hasta el año 2000, prevalece el criterio con respecto a la presencia “modesta”, que quiere decir “de poca categoría o importancia”, que tiene esta literatura y que Donoso la inscribe dentro de la “también modesta historia general de nuestra narrativa”. Para él, las narradoras tuvieron una modesta presencia hasta aproximadamente los años 80, y aseveró que dicha condición concierne tanto a la “calidad como a la cantidad” de la producción narrativa de las escritoras ecuatorianas. ¿Por qué cuando se trata

de las mujeres salta en primera instancia el criterio de calidad? ¿Por qué en el caso de ellas hay que justificar dicho atributo? ¿Es que la “calidad” es un parámetro considerado como propio de los hombres?

Miguel Donoso Pareja (1997) reconoce los parámetros inconscientemente machistas con que los críticos han juzgado la escritura femenina, las limitaciones de publicación que existían en Ecuador, el problema de la lectura deficitaria en el país, y el desarrollo acelerado de esta narrativa a partir de la década de los 90. Parto de estos datos porque me permiten indagar en el carácter patriarcal del escenario literario en el que nuestras autoras, me refiero a Argentina Chiriboga y Sonia Manzano específicamente, se desenvuelven en los inicios de su actividad escritural, en lo que a narrativa se refiere. Hay que señalar que Manzano, para los años 90, ya contaba con una importante trayectoria en la poesía ecuatoriana (su acción escritural comienza en los 70, cuando tenía 25 años).

¿Cómo entendemos el machismo “inconsciente” señalado por Donoso? ¿Cómo podemos abordar el criterio de los intelectuales de la época cuya lectura, que representa la voz hegemónica, da cuenta del sentido y disposición de ellos frente a la literatura de ellas? Disposición que en muchos casos evidencia el sentimiento de desprecio e irrespeto con que los hombres han mirado la escritura de ellas, las mujeres que “atentando contra el decoro que debe observar la mujer”, decoro de “ave ponedora de corral”, se atreven “a tomarse una atribución que no les corresponde”: sus versos “han tenido la mujerial osadía de ser más bellos y de mejor factura que muchos de los que soberbiamente se pertenecen a los soberbios —so bárbaros— escritores machos” (Manzano, 1984, p. 111).

En la relación que establezco entre ellos y ellas, porque el género es relacional, se evidencia un desajuste que tiene que ver con el sentido que implica emitir juicios “sobre ellas” y no “desde el lugar de ellas”, desde su experiencia, lo que queda explícito en la sentencia que hace Donoso sobre “la secundariedad de la mujer en todos los ámbitos” (1997, p. 9). Y es que dicha secundariedad tiene que ver con el modo en que las mujeres han sido incluidas en el orden social, político y literario; es decir, a partir de su diferencia corporal y de estatus con respecto al hombre. Por eso el crítico observa a esta literatura como “modesta” (adjetivo tan feminizado) y, además, la juzga tanto por su cantidad como por su “calidad”. Entonces no podemos dejar de considerar que hasta hace poco el criterio de calidad había funcionado como subterfugio para la proscripción de

las mujeres, juicio que hoy en día, cuando las mujeres están a la vanguardia en la producción intelectual y artística, ya no es tan reñido como lo era en épocas pasadas. Esto como resultado de las luchas que las mujeres han tenido que contender en todo tiempo y lugar.

Pero las sociedades se transforman y, en consecuencia, las formas de mirar también cambian. Para los años 90, cuando la escritura de la mujer se expande (en cierta medida pues el machismo persiste) en el escenario latinoamericano y ecuatoriano, es decir, cuando las mujeres rompen por fin el silencio y forjan su propio espacio en la literatura, como resultado de las luchas de las mujeres desde tiempos pretéritos, la situación de las autoras, en cuanto al modo en que la crítica percibe su producción, también se transforma. De ahí que Donoso afirme que, a partir de 1980 y hasta 1996, “la presencia de la mujer en la narrativa ecuatoriana es cada vez mayor, a tal punto que son más las escritoras que los escritores aparecidos en este lapso, tanto en calidad como en cantidad” (1997, p. 39). En relación con el juicio de Donoso, y de algunos críticos cuando se refieren a la literatura de ellas, llama la atención que se les anteponga como pretexto el criterio de calidad: ¿se trata acaso de una escritura que requiere exculpación? Es decir, ¿se debe justificar a las mujeres por su culpa escritural? Recordemos que la calidad alude a propiedades inherentes a algo o alguien, que generalmente se considera en un nivel de superioridad o excelencia. ¿Es que se ha considerado que solamente la literatura legitimada de ellos es de calidad? ¿Por eso hay que exculpar a las escritoras como si se tratara de un derecho o propiedad que no les corresponde?

No me propongo justificar la “calidad” que condiciona la literatura de las mujeres, puesto que hoy en día, cuando las mujeres “encabezan los rankings y sus libros son leídos y premiados en el mundo”, cuando ellas “pisan fuerte en el universo literario” (Scherer, 2021), se puede considerar que hablar de esa medida para su escritura resulta una práctica caduca. Pero eso no sucedía en las últimas décadas del siglo pasado, cuando los espacios literarios estaban dominados por los varones, tal como lo demuestra el fenómeno más importante de la literatura latinoamericana del siglo XX, el conocido *boom* o nueva narrativa hispanoamericana: “Fue un boom de testosterona, no había mujeres en el boom”, ha dicho la cronista argentina Leila Guerriero para referirse a la proscripción de las escritoras en la literatura del siglo pasado (Abdala, 2020). María Fernanda Ampuero asegura que “durante ese boom había muchas mujeres que escribían extraordinariamente bien y a las que las luminarias de ese momento, ya sabes, las mesas de novedades, las páginas enteras en suplementos literarios, la expectativa eligieron dejar en la

sombra”, y Mónica Ojeda afirma: “No es una novedad que haya mujeres escribiendo obras de calidad en Latinoamérica, esto ha sido así siempre: lo que pasa es que antes la gente no se acercaba a sus trabajos, los editores no las editaban, la crítica no estudiaba sus obras, la historia de la literatura no las recogía” (Scherer, 2021).

Por lo anterior, es ineludible contextualizar la literatura de las mujeres desde el lugar propio de enunciación que, en el caso de las escritoras, que cargan sobre sí un pasado adverso y hostil, se presentan como lugar conquistado, lugar legítimo. Es, por lo tanto, palabra de mujer investida de poder y de autoridad para intervenir en el marco de la libertad y del pluralismo de las manifestaciones culturales. Beatriz Sarlo se refiere a la legalidad de “todas las manifestaciones culturales” puesto que “una cultura debe estar en condiciones de nombrar las diferencias que la integran” (1994, p. 209). Sin embargo, como se ha visto, las escritoras, en su condición de oprimidas, no han obtenido esa libertad cultural porque los espacios literarios han estado reservados para las élites estéticas e intelectuales representadas por los hombres. Por eso han pugnado, desde siempre, por un lugar en la cultura y en la literatura ecuatoriana. Sin embargo, el trayecto no ha sido fácil. La gran barrera que han tenido que derribar ha sido el patriarcado que ha imperado en todos los ámbitos de la cultura y el arte. Se trata de una estructura de poder naturalizada que reproduce, hasta nuestros días, relaciones de género que determinan el lugar de secundariedad de la mujer en el orden social. Entonces me pregunto: ¿Cómo han visto las mujeres sus propias intervenciones culturales? ¿Han podido las intelectuales, escritoras, académicas, escapar del influjo de este sistema patriarcal?

Miradas críticas I. Las antologías armadas por mujeres y el contexto socio político de inserción

Alicia Ortega desarrolla un estudio de la novela ecuatoriana durante el siglo XX y, en la década de los 90, la enmarca en el contexto de los “nuevos horizontes culturales y políticos” que se avizoran a las puertas del fin del siglo. Su investigación parte de la descripción de la realidad ecuatoriana caracterizada por la profunda crisis económica, política y social que atraviesa el país por esos años. La vida precaria de la población, la corrupción estatal, la violencia urbana, la migración, la crisis de legitimidad política que atravesó el estado y los partidos políticos tradicionales fueron condiciones que propiciaron la pérdida de referentes colectivos y la búsqueda

de esos nuevos horizontes culturales y políticos durante la última década del siglo XX. Describe un país que “entra en la década de los 90 en medio de una profunda crisis: deterioradas condiciones de salubridad, vivienda, alimentación y educación, agravadas por la aceleración de las actividades delictivas convencionales y nuevas, como el narcotráfico”. Hace énfasis en la “creciente corrupción general (al interior del aparato estatal y del sector privado) en el contexto de un agresivo programa de privatizaciones, así como un incremento del irrespeto a los derechos humanos en el país”. Además del factor económico, expresa preocupación por el entorno social: “La violencia urbana llegó a convertirse en una de las principales preocupaciones ciudadanas”, todo lo que desemboca en “la crisis del sistema político y la extrema fragilidad democrática”. Se trata de una década caracterizada por el “desencuentro entre la sociedad y la política como resultado de la pérdida de referentes colectivos” (Ortega, 2017, p. 369).

Esta época de crisis política, que se cierra con la crisis financiera de 1999 (feriado bancario), la posterior dolarización del país en 2000 y la ola migratoria “sin precedentes” que se vivió en Ecuador durante esos años, se presenta, a juicio de Ortega, “signada por un sentimiento de pérdida y desencanto, de orfandad y desorientación”. Como se ve, Ortega no problematiza el rol de las mujeres en el contexto político de los 90, aunque señala la decadencia de los derechos humanos, y el descenso de la democracia como agravantes de la condición humana en el contexto del fin de siglo. Si su investigación reconoce “la percepción de que todo cambiaba, en precipitado desmoronamiento” como signo de “la inmediatez de un fin de siglo que se avecinaba a toda prisa”, nos preguntamos: ¿cómo era posible no avizorar las demandas de las mujeres como agravantes de dicha condición humana?

Ortega hace énfasis en que “la resonancia de esa temporalidad amplificó la idea de los finales y colocó el prefijo “pos” delante de muchas palabras” y se refiere a la pérdida de aquellos sentidos que “habían constituido parte de la sensibilidad, los imaginarios, las identidades y las certezas de mujeres y hombres, de adultos y jóvenes, a lo largo de varias décadas” (Ortega, 2017, p. 375). Como se ve, Ortega nombra en primer término a las mujeres para señalar sus identidades y sensibilidades y, aunque su crítica invisibiliza varios nombres y obras de mujeres representativas de la literatura del XX y específicamente de fines de siglo, en su investigación, finalizada en

2012³⁹, subyace el interés por señalar cuestiones sobre la raza y el género. Por ejemplo, cuando analiza *A la Costa* de Luis Martínez (padre de Blanca Martínez cuyo caso de proscripción analizamos en el apartado anterior) pone énfasis en la construcción del personaje femenino que “evidencia las limitaciones de una lógica patriarcal, que condena a la protagonista a la doble representación de pecadora y víctima. Imagen que condensa dos rostros típicamente femeninos, desde el imaginario patriarcal: madre virginal, pecadora lasciva” (2012, p. 64).

Ortega abre la discusión sobre la novela de los 90 del siglo pasado con *Azulinas* (1990), de Natasha Salguero, y determina que esta obra “pone en cuestión una época y una sociedad, pero no solo a sus estratos más conservadores; sino incluso a quienes pretendiendo ser sus críticos evidencian falta de solidaridad cuando la reflexión se articula en clave de género”. Y continúa: “Graciela vivirá en soledad la experiencia del aborto y la infidelidad; el Negro, excluido por su color y condición homosexual, se suicida tras haber abandonado nuevamente la ciudad” (2012, p. 335). Como se ve, la crítica de Ortega señala puntos concernientes al género y la raza, aunque estos no son ejes que atraviesan su investigación. Su interés se centra en “reflexionar sobre la novela ecuatoriana en el siglo XX” para destacar aquellas novelas que “devienen hitos en la conformación de una tradición novelística en el país” (2012, p.1). Pues bien, en esa tradición novelística armada recientemente por una intelectual que es referente de los estudios literarios en el país, las mujeres siguen ocupando un lugar de secundariedad. Por eso mi interés en indagar en este estudio planteado desde el interés investigativo de una académica, lo que significa atender también las miradas críticas de las mujeres para entender el contexto socio político de inserción de las escritoras.

Ortega reconoce el motivo de la “comunidad” como un eje articulador del “devenir de los acontecimientos” en algunas novelas que se escriben en Ecuador durante la década de los 90. Este motivo también está presente en la producción narrativa de Argentina Chiriboga, Sonia Manzano, y otras escritoras que la investigadora no incorpora en su corpus de estudio. Su crítica también se refiere a la articulación “viaje-espacio-sujeto” que, en el marco de la llamada “estampida migratoria” y de los efectos de la globalización y flujos mediáticos, constituye una línea importante

³⁹ En el 2012 Ortega finaliza su tesis doctoral que después es publicada como libro por la Universidad Andina Simón Bolívar.

de reflexión en el pensamiento ecuatoriano y que se aborda también en el campo literario (principalmente en la dramaturgia). Ortega enfatiza en un conjunto de novelas de la década de los 90 que narran “la derrota, resignifican un pasado reciente, articulan nuevas búsquedas, escenifican historias que dejan ver otras subjetividades” (2017, p. 25), esto sin perder de vista “cierta resonancia de grandeza” o sin dejar de preguntarse por la opción propositiva de dicha pérdida o fracaso. ¿Cómo no mirar la literatura de las mujeres a la hora de analizar aquellas “otras subjetividades”, o los sentidos de la pérdida y la derrota? Ortega afirma que “el elemento clave para comprender cierta resonancia de grandeza en el fracaso es su componente afirmativo; el fracaso como opción propositiva, puesto que la pregunta que subyace a tal elección es: ¿cómo sentirse satisfecho en un mundo absurdo?” (2017, p. 383).

Ortega, cuando analiza la novela de Natasha Salguero, *Azulinas*, enfatiza en la sensibilidad femenina de la protagonista (Graciela) que, si bien, “cae bajo los parámetros de un sujeto derrotado”, al final se ratifica “voluntariamente en la vida”. Se trata de un personaje “que se afirma en términos de combate (con la muerte) y conquista del territorio (al llegar a la orilla, Graciela besa la arena), en el cuerpo de mujer” (Ortega, 2017, p. 387). Hay un hecho histórico que es preciso señalar en cuanto al contexto socio político de inserción de la escritora: Natasha Salguero fue la primera mujer que obtuvo, por su novela, en 1989, un reconocimiento tan importante en la literatura ecuatoriana como es el Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinoza Pólit⁴⁰. Es que esta distinción otorgada a Salguero generó un impacto social en el marco del nuevo horizonte cultural y político que marcó la última década del siglo pasado y el advenimiento del nuevo siglo, lo que constituye también un indicio del giro que presenta la escritura de la mujer de ahí en adelante. Entonces, ¿cómo podemos comprender el contexto sociopolítico descrito por Ortega si no reconocemos el poder patriarcal que subyace en este? ¿Cómo entendemos el hecho

⁴⁰ El premio Aurelio Espinoza Pólit está considerado entre los más importantes de las letras del Ecuador. Este premio que se otorga desde 1975, previo concurso, es otorgado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Así, para 1989, Natasha Salguero fue la primera mujer que se hace acreedora de este reconocimiento. Posteriormente, en el 2001, Cristina Burneo gana el concurso en la categoría del Ensayo; en el 2010, María Helena Barrero en Ensayo; en 2013, Ana Estrella Santos en la categoría de Cuento; y en 2016, Andrea Crespo en la categoría de Poesía. Se puede observar que en los primeros 25 años del concurso solo una mujer escritora figura en el escenario del concurso literario, mientras que a partir del 2000 encontramos 4 mujeres entre 19 ganadores del concurso (15 son hombres).

de que Natasha Salguero, en 1989, tuvo que enviar su novela con seudónimo masculino para participar en el concurso?

Si bien Ortega presta especial atención a algunos acontecimientos políticos relacionados con la corrupción general, con los programas de privatizaciones, el deterioro de los derechos humanos en el país, con la violencia urbana, la crisis bancaria, la ola migratoria, como marco para el estudio de la novela en ese periodo, considero que hay hechos relacionados con las luchas de las mujeres y la violencia de género que tienen que ver con el nuevo imaginario que sobrevinía. La investigación parece reproducir el orden patriarcal donde las mujeres están, pero en un nivel de secundariedad, tal como analizamos en el apartado anterior. Entonces determinamos que las luchas de las mujeres de los años 90, en las calles y en las letras, son indicios y antecedentes de las transformaciones que ha atravesado la sociedad ecuatoriana en general y la literatura en particular, los que no se señalan y en torno a los cuales tampoco se reflexiona, por lo que son rezagados de la historia literaria que se escribe, inclusive, en la actualidad. Son esas conquistas de las mujeres las que me propongo enfatizar al momento de contextualizar el proyecto estético-político de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, pues entiendo que no se puede comprender el contexto sociopolítico del Ecuador de manera extrínseca a la estructura patriarcal que subyace, como ya vimos, en la cultura, en la literatura y en la sociedad en general. Hacerlo significa invisibilizar una realidad que tiene que ver con la condición de las mujeres en todos los ámbitos de la vida social y política, problema central que la teoría feminista plantea, hoy en día, a la política moderna⁴¹.

Volviendo al caso de Salguero, Jeanneth Vázquez, de Augustana College, en 2002, en el estudio que dedica a la novela *Azulinas* advierte que, en una sociedad machista como la ecuatoriana, el papel, es decir, la escritura de la mujer “ha ido progresivamente impregnándose de valor hasta llegar a convertirse en la mejor arma para denunciar el entretejido de la maraña político-socioeconómica que somete a la mujer y a otros grupos marginados” (López, 2000, p. 372). Reconoce la acción precursora de Hipatia Cárdenas y Zoila Rendón, “decididas defensoras de la igualdad de la mujer y de su derecho al voto”, a Mary Coryle, Eugenia Viteri, Alicia Yáñez Cossío,

⁴¹ Anteriormente se abordó esta idea en la discusión en torno a la categoría del patriarcado, sobre la base de los postulados de Carole Pateman, donde se hacía énfasis al “nuevo problema” que la teoría feminista plantea al poner en el centro de la teoría política moderna el poder patriarcal entendido como el gobierno del hombre sobre la mujer (ver p. 12).

“lúcidas exponentes de la opresiva naturaleza de la institución machista” y a Aminta Buenaño, Argentina Chiriboga y Natasha Salguero como “convencidas proponentes de un cambio radical en la relación tradicional hombre-mujer”. Entonces, la crítica sentencia: “La escritora ecuatoriana ha intentado desafiar en todo momento las jerarquías sociales vigentes” (López, 2000, p. 372).

Vázquez al concluir su estudio donde enfatiza aspectos como el lenguaje metamórfico, la experiencia femenina, la denuncia frente a la autoridad política y social, la violencia e impotencia masculina, entre otros elementos de la novela, concluye en que *Azulinas* “da pie a la observación de que la identidad, las diferencias sexuales y la sexualidad del individuo son categorías ficticias que deben ser cuidadosamente analizadas y desafiadas”, pues señala que “su perpetuación estaría reforzando y magnificando los mecanismos a través de los cuales opera el poder” (López, 2000, p. 388).

Revelar, para mostrar, ese poder patriarcal que subordina a la mujer y reconocer su lucha por la emancipación constituye, hoy en día, un desafío para la teoría feminista. Las luchas de las mujeres por derribar las barreras del patriarcado no solo revelan su heroísmo sino su lugar en la política de hoy, lugar que se devela como espacio conquistado, como palabra legítima. El ambiente hostil que la escritora ha tenido que contener se presenta en relación con el disputado espacio público, por eso me interesa analizar algunas antologías armadas por mujeres con el objetivo de entender el contexto sociopolítico de inserción del proyecto escritural de Sonia Manzano y Argentina Chiriboga.

En 1987, Eugenia Viteri, tres años antes del estudio de Adoum, había publicado una *Antología básica del cuento ecuatoriano*, que alcanza ya 14 ediciones, la última fue realizada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Su trabajo investigativo, presentado como recurso didáctico para los estudiantes de secundaria, tuvo una buena acogida por parte de la crítica principalmente por “presentar el más amplio panorama de la narrativa breve del Ecuador”. Así lo considera Jorge Dávila Vásquez, reconocido crítico que, además, expresa: “He aquí una obra fundamental, ambiciosa y que no puede faltar en biblioteca alguna” (Viteri, 1987, p. 1). En este sentido, se resalta la importancia del trabajo investigativo realizado por una escritora en cuanto a la difusión de la literatura ecuatoriana y al fomento de la lectura en los jóvenes del país.

Si se hace un recorrido por las ediciones de la antología, se puede señalar que, en la primera (1987), Eugenia incluye a seis narradoras entre un total de 61 autores. Además, descubre y reconoce como excepcional precursor de la narración corta en el Ecuador a Antonio Campos (Jack de Ripper, 1868-1939), criterio que prevalecerá en las siguientes ediciones. Sobre la narrativa de Campos señala “sus magníficos cuentos folclóricos y cuadros de costumbres, algunos de auténtico mérito literario que han sido injustamente olvidados por la crítica” (1987, p. 9). Sin embargo, en la décima edición (2003) incluye la figura de Elisa Ayala González (1879-1956), en quien reconoce “unos cuentos que superaban la noción del cuadro de costumbres, y que, valiéndose de estructuras modernas del narrar, esto es proponer historias en las que se ofrecía a más de un argumento, conflictos, variantes tonales y puntos de vistas distintos, que la convierten en la primera autora de cuentos del país” (Viteri, 2003, p. 20). En esta edición publicada 15 años después, la mirada de la autora ha cambiado. Lógicamente, nos ubicamos en los primeros años del siglo XXI, cuando la narrativa de las mujeres presentaba un mayor desarrollo y, por lo tanto, las escritoras comenzaban a tener un mejor nivel de difusión y recepción de sus obras. Hay que considerar también que las tecnologías de la información estaban produciendo una verdadera revolución en el conocimiento e intercambio de información, lo que permitía visibilizar otras contribuciones a la literatura, tanto de hombres como de mujeres, desconocidas u olvidados por parte de la crítica.

En la edición del 2003, resalta también sus propios cuentos publicados a partir de la década de los 50 y dice: “... son cuentos de factura realista en los que el drama de la mujer empieza a tener presencia en nuestra literatura”. En esta línea señala a otras escritoras como Alicia Yáñez Cossío, Lupe Rumazo, Fabiola Solís de King, autoras que “para la década de los 80 tendrán un rol importante” (p. 7). En esta edición considera a 17 mujeres, en la de 2011 a 18, y en la última (2016) presenta a 23 mujeres. En este marco señala el papel importante de las narradoras a partir de 1980 y resalta la visión de la mujer como aporte significativo a la literatura ecuatoriana:

Los temas, así como las técnicas del cuento tributarias de los autores de vanguardia latinoamericana de los años 60, se enriquecen con aportes que vienen de la condición femenina, de la visión de la mujer que encara la marginalidad –norma de una sociedad machista–, la comprensión del amor, la relación con los hombres, la búsqueda de libertades no sospechadas, que hace que el cuento escrito por mujeres gane terrenos hasta entonces enfocados o mirados solo por narradores masculinos (2016, p. 28).

Veamos otro caso. Cecilia Ansaldo, figura importante de la crítica literaria del país, publicó en 1993 la antología *Cuento contigo*, donde incluye un cuento de Elisa Ayala, escrito en 1917.

Posteriormente, en *Cuentan las mujeres* (2001), Antología de narradoras ecuatorianas, publicada con el sello editorial Seix Barral, recalca que el cuento ecuatoriano “nació de una pluma femenina” (se refiere a Elisa Ayala) y enfatiza en “una proverbial invisibilidad del producto artístico femenino”. En su estudio, Ansaldo reconoce que el número de mujeres ocupadas en escribir obra literaria ha sido y sigue siendo menor” (2001, p. 10) y determina que, a partir de los 80, “los nombres de mujeres dedicadas a la narrativa empiezan a crecer” (2001, p. 11).

En su trabajo, Ansaldo señala que con respecto a la escritura de las mujeres se han mantenido posiciones conservadoras y cita el caso de “los trabajos antológicos de Ediciones Libro Mundi que, cuando hizo su colección bilingüe inglés-español, *Diez cuentos ecuatorianos*, en 1988, solo tomó en cuenta obras de varones”. Se refiere, también la colección francesa-española, de 1996, que incluyó solamente a tres narradoras entre 21 autores y recalca que “eran tiempos en que ya no se podía hablar de la escasa participación de mujeres en la escritura de cuentos”. Se refiere también a “la justificación de la calidad” que “siempre será menos discutible que cultivar la proverbial invisibilidad del producto artístico femenino” (Ansaldo, 2001, p. 11).

Como se puede ver, Ansaldo hace énfasis en la posición conservadora que presentan los trabajos realizados por editoriales importantes del país y se refiere a la proscripción de las mujeres en estos (a pesar del crecimiento de su producción a partir de la década de los 80), lo que no se justifica por el criterio de “calidad” que, como se ha visto, ha prevalecido en la construcción de sentidos en torno a la literatura de las mujeres. Así, *Cuentan las mujeres* constituye un esfuerzo por develar “el sofocante peso de la tradición” y el tipo de “formación educativa” que ha contribuido para que la mujer, por sí misma, se acostumbre a “no estar” y para que la sociedad acepte su ausencia (Ansaldo, 2001, p. 12). Es valiosa su reflexión en cuanto a la forma en que se percibe la presencia de la mujer en el marco de un mundo equitativo y del imperativo de lo “políticamente correcto”. Así pretende entender determinadas inclusiones femeninas que ponen en discusión esos lugares “concedidos o merecidos” y advierte los “riesgos de paternalismo o misoginia” cuando se valora críticamente la obra literaria femenina (Ansaldo, 2001, p. 13).

Detengámonos un momento en el caso de Elisa Ayala González que suscita la discusión en cuanto al origen del cuento ecuatoriano. Rodrigo Pesantez afirma que es Morayma Ofyr Carvajal quien, en *Galería del Espíritu: Mujeres de mi Patria* (Quito, 1949), la descubre como “la primera

cultivadora del cuento entre nosotros”. Es Morayma, mujer intelectual de la primera mitad del siglo XX quien, dice Pesantez, “la pone a la luz de nuestros estudiosos sin que nadie se haya preocupado por estudiarla y rescatarla del injusto olvido” (Tomo1, p. 165). Handelsman, por su parte, en *Amazonas y artistas*, había señalado que, con respecto al texto de Morayma, se entiende que Elisa Ayala fue la “primera mujer” que se dedicó a escribir relatos⁴². A pesar de las discusiones en cuanto al origen del cuento ecuatoriano, si de procedencia de la pluma de una mujer o de un hombre, el nombre de Elisa Ayala González se inscribe en la historia de la literatura ecuatoriana como mujer pionera del cuento ecuatoriano, aunque su figura aún no haya sido rescatada del injusto olvido. Un valor importante confirió Handelsman, en 1978, al reconocer la tradición “relativamente larga” que el cuento presenta en la escritura de la mujer ecuatoriana y al señalar el desconocimiento de la escritora en el ámbito literario del país. El crítico presta atención al hecho de que la primera cuentista mujer del Ecuador fue conocida y premiada en el extranjero antes de que se advirtiera su existencia en nuestro país.⁴³

Por otra parte, quiero recalcar el trabajo dirigido por la poeta y artista Sheyla Bravo Velásquez (1953- 2011) sobre dos siglos de poesía erótica de mujeres ecuatorianas, publicado, en 2006, bajo el título *La voz de Eros*. En su investigación, Bravo devela la invisibilidad de las letras poéticas femeninas, problema que enmarca en la estructura patriarcal de las élites literarias y a la inequidad social que priva a muchas escritoras de oportunidades de acceso a la publicación y a la difusión de sus obras, lo que se presenta debido a la “falta de recursos y de contactos, de espacios y de oportunidades” (2006, p. 7) que tienen las mujeres.

El trabajo de Bravo, que recoge la poesía erótica de más de cien escritoras ecuatorianas, contribuye no solamente a la recuperación de una producción invisibilizada aún en los umbrales

⁴² Según Carvajal, Ayala González publicó su primer cuento en 1894, cinco años después de la publicación de “Paulina (Impresiones y recuerdos)”. Creemos que al decir que Ayala González fue la primera cuentista del Ecuador.

⁴³ Es de notar que se leyó a Ayala González en el extranjero antes de que los ecuatorianos mismos supieran de ella; escribió para tales publicaciones periódicas extranjeras como *Nubes Rosadas* y *La Revista Argentina* (Argentina), *Sucesos y El Nacional* (Chile), *Adelante* (Uruguay) y *Hero y Cosmos* (Cuba). Durante los primeros años del siglo actual, su cuento “La procesión de las ánimas” ganó el primer premio del “Concurso Internacional Abierto en España”, auspiciado por *La Voz de la Valencia*. También, en “Homenaje a Elisa Ayala González” publicado en 1918 por la revista feminista ecuatoriana, *Flora*, se lee que no empezó a publicar sus obras en el Ecuador hasta 1916, veintidós años después de la publicación de su primer cuento, “La maldición” en América, de New York (Handelsman, 1978, Tomo II, p. 54).

del siglo XXI (tal como veíamos en la Antología de Jorge Enrique Adoum de 1990), sino que constituye un esfuerzo por incorporar un nuevo enfoque y un novedoso marco crítico para la interpretación de la escritura de la mujer ecuatoriana desde otros cánones estéticos y otra visión de mundo, de tal manera que se produzca un giro en la mirada. Se trata de fomentar una nueva forma de ver la producción literaria de la mujer considerada, desde la hegemonía masculina, como una escritura secundaria y hasta inferior, puesto que “los cánones estéticos eran, hasta hace poco, impuestos por hombres, desde su particular visión de mundo, para analizar lo escrito por hombres y por mujeres”. La escritora revela haber oído decir muchas veces “que la gran poesía no es para ellas, pues no se les ha concedido ese don divino” (2006, p. 7).

En su trabajo Sheyla Bravo explora el tema del erotismo como forma de expresión del vínculo vital en íntimo que tiene la mujer con su cuerpo. Se refiere también a la experiencia de la maternidad como “naturaleza ineludible”, sublime y hasta mágica y a la práctica sexual que caracteriza el orgasmo de la mujer “hacia adentro, hacia sí misma, hacia su interior”. Por lo tanto, entiende la poesía erótica como forma de liberación de la mujer de los puritanismos tradicionales y afirma que “nuestra poesía erótica está engendrada en nuestras más íntimas vivencias, o en los vuelos o ensueños de nuestra fértil y sensual imaginación” (Bravo, 2001, p. 8).

Un aspecto importante que se puede colegir del análisis de las tres antologías, que corresponden a los años 1987 (Viteri), 1993 (Ansaldo) y 2001 (Bravo) tiene que ver con el devenir de los estudios de las mujeres como campo de investigación en el ámbito literario. La primera antología (1987), con gran impacto en la historia literaria del país, contribuye, solo en cierta medida, al reconocimiento del aporte de la mujer a las letras ecuatorianas, aunque los nombres de mujeres van aumentando en las nuevas ediciones, principalmente las que se publican a partir del año 2000. Si bien, la presencia de algunos nombres de mujeres en antologías como esta o como la de Adoum, que se discutió anteriormente, puede entenderse en el marco de las acciones afirmativas que buscan promover la participación de las mujeres y compensar su exclusión histórica, estas estrategias, que consisten principalmente en conferir las tradicionales “cuotas de género” no han contribuido debidamente al desarrollo de los estudios de las mujeres, de ahí que ha sido necesario emprender la tarea de especificar dichas investigaciones, tal como sucede con las dos antologías siguientes que tratan de su producción literaria de manera específica.

La antología de Cecilia Ansaldo y la de Sheyla Bravo, que corresponden a la década del 90 y a inicios del siglo XX, dan cuenta del interés y de la necesidad de emprender el estudio del sujeto femenino como campo específico de investigación. En esos trabajos se plasma el esfuerzo por resignificar la historia literaria del país pues “el hecho de escribir sobre las mujeres a lo largo de la historia implica, a la fuerza –si se quiere abarcar la experiencia personal y subjetiva de estas, además de sus actividades públicas y políticas– una redefinición y un ensanchamiento de las ideas tradicionales sobre la significación histórica” (Ann D. Gordon y otros en Scott, 2008, p. 50). Al respecto, hay que señalar que la institucionalización de los estudios de género, que surgió aunque de manera retrasada a partir de los años 80 y 90 y que presenta una primera etapa orientada a las “investigaciones sobre la mujer”, ha dado como resultado aportes que permiten “la indagación sobre el sentido atribuido a lo masculino y lo femenino en determinado contexto cultural e histórico” y a su “expresión en las estructuras sociales, las instituciones, las normas y los símbolos” (Herrera, 2001, p. 9). Los estudios anteriores señalan que en la literatura ecuatoriana ha prevalecido el orden patriarcal y que esta es la principal causa para que la literatura escrita por mujeres haya sido invisibilizada y desvalorizada en la historia literaria. A partir de estos trabajos, también podemos evidenciar que para los años 90, el lugar de las mujeres en la literatura y la crítica empieza a cambiar. En este marco se entiende que es a partir de la última década del siglo XX cuando se avizora la desavenencia de los antiguos valores patriarcales y, por lo tanto, la emergencia de un nuevo orden donde, en el caso literario, la mujer inscribe su voz y emprende otros senderos, desconocidos atajos y nuevos desafíos. Sin embargo, son caminos que, en el contexto del fin de siglo, se presentan todavía inciertos para las mujeres.

Miradas críticas II. Las escritoras ecuatorianas vistas desde afuera

Desde aquí veo un camino
que no sé a dónde va
por lo mismo que no sé
quisiera poderlo andar.
Rosalía de Castro

En las décadas de los 70 y 80 se evidencia, en el marco de la institucionalización de los estudios latinoamericanos, cierto interés de académicos extranjeros por investigar con especificidad la realidad de la mujer latina, lo que abrió un espacio para el análisis crítico y social de su escritura. Gioconda Herrera, en su investigación sobre los estudios de género en el Ecuador, establece que

en la década de los 80 “surge la preocupación por abordar las cuestiones de las mujeres con cierta especificidad”, pero esta iniciativa fue asumida principalmente por “algunos centros y organizaciones no gubernamentales vinculados al trabajo por la defensa de los derechos de las mujeres”. Esto por la necesidad de “contar con un acervo de conocimientos específicos que orienten su accionar” (2001, p. 10). En esta dirección se inscribe la investigación de Michael Handelsman, becario de la Fulbright, que constituye un estudio de gran alcance y sistematización sobre la situación y la prosa de la escritora ecuatoriana, realizado desde un enfoque principalmente social. El investigador norteamericano, en 1975, se propuso “examinar el papel de la mujer ecuatoriana en la sociedad a través de un análisis detallado de las obras en prosa (el ensayo y la ficción) que las escritoras ecuatorianas han publicado hasta la fecha” (1978, Tomo 1, p. 11).

Handelsman, en julio de 2018, en una entrevista para el diario *El Universo*, rememora el año 70, cuando llegó al Ecuador por primera vez. Ese primer contacto con el país lo motivó a regresar, unos años después, para realizar su tesis doctoral sobre las escritoras ecuatorianas. El crítico señala los prejuicios que los ecuatorianos expresaban y su empeño por estudiar esa literatura durante casi 50 años. Se refiere a los 70 y al interés que existía en la academia norteamericana por las escritoras latinas, sin embargo, le sorprendía que en Ecuador casi no se hablaba del tema. “La gente decía: No, aquí las mujeres no escriben prosa sino una poesía sentimentaloides que no sirve para nada”. Sin embargo, el crítico encontraba “referencias de mujeres que estaban escribiendo desde fines del siglo XIX” (*El Universo*, 18 de julio 2018), lo que lo motivó a continuar en su búsqueda.

El crítico norteamericano considera que los ecuatorianos desvalorizan su literatura nacional considerándola de tipo provinciana (literatura menor), porque, así como sucedió en su investigación sobre las escritoras, cuando posteriormente se propuso trabajar en el proyecto del modernismo, la gente le decía que el movimiento había llegado muy tarde al Ecuador, “que solo había cinco poetas, los decapitados”; sin embargo, dice el crítico: “Yo encontraba lo contrario” (*El Universo*, 18 de julio 2018). Handelsman tiene razón al señalar que muchos ecuatorianos no valoran su literatura, puesto que yo misma, en varias ocasiones, he escuchado decir, por parte de colegas académicos y académicas que “en Ecuador se hacen ejercicios de literatura”, que el país “no tiene literatura”. Por supuesto que al referirnos a las escritoras el problema es más alarmante, pues también he experimentado la reacción recelosa de intelectuales y artistas cuando presento los resultados de mis investigaciones sobre la literatura escrita por mujeres. También recuerdo haber

escuchado comentarios de académicos y académicas como: “Lo interesante que tiene esta escritora es que es mujer”. Sin embargo, dicho desmérito no es generalizado, puesto que, principalmente en la actualidad, se evidencia un interés por el estudio de la escritura de las mujeres, tanto en el país como en el extranjero. Por eso, si nos proponemos analizar el modo en que las escritoras ecuatorianas han sido vistas desde fuera del contexto ecuatoriano, tenemos que ineludiblemente partir del trabajo de Handelsman, quien se constituye en pionero de las investigaciones sobre las escritoras ecuatorianas. Sobre la base de este dato debemos reconocer que nuestras escritoras han sido valoradas en primera instancia en el extranjero y que es solo en los últimos años cuando en el país se experimenta un interés por su escritura. Entonces vale la pena citar el refrán: “Nadie es profeta en su propia tierra”.

Como se ha discutido hasta aquí, las escritoras han sido las asesinadas de la historia literaria, esto por el carácter patriarcal de la cultura y la política ecuatoriana. Sin embargo, ¿cuál es la mirada que el crítico norteamericano dirige a nuestras escritoras?

Del estudio de Handelsman se puede colegir que hasta la década de los 70, la incursión de la mujer en la narrativa fue más representativa con respecto al cuento pues “tiene una tradición relativamente larga entre las escritoras ecuatorianas, sobre todo porque siempre ha sido más fácil publicar estas obras breves en revistas y periódicos” (1978, Tomo 2, p. 53). En cuanto a la novela, Handelsman señala quince obras publicadas por mujeres hasta el año 1975. La primera aparece en 1940, por lo que considera que esta “no ha atraído a muchas mujeres que han aspirado a ser escritoras en el Ecuador durante este siglo” (1978, Tomo 2, p. 5), y determina algunas razones para ello: prejuicios sociales, falta de educación, escasez de casas editoriales, alto costo del papel e insuficiente tiempo. Handelsman determina que las quince novelas escritas hasta 1975 “representan una reacción a la realidad vista e interpretada por las mujeres” y encuentra en estas “numerosas diferencias estilísticas” con respecto a la narrativa total del Ecuador. Por eso se propuso estudiar las 15 novelas “desde una perspectiva feminista, examinando la imagen de la mujer que presentan las escritoras y las preocupaciones principales que tratan en sus obras” (1978, Tomo 2, p. 7).

La primera novela escrita por una mujer ecuatoriana, de acuerdo con la investigación realizada por Handelsman, es *En la paz del campo*, de la ambateña Blanca Martínez de Tinajero, hija del

reconocido escritor, pintor y político ecuatoriano Luis Alfredo Martínez⁴⁴. De la investigación del crítico se colige que Blanca Martínez, cuyo caso se refirió anteriormente, autora de las tres primeras novelas analizadas por el crítico, fue una figura intelectual y artística trascendental en la historia de la mujer ecuatoriana, cuya producción (novelas, ensayos, artículos, conferencias) todavía no ha sido valorada como un aporte significativo a la historia literaria del país⁴⁵: su obra ni siquiera ha sido reeditada en la actualidad.

En su estudio de *En la paz del campo*, el crítico presta especial atención a la recepción que tuvo esta primera novela escrita por una mujer porque “recalca los prejuicios y las presiones sociales que las escritoras ecuatorianas han tenido que superar”. Señala que cuando la novela se presentó al consejo editorial encargado de las publicaciones en la ciudad de Ambato, este la rechazó porque “el carácter sensual de Lola (supuestamente un retrato de la ambateña) se consideró ofensivo a Ambato e impropio de una dama escritora” (1978, Tomo 2, p. 7). Además, reconoce que la mayoría de las quince novelas, objeto de su estudio, constituyen “una expresión de literatura feminista en la medida que refleja la posición de la mujer en la sociedad ecuatoriana” (1978, p. 7) y concluye que “la mayoría de las obras presenta una imagen específica de las mujeres en la sociedad, y constituye una protesta contra las injusticias sufridas por el sector femenino del Ecuador” (1978, p. 48).

El crítico también señala “que una gran parte de la literatura examinada es de una calidad artística cuestionable”. Por supuesto que su cuestionamiento se reviste de poder al ser emanado desde una posición superior: la del académico norteamericano que investiga una literatura considerada en un nivel de subalternidad. Esto indica que la “calidad” ha sido un criterio que se ha impuesto a la creación de las mujeres desde el lugar hegemónico y que esta problemática no es privativa del contexto ecuatoriano. Por eso, su estudio pone énfasis en la importancia histórica de las novelas “porque representan la primera tentativa de las mujeres ecuatorianas de escribir novelas; y más que nada, como documentos sociales ayudan al lector a conocer mejor las preocupaciones principales de las mujeres del país” (Handelsman, 1978, p. 48). No le interesa

⁴⁴ Luis Alfredo Martínez es un escritor canónico por su novela *A la Costa* que da inicio al realismo en la literatura ecuatoriana.

⁴⁵ Se trata de una obra prácticamente desconocida en la literatura y cultura ecuatoriana.

indagar en la “calidad artística cuestionable” que encuentra en gran parte de las obras analizadas, pues su trabajo se centra, principalmente, en la función social del texto literario. Además, la palabra del crítico se presenta revestida de tal autoridad que no necesita detenerse en explicaciones sobre sus cuestionamientos.

El trabajo de Handelsman señala la contradicción existente entre la imagen positiva que tiene la figura histórica femenina y el lugar negativo que ocupa la mujer de letras en el Ecuador. Para hacerlo, rememora al gran promotor cultural Benjamín Carrión quien reconocía al Ecuador como “un país hijo de mujeres” manifestando que “nosotros no tenemos un don Roldán, un Cid Campeador, un Parsifal: tenemos unas mujeres machazas, muy machas en lo poderosas físicamente”, y “muy hembras, muy mujeres en lo de grandes amadoras y multiparidoras” (en Handelsman 1978, p. 17). En el pensamiento de Carrión, cuyo nombre lleva la Casa de la Cultura del Ecuador, encuentro el carácter patriarcal que caracterizaba a las instituciones y a los intelectuales de esos años, inclusive, hasta la actualidad: el padre de la cultura ecuatoriana hace énfasis al “destino natural” conferido a la mujer para traer hijos al mundo y a la masculinidad imprescindible que las capacita para gobernar su “propio mundo”.

A partir de la figura de Carrión, Handelsman centra su reflexión en personajes femeninos del período incaico, como Paccha, princesa quiteña y, posteriormente, en otras mujeres de la época de la independencia que han sido consagradas como heroínas nacionales. Encuentra que esa imagen no solo que llena la ausencia de héroes ecuatorianos de la talla de Bolívar o de Sucre, venezolanos protagonistas de la independencia, sino que crea una falsa idea de la condición en que vive la mujer ilustrada en el país: al contrario de lo que representa la imagen de la mujer en la historia, la figura de la escritora no suscita el interés de los intelectuales de la época, determina Handelsman. Se refiere a figuras famosas como Manuela Sáenz, la Marquesa de Solanda y Manuela Cañizares relacionadas con Paccha por “el amor y la pasión” que dieron lugar a su renombre: “Sáenz fascinó a Bolívar, Solanda hechizó a Sucre, y Cañizares, una celestina, contribuyó a la causa revolucionaria al permitir que unos insurgentes conspiraran en las cámaras recónditas de su burdel”, cita el crítico:

En general, durante la época revolucionaria no había militares ecuatorianos a la par de Bolívar, Sucre, Páez o San Martín. Por lo tanto, puesto que los héroes principales del periodo (Bolívar, Sucre) eran venezolanos, Carrión, entre otros escritores nacionales,

intenta llenar el vacío con exaltar la participación femenina en la lucha contra España. Afirma: “No tuvimos héroes con espada en las luchas por la libertad. Tuvimos, sí, heroínas con abanico y miriñaque, ojos asesinos y valor para dejarlo todo en una sociedad hipócrita, tragahostias y cuentachismes” (Handelsman, 1978, p. 19).

Heroínas con ojos asesinos, dice Carrión, mujeres con abanico, mujeres valientes que lo dejaron todo por la Patria. Ellas son exaltadas en la historia nacional, mientras que “la mayoría de los críticos e intelectuales han preferido no investigar con profundidad a las escritoras”, considera Handelsman y proclama: “Parece paradójico que la mujer ocupe una posición ilustre en la historia y, a la vez, una posición tan ínfima en la literatura” (1978, p. 21). Recordemos que la investigación de Handelsman, realizada en 1974-1975, parte de la problemática del desmérito que ha tenido la mujer en las letras ecuatorianas por lo que considera que “si la mujer ecuatoriana, en general, ha sufrido debido a un gran número de injusticias y contradicciones inherentes en la sociedad, las escritoras del país han sido víctimas de una condición doblemente sofocante – no han sido oprimidas solamente como mujeres, sino también como escritoras profesionales (1978, p. 24). Aunque el crítico, dado su cuestionamiento a la “calidad” de las obras que analiza, reproduce de manera inconsciente esa relación sexo genérica que tanto critica en los intelectuales ecuatorianos, es meritorio reconocer su iniciativa porque no solo que se vincula con la defensa de los derechos de las mujeres escritoras, sino que marca un inicio de lo que más tarde va a producirse en el Ecuador: “A partir de los noventa hace su aparición un conjunto de investigaciones realizadas dentro y fuera del país, que aborda distintas dimensiones de las relaciones de género” (Herrera, 2001, p. 10). La investigación de Handelsman pone en relieve la lucha emprendida por mujeres intelectuales que, digo yo, gestaron el proyecto estético-político de legitimación de su palabra en la cultura y literatura ecuatoriana, y lo hicieron en un medio enteramente hostil. Su disputa por trascender más allá del reducido ámbito privado (el de ser “grandes amadoras y multiparidoras” a criterio de Benjamín Carrión) para dispensarse un lugar propio en el espacio público se constituye en una lucha legítima: intervención política por instaurar un mejor lugar para la acción y la palabra de las mujeres en el Ecuador.

Handelsman llega a la conclusión de que “intentar ser un escritor profesional en el Ecuador ha sido una labor ardua y hasta heroica”. Esto debido a “la falta de editoriales, los pocos lectores y las necesidades económicas”, que “junto a las obligaciones de la vida hacen imposible escribir con regularidad”. Reconoce que la situación de las mujeres es “peor y más deprimente” pues

“aparte de las dificultades que todo escritor conoce, ellas tienen que soportar las injusticias sufridas por su sexo”. Entonces proclama: “¡Triste decirlo! Aquí, en el Ecuador, la literatura de los nacionales está muy a la baja. Y si la produce una mujer, a quien, con un concepto errado, solo se le concede primacía “en el arte de hacer hijos” peor todavía (Handelsman, 1978, p. 28). El crítico se refiere también a la ampliación de las actividades y las funciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (fundada en 1944), que debía haber engendrado más interés crítico sobre las escritoras y que, sin embargo, no lo ha hecho⁴⁶.

Si comparamos la realidad señalada por Handelsman en 1978 con la del nuevo siglo, en cuanto a las dificultades que enfrentaron las mujeres a la hora de crear y producir literatura, notamos que la situación ha cambiado solo en cierta medida. En 2005, después de casi treinta años, Handelsman, en un nuevo estudio sobre las escritoras, donde reflexiona en torno a tres antologías de narradoras ecuatorianas, señala que los problemas para la mujer escritora persisten debido a “un sistema ineficiente (por no decir inexistente) de distribución y promoción internas y la falta total de una red internacional capaz de difundir los libros nacionales en el exterior”, y concluye en que “escribir en el Ecuador sigue considerándose heroico, si no quijotesco y, como se ha de imaginar, ha sido especialmente adverso para toda mujer que ha tratado de incorporarse al mundo literario” (2005, p. 165).

El estudio que realiza Handelsman sobre las tres antologías⁴⁷ de narradoras ecuatorianas, que se publicaron en el lapso de cuatro años (1997-2001), parte de la problemática del desconocimiento de los escritores ecuatorianos puesto que “los libros no circulan mayormente ni dentro ni fuera del Ecuador” (2005, p. 165). A partir de este problema, según Handelsman, “se ha cultivado toda una

⁴⁶ Handelsman desarrolla su reflexión en torno a la centralización de la publicación de obras nacionales por parte de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que también ha creado un ambiente en el cual los intelectuales y los artistas de todo el país actualmente tienen mayor acceso que en el pasado a las obras de unos y otros. Respecto a las mujeres específicamente, la Casa de la Cultura Ecuatoriana ha publicado muchos de sus cuentos, o en forma de libros y colecciones o separadamente en tales revistas literarias como *Letras del Ecuador* o *Cuadernos del Guayas*. Pero a pesar de haberse mejorado la distribución y la circulación de materiales literarios durante la época que sigue a la Segunda Guerra Mundial, los críticos han continuado prestando poca atención a la ficción de las mujeres. De hecho, la crítica que sí existe se ha limitado a comentarios superficiales que ni despiertan el interés de los lectores ni animan a las mujeres para que escriban (Handelsman, *Amazonas y artistas*, Tomo II, p. 55).

⁴⁷ Las tres antologías que son objeto de estudio de Handelsman son: *Antología de narradoras ecuatorianas* (1997), de Miguel Donoso Pareja; *Cuentan las mujeres* (2001), de Cecilia Ansaldo; y *Narradoras ecuatorianas de hoy* (2000), de Adelaida López y de Gloria Da Cunha Giabbai.

mentalidad de negación y autodesprecio respecto de las letras nacionales que, supuestamente, han sido marcadas por atrasos en relación al desarrollo de la literatura del resto de Latinoamérica” (2005, p. 165). Para explicar las adversidades que ha tenido que enfrentar la escritora, el crítico se refiere, por un lado, a la ambiciosa campaña que, bajo el lema “Ecuador escribe”, la Editorial Conejo emprendió para difundir a los escritores nacionales (“cien títulos clásicos nacionales”) y, por otra parte, a la afirmación categórica que hizo Donoso Pareja, por los mismos años (1983), de que “Ecuador no es un país de escritoras”. Handelsman reconoce, en la afirmación de Donoso, una convocatoria a la mujer a tomar la palabra, mas no una detracción a su escritura, y señala que la brevedad del comentario que fue publicado en un periódico local “se prestaba a lecturas destinadas a ratificar una larga tradición patriarcal que no contemplaba a la mujer como una real fuerza intelectual y plenamente integrada al imaginario nacional”. Ya en el 2005, la mirada del crítico ha cambiado: no ve la situación de las escritoras tan “deprimente” como en 1978. Reconoce en ellas una fuerza real capaz de integrarse plenamente al imaginario nacional. Sin embargo, como se ha analizado en los apartados anteriores, ese manifiesto tampoco es una realidad puesto que las nuevas generaciones de escritoras dan cuenta de la persistencia del orden patriarcal en la literatura⁴⁸. Handelsman expresa que “una acepción ociosa de la noción de que el Ecuador escribe, pero sin sus mujeres, frustraría toda posibilidad de revalorar el lugar que las escritoras ocupan en la historia literaria del país y de repensar los conceptos mismos de lo que es la historia nacional (Handelsman, 2005, p. 166).

De las dos investigaciones del crítico norteamericano se colige que, ya entrado el nuevo milenio, la situación de las escritoras había cambiado muy poco. Por supuesto que la posición del crítico ha variado, pues en el segundo trabajo que se cita resalta “las obvias correspondencias entre la producción particular de las mujeres y la del país en general, comprobando una vez más la centralidad de la mujer en la literatura ecuatoriana” (2005, p. 170). Como se ve, en este estudio, desarrollado más de veinticinco años después, el crítico ya no cuestiona la calidad de las obras de las mujeres, sino que valora el material recogido como “testimonio vital que sigue convocándonos a (re)descubrir las múltiples formas y tonalidades de la voz de las escritoras ecuatorianas quienes,

⁴⁸ Me refiero a los testimonios de Gabriela Alemán, Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero, Rosario De Fátima A’lmea, entre otros.

a su vez, son representativas de cualquier grupo destinado a desarticular su marginalidad (2005, p. 174).

Estas investigaciones, como otras que ha desarrollado Handelsman durante casi cincuenta años, constituyen un aporte significativo en la difusión de la literatura ecuatoriana y en la valoración del aporte de las mujeres a la literatura nacional. Su trabajo crítico de 1978, de sistematización y de archivo, sienta las bases de los estudios que posteriormente, casi a finales del siglo XX, se realizan en torno a la escritura de la mujer ecuatoriana. Llama la atención que sea precisamente un crítico extranjero quien tome la iniciativa de visibilizar la escritura de la mujer, mientras que la historia nacional haya pasado décadas condenando al silencio a las escritoras del país. Hay que señalar que después de 1978, el crítico norteamericano ha dado importantes aportes al estudio de la literatura ecuatoriana, brindando especial atención a temas como el género, la raza, la nación, entre otros.

Un importante trabajo que también sienta las bases para la investigación de la literatura escrita por mujeres en Ecuador es la antología crítica *Narradoras ecuatorianas de hoy*, compilada por Adelaida López y Gloria Da Cunha Giabbai y publicada, en 2000, por la editorial de la Universidad de Puerto Rico. Esta obra que comprende los estudios críticos relacionados con catorce escritoras ecuatorianas⁴⁹, además de amplias entrevistas realizadas a las autoras, parte de una problemática principal: el desconocimiento sobre las escritoras ecuatorianas. Desconocimiento de la riqueza de su producción literaria que tiene que ver con “la riqueza de la temática, la heterogeneidad de intereses, la multiplicidad de influencias y de estilos, de perspectivas y de posiciones frente al mundo, que compone el imaginario ecuatoriano femenino” (López, 2000, p.15). El estudio señala varias razones de dicho desconocimiento y sienta las bases para reconocer la necesidad de mejorar las políticas públicas de difusión y de promoción de la literatura tanto dentro del país como en el ámbito internacional.

En las entrevistas que realizan a las escritoras ecuatorianas se destacan algunas razones de dicho desconocimiento: falta de una política cultural oficial por parte del gobierno (no solo de ese momento) y de apoyo económico para publicar y difundir interior y exteriormente la cultura en

⁴⁹ Las escritoras consideradas en esta antología son: Alicia Yáñez Cossío, Eugenia Viteri, Carolina Andrade, Aminta Buenaño, Jennie Carrasco, Gilda Holst, Luz Argentina Chiriboga, Sonia Manzano, María Eugenia Paz y Miño, Natasha Salguero, Elsy Santillán, Marcela Vintimilla, María del Carmen Garcés, Liliana Miraglia.

general, y la literatura ecuatoriana en particular. Las escritoras señalan con tristeza “que se le otorga más importancia al fútbol y a la nueva fórmula de champú” y establecen que la falta de difusión a nivel nacional está estrechamente ligada a la desvalorización de la lectura: “Ausencia de campañas para revitalizar el valor de la lectura que se agrava por el elevado índice de analfabetismo”. Además, las autoras afirman su creencia “de que la lectura debe promocionarse como medio para reconquistar el terreno a la televisión y para formar ciudadanos responsables y sensibles a los problemas ecuatorianos y humanos” (López, 2000, p. 16). En este sentido se inscribe la acción de varias escritoras, como Viteri, Cossío y Manzano, que dedicaron gran parte de su vida a la educación y promoción de la lectura en el país.

Hay que señalar que los estudios compilados en la obra han sido desarrollados por críticos, la mayoría mujeres, especializados de diferentes universidades de Norteamérica, de Latinoamérica y de Europa. Son trabajos que abordan las principales obras escritas por las autoras ecuatorianas desde distintas perspectivas y visiones extraídas de sus narrativas que permiten entrever “la calidad, profundidad y novedad” de sus propuestas literarias. A diferencia del criterio establecido por Handelsman sobre la calidad cuestionable de las obras de las mujeres, las investigadoras confieren valor a esta escritura. Además, estas investigaciones abordan distintas dimensiones de las relaciones de género a partir de la configuración de los elementos narrativos: las obras constituyen mucho más que documentos sociales.

Las entrevistas realizadas por las investigadoras exponen claramente que la situación de la mujer escritora en el país ha de entenderse en el marco de la cultura y política ecuatoriana. Ana María Marthino (Universidad Nova de Lisboa), en el estudio que dedica a Sonia Manzano Vela, se refiere a la situación de la escritora en el Ecuador y manifiesta que “aunque la literatura masculina es mucho más conocida a nivel nacional, la obra de las escritoras ecuatorianas se desconoce dentro y fuera del país”. La principal razón la atribuye a las “enormes dificultades editoriales, de distribución y de venta” (López, 2000, p. 290).

Los trabajos realizados en el exterior, en el contexto del fin de siglo XX, que se han logrado recuperar para esta investigación (la escasez de estos es desalentadora), coinciden en señalar problemas de difusión y de promoción de la literatura tanto dentro del país como en el ámbito internacional. Por otro lado, se puede notar que el criterio de calidad ha funcionado como

mecanismo para la proscripción de la literatura de las mujeres, principalmente cuando la crítica se realiza desde el lugar hegemónico de los varones. Por supuesto que el problema de la invisibilidad se profundiza en el caso de las escritoras, esto por el sistema patriarcal que ha caracterizado a la literatura ecuatoriana, situación que poco a poco se ha ido transformando. Como se ha podido analizar, aun en la actualidad las escritoras ecuatorianas siguen condenadas al ostracismo, y aunque algunas son antologadas en la literatura latinoamericana, como el caso de Argentina Chiriboga, Sonia Manzano y otras, el desconocimiento de las escritoras del siglo XX persiste. No sucede así con las novísimas escritoras ecuatorianas, como Mónica Ojeda, Solange Rodríguez, María Fernanda Ampuero, Gabriela Alemán, entre otras, que hoy en día han alcanzado una mayor difusión que sus predecesoras. Todo esto indica que el lugar de las escritoras, la recepción de sus obras y el contexto sociocultural del país, de Latinoamérica y del mundo, se está transformando: ¿será que el patriarcado en la literatura está próximo a caer?

En *El coloquio de las perras*, que alude al cuento de la puertorriqueña Rosario Ferré, que trata sobre la misoginia literaria en los años 90, Luna Miguel confiesa que, en el 2020, escribe desde la rabia, “porque lo que me trae hasta aquí es un catálogo de ausencias”, pero también lo hace con entusiasmo porque siente que la niebla que ocultaba a las escritoras “al fin parece estar —poco a poco, poco a poco, poco a poco...— desvaneciéndose”. El gesto de Luna Miguel de recuperar el título de su predecesora Rosario Ferré, correspondiente a los 90, tiene la intención de articular ese pasado reciente con el momento actual, cuando se propone “dinamitar las circunstancias sociales y las desigualdades a las que las mujeres escritoras se han enfrentado” (Miguel, 2020, p. 25). Tal es mi lucha desde mi posición de investigadora y académica; tal es la disputa que Argentina Chiriboga y Sonia Manzano emprendieron en el contexto del fin de siglo: lucha de muchas mujeres que, en las calles y en las letras, pugnan por construir un nuevo lugar para sí mismas y sus congéneres.

Mujeres en las calles y en las letras. Un nuevo sujeto político

El deseo de escribir encuentra que soy fértil, que soy una hembra viable para incubarlo, pone sus huevos y yo lo cargo dentro de mí como una madre.

Camila Sosa Villada⁵⁰

Dice Joan Scott que los “sujetos”⁵¹ tienen agencia y que “no son individuos unificados y autónomos que ejercen su libre albedrío sino más bien sujetos cuya agencia se crea a través de las situaciones y estatus que se les confiere” (Scott, 1992, p. 66). Pues bien, para analizar el lugar de las mujeres en el contexto de fin de siglo es necesario reconocer sus luchas políticas por alcanzar su autonomía, es decir, por constituirse como sujetos agentes. Esto significa reconocer que fueron sus militancias las que forjaron ese “espacio de aparición” de las mujeres en la escena pública: “lugar conseguido” que tiene que ver con la experiencia de las autoras y con las condiciones particulares que envuelven sus propias vidas. Considerar el lugar desde donde escriben y configuran sus discursos es el punto de partida para comprender sus intervenciones feministas en la literatura pues, como sostiene Hannah Arendt, toda acción política requiere un “espacio de aparición” y ese espacio es político. ¿Cómo se ha gestado ese sujeto político mujer en el contexto ecuatoriano?

Alexandra Quezada en su estudio sobre el derecho al voto y la presencia de las mujeres en la vida política del Ecuador reconoce que, si bien el voto, que en Ecuador se legaliza constitucionalmente en 1929⁵² (antes, en 1924, en el marco de la Ley de Elecciones que regía en el país, Matilde Hidalgo⁵³ ya había ejercido su derecho al voto en las elecciones nacionales), no

⁵⁰ Escritora, en <https://elresaltador.com.ar/el-camino-de-la-escritura/>

⁵¹ Para el sentido de sujeto se apela a la noción planteada por Buttler el segundo es producido por un conjunto de normas y es producto también de las relaciones que establece con los otros. Así Butler se refiere también a la opacidad del sujeto.

⁵² En 1928 se creó la Comisión Interamericana de la Mujer (CIM) desde donde se impulsaba la participación política de la mujer. Este constituye el antecedente para que la legislación ecuatoriana de 1929 convenga el derecho al voto para las mujeres, y para que posteriormente se reconozcan, cada vez con mayor alcance, sus derechos de participación política.

⁵³ Es la primera mujer en ejercer el voto en Ecuador. Se ha dicho que Matilde Hidalgo es la primera mujer que dio su voto en Sudamérica, sin embargo, Luciana Peker en *La revolución de las mujeres*, ofrece el siguiente dato. Julieta Lanteri, nacida en Italia, el 23 de noviembre de 1911 votó en la Iglesia de San Juan y se convirtió en la primera mujer en sufragar en la Argentina e, incluso, en Sudamérica. Además, recién en 1926 las leyes les dieron derechos

constituye la terminación de la discriminación para la mujer, este es un derecho fundamental que les ha permitido transitar del reducido espacio privado familiar hacia el disputado espacio público de la política nacional. Ese año, por lo tanto, se sientan las bases para la configuración de la mujer como sujeto político. Hay que señalar que el voto fue permitido “para mayores de 21 años que sabían leer y escribir sin distinción de sexo”. Ese derecho, dice Quezada, fue uno de los más importantes que el Estado ha otorgado a las mujeres. Que el Estado haya concedido ese derecho a las mujeres es una aseveración que hay que interpretar con cuidado, porque estaría invisibilizando la lucha de las mujeres por conseguir ese derecho, disputa contendida desde décadas anteriores a la legalización del voto de las mujeres. Raquel Rodas, historiadora feminista, señala que la prensa de los años 1910 “vigiló cualquier acto de propaganda que las mujeres, en especial el grupo de Zoila Ugarte: María Angélica Idrobo, Victoria Vásconez Cuvi y otras, tuvieron propósito de ejecutar” (2009, p. 120). Esto demuestra que las mujeres ecuatorianas estaban organizadas en su lucha por el voto femenino. Por ejemplo, en 1910, Zoila Ugarte puso “en el tapete periodístico su pensamiento feminista” y “dio espacio a una severa reflexión sobre los prejuicios que oprimen a la mujer” (2009, p. 112). Además, Rodas señala dos organizaciones de mujeres que existían en los años 20 del siglo pasado: Rosa Luxemburgo y la Aurora, “ambas nacidas en Guayaquil y vinculadas a la clase obrera” (2009, p. 109). Rodas concluye que “la conquista del voto femenino en el Ecuador abarca un periodo de 70 años, aproximadamente, y coincide con la época del sufragismo en los Estados Unidos e Inglaterra”. Aclara que los pronunciamientos de Zoila Ugarte y de su grupo de feministas “sentaron los precedentes de la lucha por los derechos de las mujeres que se fueron concretando en el siglo XX”. Y finalmente proclama: “¿Las mujeres teníamos ganado el derecho de asistir a las urnas? Lo teníamos. Por lo mismo es equivocado hablar de la concesión del voto. Hay que referirse a la legalización del sufragio, sin más contemplaciones” (2009, p. 133). Para esto es necesario entender que la Constitución de 1906 no incorporaba una prohibición legal para que las mujeres votaran, sin embargo, cuando Matilde Hidalgo se acercó al Registro Electoral, “los miembros de la Junta se desconcertaron porque era la primera vez que una mujer tuviera esa audacia de acudir a un lugar de hombres para aplicar un derecho que nadie antes lo había solicitado” (Rodas, 2009, p. 124). Por su puesto que los encargados del registro le negaron la inscripción, pero Hidalgo no se conformó, sino que puso un alegato jurídico que finalmente fue

civiles a las mujeres argentinas y en 1947 las leyes les dieron a las mujeres argentinas el derecho a votar (p. 17). En Ecuador se reconoció el derecho de las mujeres al sufragio nacional en 1929.

aceptado. En ese contexto, debido a que estaba tan naturalizado el lugar marginal que ocupaba la mujer, excluida de la vida política, era necesario que la Constitución de 1929 dejara por sentado en el Art. 13 lo siguiente: “Es ciudadano todo ecuatoriano, hombre o mujer, mayor de veintiún años, que sepa leer y escribir”.

Como se puede ver, el ejercicio de los derechos políticos por parte de las mujeres estableció su ciudadanía y eso fue lo que abrió el espacio para una mayor presencia femenina en el escenario político nacional. No solo como electoras, pues había que transformar ese imaginario construido en torno al rol de la mujer, y posteriormente también ejerciendo su derecho a ser elegidas en cargos de representación política. Esas acciones de las mujeres, que rompían con el rol tradicional que se les había conferido y que les impedía participar en la vida política, fueron las que abrieron el espacio para la emergencia de la mujer como nuevo sujeto político. Por eso era necesario que se explicitara el derecho del voto para las mujeres, puesto que, como plantea Carole Pateman, “la mujer nunca ha sido completamente excluida de la participación en las instituciones del mundo público”, pero como el cuerpo de la mujer “simboliza todo lo opuesto al orden político” esta ha sido incluida como ciudadana a partir de su diferencia sexual (2018, p. 17): he ahí la incorporación de las mujeres en la categoría de ciudadano según la Constitución de 1906, vigente para el caso de Matilde Hidalgo, y que sin embargo las excluía de un derecho que hasta 1924 había sido ejercido únicamente por los hombres. Esto demuestra que la gran lucha que las mujeres han contenido ha sido contra la sociedad patriarcal y que sus acciones han contribuido para ir transformando poco a poco el escenario político del país.

A juicio de Alexandra Quezada, el reconocimiento del derecho al voto significó para la mujer una conquista trascendente para su resurgimiento en la vida política del país. Resurgimiento, porque es preciso señalar que, desde mucho tiempo atrás, la mujer había forjado su espacio en la esfera política del país. Camino de difícil tránsito para el ejercicio de la ciudadanía y de su derecho a elegir y a ser elegida. La mujer accede primero a designaciones suplentes y posteriormente a cargos de representación política, siempre en el marco del ejercicio de su derecho al voto, que recién en la Constitución de 1967, Art. 70, establece: el voto es “un deber cívico de los ciudadanos; y, por tanto, obligatorio para el hombre y la mujer” (antes había sido obligatorio para el hombre y facultativo para la mujer). La obligatoriedad del voto convirtió a la mujer en agente político de los procesos electorales del país: “El electorado femenino se convirtió numéricamente en un grupo

meta de la captación del voto, por parte de los candidatos, y en un elemento cotidiano del discurso político” (Quezada, en Rodas, 2009, p. 191).

La representación que las mujeres van consiguiendo en el ámbito político va en paralelo con las conquistas que las escritoras obtienen en el ámbito de la cultura y en la literatura nacional. Durante el siglo XX, la literatura ecuatoriana ya contaba con muchos nombres de mujeres poetas, narradoras y ensayistas que, sin embargo, se desconocían en la historia de la literatura ecuatoriana debido, principalmente, a problemas de difusión y de discriminación por parte de los críticos quienes han dado, hasta ahora, poca atención a la palabra de la mujer. Con respecto a la representación de las mujeres ecuatorianas en el ámbito público, podemos señalar que, aunque en las décadas anteriores se habían dado pasos significativos a nivel constitucional, después de los 70, la mujer seguía enfrentando serios impedimentos para la consecución de sus derechos como sujeto político debido, principalmente, a la falta de educación (problema social que afectaba a toda la población) y también por los estereotipos sociales que han determinado el destino de las mujeres de ser “grandes amadoras y multiparidoras”, y si no recordemos el postulado de Benjamín Carrión por esos mismos años. Así, las disputas de las mujeres continuaron durante las décadas siguientes y, al conseguir mejor nivel de educación, la mujer fue ganando, cada vez, mayor representación política, aunque seguían enfrentando prejuicios que estaban hondamente enraizados en la cultura ecuatoriana.

Un hecho importante se presenta recién en la Constitución de 1978⁵⁴, codificada en 1997, Art. 22, numeral 6, que reconoció explícitamente la igualdad jurídica de los sexos: “La mujer, cualquiera sea su estado civil, tiene iguales derechos y oportunidades que el hombre en todos los órdenes de la vida pública, privada y familiar, especialmente, en lo civil, político, social y cultural”. Sin embargo, a pesar de los logros que se iban consiguiendo en la Constitución persistía una tradición masculina en el ejercicio del poder político que cuestionaba la participación de las mujeres como ciudadanas con plenos derechos.

⁵⁴ Ese mismo año, 1978, había sido reconocido, por parte de la Unión Nacional de Mujeres del Ecuador, como el año de la “MUJER VOTANTE”. Las campañas que las mujeres emprendieron para conseguir un mayor número de votantes se vio reflejado en los derechos conseguido en la Constitución de 1979.

Como se puede observar, recién por la década de los 80, se reconoce constitucionalmente la igualdad de derechos entre hombres y mujeres; por lo que, de ahí en adelante, las demandas de las mujeres ya no pudieron ser ignoradas. A partir de la década de los 80, las mujeres representan un grupo meta de la captación del voto, por lo que las organizaciones femeninas luchan porque sus propuestas se plasmen en la Constitución de 1998 y de 2007. La Constitución de 1998 reconoce la “participación igualitaria” de varones y mujeres en los espacios políticos, y la de 2007, decreta la paridad eleccionaria. Estos logros son los que han ido transformando el escenario político para la mujer ecuatoriana y, por lo tanto, su condición en la cultura y en la literatura ecuatoriana.

Quezada pone énfasis en el periodo de 1948 hasta 1960, caracterizado por gobiernos democráticos que, sin embargo, no dejaron de lado las represiones sociales. En esos años, dice, “el modelo electoral evolucionó debido a la mayor presencia de electores”. Posteriormente, las décadas del sesenta y del setenta “se caracterizaron por la inestabilidad política y las dictaduras militares”, lo que significó un retroceso para la acción política de las mujeres, que se potenciaría en los 80. En 1978 se produjo el retorno a la democracia y, por supuesto, las mujeres tuvieron mayor acción política: “Al principio fueron aceptadas muy tibiamente y postuladas dentro de los partidos políticos como candidatas a cargos de representación”, pero en los ochenta “incursionaron ya de manera decidida y sus demandas sobre sus intereses específicos fueron directamente enfocados al Estado⁵⁵ (Quezada, en Rodas, 2009, p. 144).

Los 80 fueron una década significativa para la organización de las mujeres y su establecimiento como agentes políticas. En 1980 “nació la organización de mujeres indígenas que se asumieron con un sello propio, diferenciándose de la población femenina mestiza” (Quezada, en Rodas, 2009, p. 198). Este suceso va a marcar el desarrollo de un pensamiento feminista orientado a desmontar las diferencias existentes al interior de las organizaciones de mujeres. Durante la década de los 80 también se creó La Red de Mujeres de Loja, la Acción por el Movimiento de Mujeres, la Coordinadora Política de Mujeres y el Foro Permanente de la Mujer Ecuatoriana. Todo esto generó una acción política más visible de las mujeres, lo que se fue afianzando a lo largo de los 90.

⁵⁵ La Constitución de 1998 recogió la mayor parte de las propuestas de las mujeres, entre las cuales estaba la participación igualitaria en los espacios políticos. De esta Constitución, se desprendió la “paridad eleccionaria”, obtenida en el año 2007 (Quezada Alexandra, en Historia del voto femenino en el Ecuador, 2009, p.144).

En el contexto político que estamos presentando, acontecimientos como el primer levantamiento indígena nacional de 1990, con participación de sus mujeres, y de otros colectivos, constituye un antecedente importante para el reconocimiento del Ecuador como país pluricultural y multiétnico en la Constitución de 1998. En la carta magna se incorporó un amplio capítulo sobre las nacionalidades indígenas y afroecuatorianas. El conflicto limítrofe del Alto Cenepa con el Perú, que tuvo lugar en 1995, las movilizaciones sociales que se intensificaron a partir de 1996 y que dieron lugar al derrocamiento de tres presidentes ecuatorianos (Abdalá Bucarán, Jamil Mahuad y Lucio Gutiérrez) y que trajo como consecuencia que en Ecuador gobiernen cinco presidentes en un lapso también de cinco años (1996-2000), son hitos históricos donde la acción política de las mujeres sentó un precedente importante en la historia del país. Fue un tiempo cuando “se produjeron importantes acciones políticas desde las organizaciones femeninas, a través de la presentación de propuestas para el reconocimiento de derechos de las mujeres” (Quezada, en Rodas, 2009, p. 204).

Me interesa enfatizar el componente pluricultural y multiétnico en relación con la emergencia de la narrativa de Luz Argentina Chiriboga, escritora afro que busca reivindicar a su raza y cultura en la literatura nacional. En este sentido hay que señalar que en los 90, varios colectivos negros, como estos se denominan de manera propia, se consolidan para poner en debate un discurso alternativo de la identidad nacional, que en el caso de las organizaciones de mujeres presenta una clara perspectiva feminista. En esa línea se llevó a cabo, en 1990, el seminario “Situación de la mujer negra en el Ecuador Winnie Mandela”, realizado en Esmeraldas, ciudad de procedencia de la escritora Argentina Chiriboga, perteneciente a una de las provincias de mayor población afro del país. En el seminario, la coordinadora nacional de grupos negros del Ecuador, Carmen Klinger, proclamaba el deber de “rescatar la capacidad de lucha y organización de las Mujeres Negras” (Memoria del seminario, 1990, p. 18).

Para los 90 se evidencia la organización de colectivos como el Centro Cultural Afroecuatoriano, la Agrupación cultural Familia Negra, la Sociedad Afroecuatoriana, además de organizaciones de mujeres negras inspiradas en la consigna de las mujeres negras de América Latina, África y El Caribe, reunidas en ocasión del III Congreso de la cultura negra de América, Brasil, 1982, que promulgaba:

Nosotras, Mujeres Negras, en particular, somos el mejor ejemplo de la superación personal, fuerza de carácter e integridad moral, a pesar de vivir en sociedades completamente hostiles, que nos explotan como fuerzas de trabajo, como sexo y como raza. Es, por tanto, momento de que se reconozcan nuestros méritos, ya que la tendencia de las minorías en el poder, en las sociedades dominadas, es ignorarnos o no atendernos debidamente.

Es hora de reconocer el papel fundamental que desempeñamos en cuanto a transmisión de valores, de la cultura de nuestros ancestros, nuestra participación decisiva en la acumulación de riqueza en las nuevas sociedades.

Nos damos cuenta que la lucha de la mujer negra africana, caribeña y latinoamericana, es parte de la lucha por un nuevo orden social y por la destrucción de todas las formas de privilegios económicos con base que tienen origen racial, sexual, intelectual y de clase (Memoria del seminario, 1990, p. 6).

El énfasis puesto en evidenciar la organización de los grupos afroecuatorianos y específicamente la lucha de las mujeres negras en estos años obedece a que se trata de un hecho que, muchas veces, se soslaya en la historia del Ecuador, no así las movilizaciones indígenas en cuya base sustentan, algunos historiadores, las transformaciones del imaginario pluricultural y multiétnico del Ecuador contemporáneo. Este sentido está relacionado con el concepto mismo de la nación ecuatoriana que nos identifica como país andino, relativo a la cordillera de los Andes, morada de nuestras comunidades indígenas ancestrales. Así se desprende que, si bien se reconoce la raíz indígena y blanca en la concepción mestiza de nuestro imaginario nacional, se excluye, en esa idea de país, el legado de la raza negra a nuestra historia y cultura. Debemos recordar que junto con los españoles también vino una multitud de africanos a Latinoamérica, y que fruto de esos encuentros se produjo el mestizaje: la raíz africana forma parte de nuestra identidad pluricultural y multiétnica. Ese sentir estuvo muy presente en el seminario “Situación de la mujer negra en el Ecuador Winnie Mandela” donde se proclamaba que “nadie en este país reconoce que nuestros abuelos y antes de ellos sus padres, ayudaron en la conformación de lo que hoy es el Ecuador”. De esa manera confrontaban la identidad de la “América Mestiza” y sus tres puntales, indio, negro y blanco:

La gente mestiza de clase media y alta y también a los que están más abajo (de acuerdo a escalas sociales que no establecimos nosotros) les da vergüenza pensar que alguno de sus antepasados haya tenido algo que ver con los Negros; no se reconocen aún hoy los tres puntales sobre los que se fundamenta la América Mestiza y que son: Indio, Negro y Blanco (Memoria del seminario, 1990, p. 17).

En el sentir de la Coordinadora Nacional de grupos negros del Ecuador y de otras mujeres que lideran colectivos afroecuatorianos se advierte la lucha por la reivindicación de sus derechos, ya

que las mujeres afro sufren discriminación de género, de raza y de clase (la mayoría de la población afro vive en situación de extrema pobreza en el país). Esta realidad es representada en la producción literaria de Argentina Chiriboga, donde resalta la figura de la mujer negra que carga a cuestas la historia de la esclavitud americana y que lucha, a pesar de las circunstancias adversas, por forjarse un futuro mejor.

El secuestro de una protesta: el caso de la escritora Rosalía Arteaga, la primera Presidenta del Ecuador⁵⁶

Como se ha podido apreciar, los 90 fueron años críticos para la política, la cultura ecuatoriana y también para las mujeres. Un hecho enigmático de la historia ecuatoriana de esos años lo constituye el fugaz gobierno de Rosalía Arteaga, escritora⁵⁷ y política ecuatoriana, primera y única mujer que ha ejercido como Presidenta Constitucional de la República. Este hecho que convulsionó al país durante aproximadamente 12 días (del 1 al 12 de febrero de 1997) constituye la crisis política de mayor turbación que desencadenó la inestabilidad social y el vaivén de los gobiernos posteriores, hasta el año 2007⁵⁸. Crisis que pone de relieve no solamente el machismo de la época sino también la lucha de una mujer que se negó a ser tratada como un simple “florero para adornar solamente”, como reza el testimonio de Rosalía cuando narra los hechos que envolvieron “el golpe de estado orquestado por el propio Congreso” en su contra (*Castigo divino*, 2018, min 12).

Rosalía cuenta que recibió la propuesta del dirigente político y expresidente León Febres Cordero, quien le ofreció su apoyo a cambio de que él pondría los ministros del gabinete. En ese contexto, es pública la frase de Febres Cordero expresada a los medios: “a esa chiquilla que se ha sentado en el palacio de gobierno hay que sacarla de la oreja”. Dice Rosalía que esa amenaza es resultado de la negativa de ella a someterse a la voluntad de un político que, por esos años, constituía una figura hegemónica de la política ecuatoriana (*Castigo divino*, 2018, min 15). De ahí, mi interés en ahondar en este hecho de suma importancia en la política contemporánea y en los procesos de reivindicación de los derechos de las mujeres.

⁵⁶ *La Presidenta. El secuestro de una protesta* es el libro de Rosalía Arteaga en el que cuenta los acontecimientos en torno a su disputada presidencia.

⁵⁷ Rosalía Arteaga ha escrito narrativa y poesía, además de su producción en el campo del periodismo y de la política. La obra literaria que más éxito ha tenido en Ecuador y a nivel internacional es *Jerónimo*, traducida a varios idiomas.

⁵⁸ Se toma esta fecha porque a partir de 2007, Rafael Correa se convierte en el mandatario que ha permanecido, de forma continua, por más tiempo en el poder (10 años).

Rosalía Arteaga gobernó al país apenas 6 días (o tres si se considera que fue posesionada por el Congreso el 9 de febrero). El 6 de febrero de 1997, la vicepresidenta Rosalía Arteaga, dado que Abdalá Bucaram había sido destituido de la presidencia por parte del Congreso Nacional, amparada en la Constitución vigente de 1978, firmó el decreto mediante el cual asumía la presidencia del Ecuador. Se trata de una ley que, como señalé anteriormente reconocía la igualdad jurídica de los sexos “en todos los órdenes de la vida pública, privada y familiar, especialmente, en lo civil, político, social y cultural”. Pero ¿por qué en el caso de Rosalía Arteaga dicha igualdad jurídica no se cumplió? ¿Por qué le arrebataron el poder a una mujer que fue elegida democráticamente por el pueblo como vicepresidenta de la República? ¿Se trata de un caso de machismo en la política ecuatoriana?

Al parecer, las conquistas que logran las mujeres, que se plasman en contratos, convenios, en documentos oficiales o en las Constituciones, están, muchas veces, alejadas de su realidad. Al parecer, los prejuicios machistas tan arraigados en la sociedad pesan más al momento de aplicar la igualdad jurídica de los sexos. Es así que el 11 de febrero de 1997, el Congreso votó por la investidura de Fabián Alarcón (presidente del Congreso Nacional) para que ejerciera el cargo de Presidente Constitucional Interino, a pesar de que, dice Rosalía, el interinato⁵⁹ no era una figura existente en la Constitución ecuatoriana, ni en ningún país (Castigo divino 2018, min 15). Este hecho, envuelto en polémicas e intrigas políticas por el poder, revela la condición de la mujer ecuatoriana no solo en la política sino también en la cultura ecuatoriana.

Hay que recordar que, en 1981, por motivo de la muerte de Jaime Roldós, el vicepresidente Oswaldo Hurtado, bajo el mismo marco legal (la Constitución de 1978) asumió la presidencia del Ecuador, sin que haya existido, en su caso, ninguna objeción ni pugna de poder. El caso de Rosalía Arteaga no fue tratado con “igualdad jurídica” por el Congreso Nacional, pues este órgano del Estado inició una deliberada conflagración y campaña política en su contra, con el objetivo de arrebatarle el poder a una “mujer”, a quien, como legítima Vicepresidenta elegida democráticamente por el pueblo ecuatoriano, le hubiera correspondido la sucesión del poder. El Congreso alegaba un vacío constitucional, de disímil discusión jurídica; sin embargo, Rosalía, desde su experiencia, considera, hasta el día de hoy, que el machismo fue la causa principal pues

⁵⁹ El interinato es una forma de elección que aplicó el Congreso para designar al Presidente Interino del Ecuador, después del derrocamiento de Abdalá Bucaram.

dice: “Por ser mujer decidieron que había un vacío en la constitución”, mientras que en casos anteriores los vicepresidentes asumieron el poder, hubo el reconocimiento y hubo la permanencia (Castigo divino, 2018, min 14). Este hecho evidencia claramente que, en el Ecuador de los años 90, persistían los prejuicios sociales (machismo) en la política y en la cultura ecuatoriana y que la mujer estaba pugnando por su propio espacio en la política nacional. Por eso la mujer que se atrevía a tomar el poder político o el poder de la palabra, era objeto de cuestionamientos, de críticas y hasta de violencia política⁶⁰.

Además, la resolución tomada por el Congreso en 1997, tras la destitución de Abdalá Bucarán, señalaba que “el Tribunal Supremo Electoral convocará a elecciones durante el período del Presidente Interino para escoger al hombre que ocupará la presidencia de la República del 10 de agosto de 1998 al 10 de agosto del año 2002”⁶¹ (el subrayado es mío). En el dictamen anterior subyace una ideología de género fundamentada en la subordinación de la mujer en el ámbito de la vida social y política, puesto que presenta al hombre como el único capaz de gobernar a la nación, incluidas las mujeres. Hay que señalar, por lo tanto, que si bien la mujer figuraba en el escenario político del país (Rosalía fue también la primera vicepresidenta del Ecuador), su participación en puestos de poder se encontraba limitada por su condición sexual. Por eso, cuando Rosalía asume el poder que legalmente le correspondía, este le es violentamente arrebatado; entonces exclama: “¿Por qué tiene que ser un hombre? (...) La valentía y el coraje no son patrimonio de los hombres. Claro, como una es mujer la ven fácil y dicen: que renuncie ella y se vaya a cocinar” (Vistazo, 1997, p. 10).

⁶⁰ El Congreso Nacional había designado a Fabián Alarcón como Presidente Interino del Ecuador inmediatamente después de destituir a Abdalá Bucarán. En ese acto maniobrado por el Congreso Nacional se ve claramente que se estaba poniendo en marcha un plan político para arrebatarse el poder a la Vicepresidenta debido a las ambiciones políticas de los grupos opositores al Presidente derrocado. Así, Alarcón presentó su renuncia con el argumento de que lo hacía por la “unión” de todos los ecuatorianos para que, en la madrugada del 10 de febrero, ese mismo Congreso aprobara una resolución que encargaba, en forma temporal, la presidencia a Rosalía Arteaga “hasta que el Congreso designara un Presidente Interino”. Eso sucedió al día siguiente cuando el mismo Alarcón fue elegido definitivamente como Presidente Interino y Rosalía Arteaga no pudo hacer otra cosa que someterse a la decisión del Congreso.

⁶¹ Vargas, Víctor. “Rosalía Arteaga no trajo la calma”. El Tiempo (Colombia) 10 de febrero de 1997. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-588753>.

Después de unos años, en 2003, Rosalía, en su discurso pronunciado como parte del seminario “Los cambios políticos en el Ecuador: perspectivas y retos para las mujeres”, se refiere, desde su propia experiencia, a la “lucha ancestral de las mujeres por alcanzar el reconocimiento”, a las barreras principalmente mentales que persisten en la cultura ecuatoriana, a los obstáculos y estructuras jurídicas, políticas, sociales y económicas que han subordinado la participación femenina porque, dice, “el discrimen en la historia de la humanidad siempre ha afectado a la mujer”.

La relativa ausencia de la participación femenina en los niveles ejecutivos es el resultado de una serie de barreras estructurales, sociales y sobre todo mentales, que recién empiezan a ser comprendidas. Los obstáculos se relacionan con el modo en que la sociedad observa el trabajo de la mujer fuera del hogar, sugiriendo el modo en que determinadas profesiones restringen la entrada a las minorías y consecuentemente canalizan su progreso. Las estructuras jurídicas, políticas, sociales, económicas y hasta familiares que rodean a la mujer en su proceso vital de desarrollo no se ajustan a las nuevas condiciones imperantes, por el contrario, esa mentalidad continúa obedeciendo a esquemas tradicionales y complicando su desenvolvimiento (Cañate, 2004, p. 138).

Arteaga señala las barreras estructurales y mentales que obstaculizan el sendero de la mujer en la vida política del país. La primera y única presidenta del Ecuador (hasta hoy), después de 21 años, sigue pensando que “el machismo fue la causa fundamental” de su breve y difícil paso por la vicepresidencia y por la presidencia del Ecuador, ya que “en el caso de Osvaldo Hurtado nadie cuestionó que asumiera el poder”, y afirma: “Sufrí usurpación del poder y fui víctima de la violencia política”⁶². A pesar de todo lo sucedido en torno a la disputada presidencia de Rosalía Arteaga, y aunque ha sido calificada como ambiciosa y traidora, por una parte, y como inteligente, firme e íntegra en sus principios, por otra, Rosalía sigue siendo un referente para la mujer ecuatoriana: la primera Ministra de Educación⁶³, la primera Vicepresidenta y la primera Presidenta del país (todo esto sucedido en la década de los 90). Además, aunque Arteaga se retiró de la política en 1998, debido principalmente a la violencia de género, “decidió continuar su lucha sin estar ligada al mundo asociado al sector público”. Es hasta la actualidad una lideresa de la cultura y

⁶² Maldonado, Carla. “Rosalía Arteaga: “Sufrí usurpación del poder y fui víctima de violencia política”. El Comercio (Quito, Ecuador) 08 de julio de 2018.

<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/politica/3/rosalia-arteaga-expresidenta-entrevista>.

⁶³ Arteaga inició su carrera política en 1992, cuando fue nombrada Subsecretaria de Educación, Cultura y Deportes. Después fue Ministra de Educación, cargo al que renunció porque no estaba de acuerdo con que el gobierno implante la religión en el sistema de educación pública. Desde ahí su figura es un referente de la acción política de las mujeres ecuatorianas.

educación del país⁶⁴. Por eso mi afán de dar un espacio a la experiencia de Rosalía Arteaga, que permite dilucidar como las voces protestas de las mujeres han sido secuestradas por mucho tiempo. Voces desatendidas y relegadas en el ámbito cultural y político del país.

Debo señalar, además, que se trata de una prominente poeta, ensayista y narradora⁶⁵; sin embargo, como se sustentó anteriormente, ella es otro caso de proscripción de la escritora ecuatoriana. Su obra, que según el juicio de Juan Valdano, escritor que recibió el Premio Espejo en el 2020, “nos trae a la memoria la literatura hondamente femenina de Safo” y donde la objetividad y lo íntimo se “congenian libremente produciendo una simbiosis no usual en las letras contemporáneas” (Arteaga, 1982, p. 5), ha sido difundida de mejor manera en el exterior, puesto que en el país casi se desconoce. Su novela ensayo testimonio *Jerónimo*⁶⁶, que se basa en la experiencia maternal con el pequeño Jerónimo, su hijo diagnosticado con Síndrome de Down y fallecido después, ha sido valorada por escritores como la boliviana Yolanda Bedregal y el cubano Fernández Retamar, y *Los otros Jerónimos* (2002), que da continuidad a la saga, fue prologada por la escritora española Rosa Montero. *Jerónimo* también fue considerado libro de texto en la ciudad de New York. Por su acción política, cultural y literaria, que rebasa una filiación partidista, es invitada continuamente a Congresos de Literatura, Ferias de libro y eventos culturales del país y del extranjero. Su producción literaria, periodística y académica, además de su lucha por la educación y la cultura, la han hecho merecedora de múltiples reconocimientos a nivel nacional e internacional⁶⁷.

⁶⁴ “Con una licenciatura en Ciencias Políticas y un Doctorado en Derecho, seguido por estudios en periodismo y antropología, Rosalía Arteaga ha escrito varios libros y publica regularmente artículos y columnas en diarios y periódicos. También tiene el honor de ser la única sudamericana que formó parte del Consejo Editorial de la prestigiosa Enciclopedia Británica.

⁶⁵ En ensayo testimonial figuran sus libros *Alto Cenepa, los frentes de una guerra* (1995, coautora) y *La Presidenta, el secuestro de una propuesta* (1997).

⁶⁶ *Jerónimo* ha merecido comentarios de personalidades como la gran escritora boliviana Yolanda Bedregal. En la Casa de las Américas en La Habana, Cuba, la presentó el escritor Fernández Retamar. También hizo una presentación del libro en Palma de Mallorca en la Universidad de las Baleares en España. La saga de *Jerónimo* continúa con la obra *Los otros Jerónimos* (2002), prologada por la escritora española Rosa Montero. Tomado de [Literatura y periodismo | rosaliaarteaga \(rosaliaarteaga.com\)](http://rosaliaarteaga.com)

⁶⁷ Es miembro de honor de la Real Academia Europea de Doctores, Miembro de la Academia Mundial de Artes y Ciencias, Ex Secretaria General de la Organización del Tratado de Cooperación Amazónica y defensora del medio ambiente, miembro del directorio de la Biblioteca de Alejandría y del directorio de la Enciclopedia Británica, Presidenta del Consejo Asesor de Fundación FIDAL, entre otros. En 2009 fue considerada en la publicación *20 mujeres*, que pone atención en las más destacadas líderes del Ecuador. Fue condecorada con la Orden del Libertador Simón Bolívar, por el Gobierno de Colombia, la Gran Cruz de Rio Branca, por Brasil, y Castillo Azul, por Bolivia.

Si se analiza el caso de Rosalía Arteaga en el contexto latinoamericano se puede entrever que la realidad ecuatoriana de los años 90 no estaba alejada del machismo latente en Latinoamérica y en el mundo. Carole Pateman pugnaba, ya por los años 90, por la transformación radical de la teoría y la práctica democrática, de tal manera que la mujer “en tanto mujer, en tanto ser autónomo, igualitario y aun así sexualmente diferente al hombre” sea incorporada al orden civil, lo que significa “transformar las relaciones personales y públicas entre los sexos en interacción de verdad consensual y mutua”. Esto resulta, para Pateman, una tarea aún más descomunal pues el patriarcado persiste en la sociedad contemporánea, lo que queda claro en el estudio que presenta sobre el caso de Gran Bretaña. Por todo esto Pateman se pregunta: “¿Cómo hará la mujer para unirse al debate entre los ciudadanos si sus palabras no importan?” (2018, p. 30).

El caso de la primera presidenta del Ecuador denota la problemática de desigualdad de oportunidades y la violencia que afecta a las mujeres en el ámbito sociopolítico y cultural del Ecuador, con énfasis en el contexto de los años 90. Su caso demuestra que la mujer no ha sido completamente excluida de las instituciones del mundo público, pero que su palabra no cuenta o no importa al momento de definir su acción como sujeto político. Sí, en Ecuador, las mujeres han sido incorporadas al mundo cultural y político de manera diferente, en relación con el hombre: su cuerpo y voz simbolizan lo opuesto al poder y orden hegemónico, por eso su inclusión se ha estructurado a partir de su diferencia sexual. Como dice Pateman, se la ha incluido como “mujer”; es decir, como sujeto pasivo “cuya encarnación sexual no le permite gozar del mismo estatus político que el hombre” (Pateman, 2018, p. 17). Como sucede en el ámbito de la política, la palabra de la mujer también ha sido incorporada en la literatura de manera diferente que la del hombre; es decir, en un nivel inferior, de subordinación y de dependencia. Sobre la base de los problemas señalados en el contexto de fin del siglo, vale preguntarse: ¿Ha cambiado la situación de nuestras escritoras en el contexto del nuevo milenio? ¿Persiste el orden patriarcal en las letras ecuatorianas? ¿De qué manera se está abordando, hoy en día, la producción de las escritoras en el Ecuador y en el mundo? Son interrogantes que alcanzan relevancia si tomamos en cuenta que las intervenciones feministas de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, si bien emergen en las últimas décadas del siglo XX, continúan hasta hoy. Sus narrativas, instaladas en el contexto sociopolítico de los 90, intervienen en un momento perentorio de la historia literaria nacional, lo que las constituye en pioneras de la literatura actual escrita por mujeres. Su acción literaria tiene que ver directamente

con la emergencia de lo que hoy en día se considera como el otro boom de la literatura latinoamericana que, en este nuevo tiempo, tiene voz de mujer.

CAPÍTULO II

EL SUJETO DEL FEMINISMO

El feminismo afirma: “yo no quiero ser más que nadie, pero tampoco, jamás, menos que nadie y menos en razón de sexo”.
Amelia Valcárcel

¿Qué significa “ser” mujer o “vivir” como mujer, hoy en día, cuando, a fines de la segunda década del siglo XXI, concurrimos a un mundo cuyo orden parece desmoronarse frente a nuestros ojos? Si mucho se ha insistido en la incertidumbre, en la levedad y en la fluidez que caracteriza la vida humana en el tiempo presente, ¿de qué manera los feminismos, como teoría y lucha política, pueden generar respuestas críticas y creativas en esta singular época cuando las estructuras, tal como las habíamos concebido, se desvanecen?⁶⁸ ¿Necesitan los feminismos reelaborar sus nociones y categorías críticas para sostener su histórica lucha, en el nuevo orden mundial que adviene?

El debate sobre el sujeto del feminismo constituye un problema central de la teoría feminista contemporánea, donde surge la pregunta en torno a la categoría “mujer” en relación con la lucha política, la identidad, la representación, la acción, el deseo, entre otros temas que marcan la discusión actual en el campo de los feminismos.

El dictamen de Amelia Valcárcel, del epígrafe de este capítulo, resuena en los oídos cuando proclama el decir del feminismo: “Yo no quiero ser más que nadie, ni menos que nadie, y menos en razón de mi sexo” (2012, p. 13). Su arenga está envuelta en el contexto de lo que significa “ser mujer” en “razón de su sexo”. Si bien el sexo alude, según el Diccionario de la RAE, a la “condición orgánica”, en este caso femenina, es necesario entender que dicha situación está asociada con lo que significa “vivir como mujer” en determinadas condiciones sociales, culturales, políticas, etc.

⁶⁸ Mientras abordo estas reflexiones, los seres humanos hemos empezado a convivir con una pandemia mundial que está trastocando nuestras vidas. La ciudad está desierta, el espacio de socialización personal se reduce a la estructura familiar inmediata y los espacios virtuales ocupan el lugar de la socialización con los otros y con el mundo. “Encierro” es la palabra clave para salvarse.

El verbo ser, en español, en su acepción de copulativo, alude a la declaración de una cualidad, carácter o atributo; por lo tanto, requiere la afirmación de “algo que se es”: soy mujer. En cambio, el verbo vivir sugiere la idea de “tener una vida”. Lo que equivale a comprender que “yo soy mujer porque tengo una vida de mujer”. Traspasar la barrera de lo orgánico, o biológico y esencial, significa prestar atención a las múltiples condiciones en que la vida de las mujeres tiene lugar. De esta manera, lo esencial se expresa en lo vivencial. El “ser” como atributo del sexo, corresponde a lo biológico, y el “vivir” como el existir o habitar un lugar en el mundo, corresponde a lo social. Ambas realidades se articulan a la hora de indagar en las identidades del sujeto femenino.

Ahora bien, esa relación entre lo biológico y lo social se expresa también en el lenguaje, de ahí que me propongo analizar, desde esa perspectiva, el texto de Valcárcel. Partimos del reconocimiento del lenguaje como elemento constitutivo de las relaciones sexogenéricas para enfatizar en los significados que los seres humanos construyen, por lo que me propongo llevar a cabo un análisis lingüístico del texto apelando a los postulados de Julia Kristeva que afirma: “El lenguaje es una función de diferenciación y de significado, es decir una función social y no biológica, que es factible, sin embargo, gracias al funcionamiento biológico (1999, p. 27). El lenguaje es un atributo de los seres humanos y tiene que ver, a la vez, con el acto social de la convivencia. Esto equivale a pensar al lenguaje y a sus producciones significativas a partir de la interrelación de ambas funciones, porque tanto lo biológico como lo social coexisten en la construcción de las identidades de los sujetos. De ahí la pertinencia de los aportes de Kristeva a la hora de dar cuenta de los significados del texto y de cómo se constituye el sujeto en la historia, lo que se plantea en relación con los aportes de Joan Scott en el género como categoría útil para el análisis histórico. Interesa el enfoque lingüístico de Kristeva por la atención que presta al continuo proceso de significación aplicado al texto literario con énfasis en las posibilidades subversivas del lenguaje poético⁶⁹. Su tesis corrobora que el lenguaje, el texto, las palabras que se desarrollan en la experiencia estética tienen el poder para transformar y subvertir el orden social. Por los 70 del siglo pasado, en sus aportes semióticos, afirma que el texto “será pues cierto tipo de producción

⁶⁹ En su obra *Semiótica* (1969) trabaja las categorías de texto e intertextualidad prestando especial atención al estatuto del significado poético.

significativa que ocupa un lugar preciso en la historia” (1978, p. 96). Por su parte, Joan Scott, en los 80, cuando se refiere al lenguaje en el marco de los estudios de género, afirma que “una teoría que no lo tiene en cuenta ignora los poderosos roles que los símbolos, metáforas y conceptos juegan en la definición de la personalidad y de la historia humana” (1986, p. 8). A partir de las acepciones anteriores nos insertamos en el análisis del lenguaje como sistema de significación, entramado en el orden simbólico, para discutir la idea del sujeto del feminismo en la actualidad.

En las últimas décadas se han discutido, al interior del pensamiento feminista, las concepciones en torno al sexo y género en relación con la categoría mujer, con el objetivo de comprender los progresos del feminismo. El sexo, como se ha planteado durante mucho tiempo, comprende el funcionamiento biológico del sujeto y el género, su conducta social. Hoy en día, sin embargo, la teoría feminista plantea la discusión en torno a la comprensión de las diferencias sexo genéricas, puesto que, como afirma Judith Butler, “llevada hasta su límite lógico, la distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos” (1990, p. 54). Entonces, si el sexo biológico y la percepción del género no son fijos ni coherentes, la categoría mujer se vuelve inestable. Por eso, la discusión en torno al sujeto del feminismo parte de una idea “mujer” que no responde ni a un determinismo biológico ni a una concepción social, como elementos desasociados, sino, principalmente, a la construcción de los significados en el orden simbólico.

En el marco de esa discusión, Joan Scott apela al entendimiento del género, no solamente como “los simples roles sociales de hombres y mujeres sino la articulación, en contextos específicos, de la comprensión social de la diferencia sexual” (2008, p. 80). La pregunta que cabe discutir, a la hora de proyectar al sujeto del feminismo, se presenta, por lo tanto, en relación con los sentidos que adquieren las diferencias sexo genéricas según determinados contextos. Para responder a esta discusión nos adentraremos, a partir de los aportes de Kristeva y de Scott, al debate sobre las construcciones de los significados.

Si el ser y el vivir, así como los significados, se conectan en giros y movimientos, si se acoplan y se desplazan al mismo tiempo, cabe entonces preguntarse: ¿Qué se entiende como lo propio del ser y del vivir de varones y mujeres en las relaciones sociales, políticas, culturales?

En el texto de Amelia Valcárcel, dicha conexión y desplazamiento parte de un “yo” enunciador. El yo del feminismo afirma: “Yo no quiero ser ni más ni menos que nadie, y menos en razón de sexo”. El pronombre yo, en español, corresponde a la primera persona del singular, en género femenino y masculino. Sin embargo, se trata del Yo del feminismo, sustantivo colectivo que nombra a un conjunto de personas: mujeres individuales organizadas en una lucha histórica por sus derechos, según agendas propias y comunes. Como puede verse, las fronteras genéricas de lo masculino en oposición a lo femenino se diluyen en ese yo que “quiere ser” más allá de los determinismos biológicos y sociales, lo que alude a un feminismo capaz de englobar diversidades raciales, sexuales, de clase, entre otras. Un movimiento que no responde a los binarismos sexogenéricos y que es competente para la concienciación de las mujeres, tanto de forma individual como colectiva: yo del feminismo. Emerge así el sujeto político mujeres, compuesto por diversidades raciales, sexuales, de clase, etc., en confrontación con el patriarcado que, como se discutió en el primer capítulo, es un sistema que las proscribire y violenta, y que, principalmente, procura desapoderarlas. Para explicar dicho sujeto, Nelly Richard (2011, p.175) se refiere a dos tipos de feminismos, de la identidad y la diferencia⁷⁰, que han encontrado en lo identitario y comunitario la causa de sus luchas. Afirma que el “yo” y el “nosotras” de las mujeres han sido concebidos como “la base demostrativa y autenticadora de las vivencias de la opresión sexual”, lo que ha orientado y justificado las luchas de las mujeres. Sin embargo, Richard entiende que en el feminismo contemporáneo ese “yo” y “nosotras” son categorías que “se ven fisuradas por la sospecha”. Sospecha anti-esencialista, reconoce, pues “no hay verdades naturales ni fundamentos originarios” de alguna identidad que pueda considerarse como propia de las mujeres.

En ese sentido me propongo abordar el feminismo como teoría crítica y práctica política que cuestiona la esencialidad y naturalización de las relaciones sexogenéricas. De ese modo el sujeto del feminismo se construye en el contexto de las disputas actuales de las mujeres en todo el mundo. Disputas que tienen que ver con transformar el lenguaje porque, como afirma De Souza, la polémica de este tiempo es conseguir “la libertad para nuevos juegos simbólicos en el lenguaje, lo que exige riesgo e imaginación” (2015, p. 14). En ese sentido se pone en juego la potencialidad del lenguaje poético: un “yo” colectivo de mujeres que, en el contexto de la sentencia

⁷⁰ Richard entiende al feminismo de la identidad como el que apela a un conjunto de propiedades determinadas por la condición genérico sexual del ser mujer. El de la diferencia apela a lo femenino como reverso absoluto de lo masculino patriarcal, es decir, como universo aparte (2011, p.173).

de Valcárcel, se presenta, no solamente como el sujeto del deseo, sino, principalmente, como el sujeto de la acción. Por esa dirección transitan las literaturas de Argentina Chiriboga (1940) y Sonia Manzano (1947), objetos de estudio de la tesis, que construyen sujetos mujeres a través de identidades individuales y colectivas, atravesadas por diferencias sexuales, genéricas, de clase, raza. Identidades que establecen relaciones de amistad, complicidad y experiencias en común, donde brotan también las discordancias.

En Chiriboga, que representa las condiciones en que viven las mujeres negras, dicha identidad variable e inestable cobra sentido en la capacidad de accionar de un yo triplemente excluido, por el género, raza y clase. Por ejemplo, cuando pone en escena la extrema pobreza y exclusión en que viven los pueblos negros en Ecuador y Latinoamérica, donde la explotación hacia las mujeres se vuelve más cruel e inhumana. Lo colectivo se da en asociación del “yo” con otras mujeres, blancas, mestizas, de clase baja o media, donde, al interior de esas redes de amistad y compañerismo, son segregadas a causa de su raza. La autora representa, además, la militancia de las mujeres negras en organizaciones políticas y sociales en el contexto de hechos históricos que se narran, como la esclavitud, procesos de independencia, revolución liberal, entre otros.

Por su parte, Manzano construye un yo que narra lo propio de las experiencias de mujeres artistas e intelectuales, en un mundo cultural dominado por los hombres, donde se asocian en torno a intereses en común: la cultura, educación, escritura, lectura, movimientos políticos de mujeres. En dichas asociaciones se producen afectos y se aclaran también diferencias subyacentes en torno a la condición, la raza, clase, sexualidad y experiencias de mujeres cantantes, locutoras, educadoras, escritoras. De alguna manera, los intereses culturales y artísticos solapan ciertas diferencias que revelan que las mujeres son oprimidas a pesar de su clase media alta y blanqueamiento. En los círculos literarios dominados por los hombres, las mujeres artistas e intelectuales, sean blancas, negras, ricas, pobres, son consideradas objetos sexuales para su satisfacción, incluso perversión. Ambas escritoras, desde distintos enfoques, cuestionan esa representación machista de la mujer como objeto sexual, tal es el caso de la relación amo-esclava (Chiriboga), o la de la amante del escritor dandy (Manzano). En dichas relaciones las mujeres logran sustraer obstáculos para afirmarse en su libertad, autonomía y lucha.

Así se plantean las intervenciones feministas de Chiriboga y Manzano, cuya literatura pugna por transformar el orden simbólico o lugar común de las mujeres a través del lenguaje. Desde las condiciones de eliminación en que viven los personajes femeninos, surge el deseo de procurar ser y vivir de otro modo. Poniendo en paralelo la acción escritural de las autoras que se estudian y el deseo extraído de la sentencia de Valcárcel, encontramos un “yo-nosotras” en proceso de alcanzar algo que todavía no es: “quiero ser”. Así se construye el sujeto del feminismo en relación con las luchas que emprenden según sus distintas condiciones sexuales, raciales, culturales. Entra en juego, entonces, el proceso de identificación del yo en relación con el otro: “no quiero ser más que nadie”. Además, el verbo querer, que proviene del latín “quaerere”, significa “buscar”, “pedir”, por lo que la imagen del yo mujer, que alude a la acción individual y colectiva, se aclara en la operación de búsqueda, en el movimiento de demandar eso que aún no se ha conseguido y que es la lucha de las mujeres en varias partes del mundo: “no quiero ser más que nadie, pero tampoco, jamás, menos que nadie”.

El verbo en modalidad negativa no se dirige, solamente, a la negación del deseo; también se refiere al rechazo de una condición: “la de ser más o menos que otro”. Por eso decimos que la identidad es relacional, puesto que nos remite a un vínculo, que es también sujeción con el “otro”. Por último, llama la atención las múltiples negaciones que justifican la idea: “no quiero”, “nadie”, “tampoco”, “jamás”. Cuando se trata de “ser menos que nadie”, el yo individual y colectivo de mujeres afirma: “tampoco, jamás, menos que nadie”. Tres negaciones al mismo tiempo: tampoco, que reafirma una negación anterior; jamás, que la enfatiza; y nadie, que se refiere de manera indefinida a un sujeto que oprime y domina. Es la opresión del otro la que constituye a dicho sujeto colectivo porque, como dice Lidia Cirillo, “las mujeres, algunas mujeres, muchas mujeres, han comenzado a pensar en sí mismas como sujeto político de liberación porque han reconocido que su principal característica común es la opresión” (2002, p. 128). Por lo tanto, el sujeto del feminismo se presenta atravesado por diversas identidades individuales y colectivas a la vez. Recordemos que el enunciado empieza con una aseveración: “El feminismo afirma”. La estructura está formada por un sustantivo colectivo que ejecuta la acción del verbo afirmar, conjugado en tiempo presente, lo que dirige la atención hacia un discurso feminista que se ratifica en relación con un pasado de luchas: Yo mujeres en la disputa histórica por la igualdad.

Me sentí interesada en abordar la idea del sujeto del feminismo a partir de la estructura lingüística, y según la sentencia de Valcárcel, porque el lenguaje como sistema de significación se presenta como un campo propicio para escudriñar el valor de las palabras como “nuevo oráculo” que, plantea Ivonne Bordelois al referirse al curso de la palabra en la historia, se presenta como “una suerte de teatro de sombras que de pronto se animan y transmiten oráculos olvidados, pero extraordinariamente vivientes” (2006, p. 17), tal es el sentido al momento de dilucidar los sistemas significativos que han sostenido las distintas acepciones de las mujeres en la historia, en la literatura, en las luchas sociales.

De lo anterior, me interesa indagar en las formas de construcción de los significados en torno al sujeto mujer en la literatura, que cumple la función de oráculo donde las sombras, palabras vivientes y animadas, pronunciadas desde un yo-nosotras mujeres, advierten del significado de ser y vivir como mujer. Entendemos que las palabras atribuyen significados y la literatura es un discurso que, en el acto escritural, permanece cual oráculo, puesto que, dice Kristeva, la escritura “perdura, se transmite, actúa sin la presencia de los sujetos parlantes”, por eso “recurre al espacio para fijarse en él, desafiando al tiempo” (1999, p. 32). Las escrituras de mujeres, como es el caso de Chiriboga y Manzano, constituyen testimonios que alumbran a generaciones más jóvenes en su proceso de devenir sujetas. Por eso, al reflexionar sobre la pregunta acerca del sujeto del feminismo, que analizo en el campo de la construcción de los significados, hago énfasis en la permanencia de la palabra de las mujeres en el tiempo y en el espacio. Sus literaturas son “el terreno privilegiado en que se ejerce el lenguaje, se concreta y se modifica” (Kristeva, 1999, p. 291).

En el marco de la discusión en torno al sujeto del feminismo que alude a un “yo” y “nosotras” como identidades dispares en la acción individual y colectiva de alcanzar algo que todavía no es y en articulación con la operación de dar valor a la palabra, nos preguntamos: ¿qué representan las mujeres en el campo de la literatura? Mujeres en la literatura alude a la acción o intervención de las escritoras sobre la palabra. ¿Qué le hacen las autoras, Chiriboga y Manzano, al lenguaje en sus literaturas? El verbo hacer remite a la producción o acción de crear o concebir una obra: espacio de intervención donde ambas ejercen el lenguaje para transformarlo.

Desde la perspectiva lingüística que nos permite discutir la idea del sujeto del feminismo, mujer y palabra son dos categorías que se fusionan: significado de lo biológico y lo social en sus posibilidades de diversificación, donde las relaciones sexo genéricas se tocan y se trastocan. En la literatura de Chiriboga y Manzano, desde diferentes perspectivas, se despliega el sujeto femenino en la forma personal del yo, tú, ella, nosotras. Son diferentes voces que configuran el discurso de representación de las mujeres en sus identidades trastocadas por el poder de las palabras. La primera novela de Sonia Manzano, titulada *Y no abras la ventana todavía*, finaliza con una sentencia reveladora: “Miré a mi alrededor y entonces comprobé que en el aire apenas había quedado yo, criatura configurada por sus propias palabras” (p. 139). Y esa relación de mujer-palabra se manifiesta en la poesía y narrativa de la autora: palabra de mujer/ palabra sagrada, como reza a través de sus versos, o mujeres de palabra como narra en varias de sus novelas. En la obra literaria de Manzano, poesía, narrativa, ensayo, persiste la imagen de la mujer asociada a la palabra: mujeres intelectuales, profesoras, escritoras, declamadoras, cantantes, locutoras, etc. En Chiriboga esa relación mujer palabra está presente cuando, por ejemplo, juega con los significados entre mujer y muerte: “mujerte”. El sujeto femenino de su literatura, la mujer afro, dada la condición de extrema dominación histórica que ha sufrido su raza, se presenta asociada al racismo que provoca horror y muerte.

Palabra de mujer y mujeres de la palabra quiere decir escritoras que hacen de la literatura el espacio de representación e intervención del sujeto del feminismo. Butler llama la atención acerca de la funcionalidad de la categoría de la “representación” para el movimiento feminista, puesto que esta funciona en dos sentidos: político y lingüístico. Como procedimiento político “pretende ampliar la visibilidad y la legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos” y en el campo lingüístico cumple la función normativa que “al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero acerca de la categoría de las mujeres” (Butler, 1990, p. 46). ¿Cómo han sido representadas las mujeres en la literatura de Chiriboga y Manzano? ¿Cómo se construyen sus discursos feministas en sus narrativas e intervenciones culturales? En el marco de estas interrogantes, me propongo presentar la experiencia escritural de ambas autoras para visibilizar su acción, que ha sido opacada por mucho tiempo.

La culpa del lenguaje

¿Por qué es tan difícil que la sociedad comprenda los mensajes feministas incluso, hoy en día, cuando se supone que las viejas desigualdades genéricas se están desvaneciendo? Gemma Lienas, en *Rebeldes, ni putas ni sumisas*, expone el machismo que persiste en la sociedad española con énfasis en los rechazos o malentendidos que envuelven los discursos de las mujeres cuando, como lo expresa la voz lírica en un poema de Sonia Manzano

—atentando contra el decoro que debe observar la mujer
y que es el mismo que observa
cualquier ave ponedora de corral—
(se atreven a)
tomarse una atribución
que no les corresponde
(la de esgrimir palabras) en aviesas y variables situaciones (1984)

Mujeres de la palabra, mujeres subversivas del poder patriarcal: he ahí el problema. El desentendimiento de los discursos de las mujeres que se deduce de los relatos de Lienas, que giran en torno al ser y al vivir de las mujeres hoy en día, año 2020, cuando supuestamente, como en el caso de Ecuador y de otros países del mundo, se ha alcanzado en teoría la “igualdad” jurídica de los sexos, incluso, la representación paritaria de las mujeres en los espacios de poder, tiene que ver con el sentido que adquiere la palabra de ellas en el marco de un orden de hegemonía masculina que excluye a las mujeres al lugar del silencio o del asentimiento, pero no al espacio de la palabra subversora e insurrecta.

“¡La de tonterías que decís las mujeres!, le soltó un vecino a una periodista “de trayectoria profesional larga, con una base cultural notable y opiniones sólidas” (Lienas, 2005, p. 70). Lo que sorprende a Lienas, y posiblemente a muchas mujeres que, de una u otra manera, nos asombramos con relatos como esos, es el poder que ejerce sobre la autoestima de una mujer el dictamen de ellos.

Lienas reflexiona en la “táctica milenaria” que usan los varones para reducir la autoestima de la mujer: “La había desvalorizado. Y ella, una mujer capaz, había dudado de su competencia” (2005, p. 70). Se trata de una táctica antiquísima que todavía surte efecto, lo que nos orienta a pensar en una problemática cultural que persiste, aun cuando la violencia machista haya sido cuestionada y, hoy en día, se evidencie su debilitamiento.

El patriarcado tiene al menos dos esferas de actuación: una externa y otra interna. La figura externa del patriarcado opera desde las instituciones, el lenguaje, la familia, etc., mientras que hay un patriarca interior que actúa como fuerza invisible para retener e inmovilizar a las mujeres, según sostiene Sidra Stone (1997, 2000). Sin embargo, se trata de dos esferas que no se pueden separar, por eso Lienas concluye en que el problema de la “desvaloración sistemática” tiene que ver con la inseguridad que afecta a las mujeres, de manera individual y colectivamente. Se refiere además a dos factores de dicha inseguridad: el control y el abuso. De esta manera concluye: “Cuanto más se reduce la autoestima del otro, mayor control puede ejercer el abusador”. En este caso, la autoestima comprende la esfera de actuación del patriarca interior y el abusador se constituye en la figura del patriarca exterior. Además, la imagen del abusador, al que se refiere Lienas, es la de alguien que maltrata sin ser consciente de sus actos: “... el vecino que califica de tontas las opiniones de las mujeres es, sin darse cuenta, un maltratador” (2005, p. 71).

El relato anterior, del año 2005, demuestra que, a diferencia de lo que se podría pensar, las desigualdades persisten en nuestro tiempo. ¿Qué podemos decir, entonces, de las escritoras que forjaron su propio camino en el ámbito de las letras, allá por los años 90?⁷¹ ¿Cómo fueron receptados sus discursos y cómo han sido valorados hasta el día de hoy? ¿De qué manera la literatura se constituye en un campo de lucha por el sentido? Estas son algunas de las interrogantes que dirigen la discusión en torno al sujeto del feminismo, al lenguaje, a los sentidos del discurso, a las condiciones que envuelven el quehacer escritural de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano.

La expresión “la de tonterías que decís las mujeres”, que alude a la palabra de la mujer, pone en escena la lucha por el sentido. Este dicho, pronunciado desde un posicionamiento machista, encierra la “legitimidad” discursiva del varón que menosprecia un pensamiento o discurso por el hecho de que proviene de una mujer. De experiencias como esas dan cuenta las escritoras que abatiendo obstáculos han logrado forjar su propio espacio en la cultura y en el ámbito literario. Escritoras como Chiriboga y Manzano que han confrontado, según sus propias experiencias, órdenes patriarcales para inscribir su acción a través de la palabra.

⁷¹ Esta discusión se presenta en el capítulo I, específicamente en el apartado: Las proscriptas de la literatura ecuatoriana.

Argentina Chiriboga despliega significados contrarios a la norma instalada sobre el lugar que ocupa la mujer afro en la estructura social: “Damas arrechas, bragueta que se cruce es bragueta abierta”, escribía en su primera novela *Bajo la piel de los tambores* (1991, p. 17). Se entrevistó, a través de su discurso, su acción política por socavar órdenes sociales y lingüísticos: el lenguaje en su función de diferenciación y de significado, como plantea Julia Kristeva, ya que el calificativo arrecho que, según el diccionario de la Real Academia Española, se dice especialmente del pene “tieso o erecto” es atribuido a la mujer. Socava así el determinismo biológico que ha excluido a las mujeres al campo de lo femenino, como lugar de debilidad o secundariedad. En el contexto de la obra, ese adjetivo denota la valentía de las mujeres negras para arremeter contra los obstáculos impuestos por una cultura patriarcal racializada. Por eso me interesa interpelar los sentidos producidos en el campo literario, entendido como el espacio de la palabra viviente porque, como dice Lienas, “el lenguaje también tiene la culpa” (2005, p. 51). Entonces cabe preguntarse de qué manera las escritoras construyen nuevos significados para la representación de las mujeres en la literatura.

El cuerpo erotizado de la mujer negra, en paralelismo con un lenguaje desenfrenado y sensual, es el eje que recorre el argumento de las obras narrativas de Chiriboga. Así la autora subvierte el orden normativo de la sexualidad, que tradicionalmente ha reprimido el deseo de la mujer en favor de la propensión libidinosa del varón. En sus obras, los personajes femeninos se configuran de manera autónoma y soberana, también en lo que respecta a su placer sexual y al lenguaje narrativo. Así, el cuerpo de la esclava, en *Jonatás y Manuela* (1994), que tradicionalmente ha sido personificado como objeto de placer del amo, denota fulgores de sensualismo propio, capaces de “resistir otros cuerpos”. En una escena, la esclava da vueltas a su pollera y sus muslos quedan libres “al moverse al compás alborotado de los chekerés y del batá”. Levanta los brazos y desliza el cuerpo rítmicamente “dibujando los ángulos que marcaban los tambores (1994, p. 44).

En la narrativa de Sonia Manzano, las mujeres que se revelan a la tradición patriarcal forjando un lugar propio para su palabra, acción y deseo, se configuran condenadas a la soledad y la muerte. Esto queda claro en su novela lesbiana cuando Selene frota sus muslos “contra los fríos estertores del deseo en solitario” y entonces escucha “el bramido del minotauro con fiebre” que desde el centro del laberinto de sus pasiones la atrae con llamados de sensual dolor para matarla “a punta de puras coces de amor propinadas en el bajo vientre de su sexualidad ambigua,

siempre tan miserablemente satisfecha” (2005, p. 132). El lenguaje narrativo se presenta erotizado por el deseo homosexual y la soledad es el precio que tiene que pagar la mujer lesbiana en una sociedad heteronormada.

En este capítulo me planteo, por lo tanto, dar cuenta de las diferentes perspectivas que se ponen en juego al momento de dilucidar las identidades de los sujetos y las relaciones sexogénicas que los constituyen. Esto implica interpelar los sentidos que subyacen en los discursos culturales, políticos, literarios, en el marco de lo que el feminismo discute como universalismo clásico, “que combina lo masculino y lo blanco con lo universal y confina lo femenino a una posición secundaria de diferencia” (Braidotti, 2000, p. 114). Lo femenino es el espacio habitado por las diversidades sexuales, raciales, de clase, que representan las diferencias en el marco de un poder establecido. Por eso, el feminismo, como filosofía crítica, cuestiona los discursos hegemónicos, puesto que, como hemos visto, las prescripciones sexo genéricas son emanadas desde la legitimidad de un “sujeto universal del conocimiento” que generalmente es el varón heterosexual y blanco. En oposición a dicho universalismo, se configuran diversos feminismos como el lésbico, o el afro, a los que he hecho referencia a partir de las literaturas de Chiriboga y Manzano.

El feminismo negro y, específicamente, el enfoque poscolonial de los estudios de género incorpora la discusión en torno a la racialización de la cultura, puesto que, como plantea Hourya Bentouhami-Molino, hay un racismo cultural que actúa en los discursos renovando el componente racial bajo otras formas de dominación y violencia: “la de la composición identitaria fundada sobre el clivaje entre el “nosotros” –que tiene tal cultura, tal tradición, tal religión, tal historia de emancipación– y el “ellos” con su propia cultura” (2016, p. 94). Contra dicha cultura racializada escribe Chiriboga a través de un nosotros que representa una minoría cultural: el pueblo negro y, específicamente, sus mujeres. Se despliega así la voz narrativa que cuenta, desde su propia experiencia y conocimiento situado (Donna Haraway, 1995), lo concerniente al mundo negro, su historia, sus rituales, sus cosmovisiones, pero principalmente las opresiones del poder patriarcal. De esa manera incorpora un nuevo conocimiento sobre la realidad que envuelve a una minoría representada por las mujeres negras, puesto que, en dicha realidad, el lenguaje también tiene la culpa.

La expresión “damas arrechas” plantea otra diferenciación sexo genérica que no se suscribe a la oposición binaria tradicional de hombre activo/mujer pasiva, santa/puta, mujer moral/hombre pasional. “Damas arrechas, bragueta que se cruce es bragueta abierta” declara una consciencia feminista, un nuevo patrón donde el adjetivo “arrecho”, que compele tradicionalmente a la excitación sexual del varón, no solo que es traspuesto a la “dama” sino que el sustantivo calificado designa a la mujer en la acción de reclamar su derecho a sentir según su propio deseo. Esta imagen de mujer como sujeto de deseo y capacidad agente también se configura en la literatura de Manzano donde pululan las mujeres de identidad lingüística erotizadas por las palabras.

La culpa del lenguaje tiene que ver con los discursos ideológicos porque las palabras tienen el poder de sostener o socavar los órdenes sociales y políticos. Hay un sistema patriarcal, sostenido por el discurso de la ideología dominante masculina, que excluye a las mujeres y, en consecuencia, a todo lo que ha sido devaluado como femenino en la esfera social. Esto no sucede solamente con las mujeres negras y pobres, como se presenta en la narrativa de Chiriboga, sino también con sujetas blanqueadas⁷² pertenecientes a la alta cultura. En la narrativa de Manzano están representadas las mujeres intelectuales y artistas de la palabra, que asimismo son excluidas a espacios de diferenciación secundaria. Por eso decimos que el lenguaje tiene la culpa, puesto que, como sostiene Kristeva, “cada época o cada civilización, conforme al conjunto de sus conocimientos, de sus creencias y de su ideología, responde de diferente manera y considera el lenguaje en función de los moldes que la constituyen” (1999, p. 13). Hoy en día, cuando la ideología de género repunta en varios países del mundo, es el momento para que las intervenciones de las mujeres sean recuperadas y valoradas. Por lo tanto, la pregunta que corresponde con respecto al tema que nos ocupa es: ¿de qué manera las literaturas de Chiriboga y Manzano se articulan con los feminismos de la actualidad?

“La de tonterías que decís las mujeres” es una consigna desde la cual se pueden leer los modos de inserción de las literaturas de Chiriboga y Manzano, en el contexto de los 90, cuando, como se ha visto, las dificultades que tenían las mujeres eran mucho más grandes en relación con las condiciones actuales. Sus literaturas presentan un modelo de representación de las relaciones

⁷² Se utiliza este concepto en su dimensión simbólica, que alude a una cultura racializada basada en el ideal de la blancura como práctica social, política, económica.

de poder entre hombres y mujeres donde lo masculino, en el caso de Manzano, y lo racial, en Chiriboga, que ha excluido la palabra y la acción de las mujeres, queda expuesto y cuestionado.

En ese contexto se discute el sentido del discurso literario desde una perspectiva feminista porque posibilita el cuestionamiento del orden de desigualdad que ha oprimido a las mujeres, lo que se lee en la literatura y en las intervenciones culturales de las autoras que se estudian. Dice Julia Kristeva que “el discurso implica, en primer lugar, la participación del sujeto en su lenguaje mediante el habla del individuo” (1999, p. 18). El discurso, por lo tanto, concierne al acto individual de Chiriboga y Manzano de tomar la palabra para autorrepresentar sus propias condiciones. Se trata de una acción independiente de cada una, que concierne a su singularidad, a sus experiencias vividas, como mujer afro o artista, que ambas representan en relación con los otros y con el sistema heteropatriarcal y racial dominante. Las dos escritoras han entendido que a través del sentido y del discurso pueden forjar espacios más equitativos y de mayor empoderamiento para las mujeres, pueden moldear un orden que sea más justo para ellas mismas y para la sociedad en general, de eso dan cuenta en sus literaturas y también en sus intervenciones culturales. Por eso interesa indagar no solo en las representaciones literarias de sus obras sino en sus discursos, ponencias, entrevistas, que inserta su palabra en los círculos políticos y culturales del Ecuador. Así se hace énfasis en el acto de tomar la palabra como intervención política, porque Chiriboga y Manzano, lo hacen en un momento clave para la historia de los feminismos, los 90, cuando se despliegan transformaciones en el orden social, político, cultural⁷³ que abren un espacio para la visibilización de las demandas de las mujeres. En ese contexto emprenden su lucha en las letras (Manzano lo hacía desde la década de los 70), para forjar y legitimar sus propios espacios en un medio que era hostil para las mujeres. Su palabra toma el lugar del sujeto de la acción porque construye el sentido desde su propio lugar de enunciación, lugar que no le correspondía en la estructura patriarcal: he ahí la culpa que envuelve a su acción escritural. Hay que tomar en cuenta que la literatura implica la relación entre el emisor y el destinatario, lo que configura el proceso de la comunicación, donde el código, es decir la lengua, esa parte social del lenguaje parece “obedecer a las leyes de un contrato social que sería reconocido por todos los miembros de la comunidad” (Kristeva, 1999, p. 17). Pues bien, ese contrato social es invalidado por Manzano y Chiriboga cuando toman la palabra como emisoras de su propio mundo: en ese espacio se gesta el sujeto

⁷³ En el capítulo I se explica el contexto sociopolítico de inserción de la acción escritural de Chiriboga y Manzano.

político feminista que irrumpe desequilibrando el sistema lingüístico y el orden social. Reconfiguran así los significados culturales de un sistema patriarcal, racial y heteronormado para crear sentidos autónomos sobre el lugar de las mujeres. Y lo hacen desde el lugar de la proscripción porque, como afirma Souza, retomando el concepto de extranjeros planteado por Deleuze, “nosotras, las mujeres, somos de alguna manera extranjeras en el idioma que hablamos o escribimos” (p. 15). Por todo esto, nos proponemos leer en el presente capítulo las intervenciones literarias de Chiriboga y Manzano, articulando estos discursos con sus obras narrativas para vislumbrar qué significados configuran para la construcción de los sujetos de los feminismos en la actualidad.

Sujeto ¿cyborg, excéntrico, nómada?

En el marco de la reflexión actual sobre el sujeto del feminismo se toman tres imágenes extraídas de la crítica feminista para alumbrar las representaciones sexo genéricas en la construcción de los sujetos mujeres en las literaturas de Chiriboga y Manzano. Donna Haraway presta atención al problema de la identidad, subjetividad, de la experiencia femenina, entre otros, que vincula a la necesidad de recodificar los sentidos para dar lugar a otras configuraciones culturales menos dualistas y “más perversas”. Así, introduce la imagen del *cyborg*, compuesta por “materia de ficción y experiencia viva”⁷⁴ (1995, p. 253), figura situada, “mito político feminista”, que fusiona cibernética con humanidad, tecnología con sensibilidad. Esta imagen le sirve para situar el compromiso político de las mujeres⁷⁵ con la “nueva ciencia de la vida”, que, al introducir nuevas formas de dominación social y nuevos “tipos de objetos discursivos”, requiere también respuestas innovadoras y críticas.

Y es que el discurso literario fusiona dicha materia de ficción y experiencia viva manifestada por Haraway: relación entre literatura y vida. La experiencia viva concierne al posicionamiento específico que asume la voz narrativa: lugar de enunciación que, en el caso de las escritoras, es el

⁷⁴ Donna Haraway, en su obra escrita originalmente en 1991, la considera como la realidad social, como el conjunto de “nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción” (1995, p.253).

⁷⁵ Haraway sostiene que “el objetivo social de la nueva biología era claramente el control estadístico de las masas mediante sofisticados sistemas de comunicación” (1995, p. 76). Creo que estos postulados describen muy bien el momento actual cuando vivimos una pandemia mundial.

de la mujer, cuya percepción constituye una particular forma de ver e interpretar el mundo. En la obra de Chiriboga y Manzano, dicha “experiencia” importa ese destello autoral tan presente en sus narrativas: la figura de la mujer negra o mulata en el caso de Chiriboga, y la de la mujer intelectual en Manzano.

Personajes femeninos como Rebeca en *Bajo la piel de los tambores* (1991), que sufre discriminación racial en un colegio femenino de la capital ecuatoriana, o Luz Argentina, nombre homónimo de la autora en *En la noche del viernes* (1997), nos remiten a la experiencia viva de la autora como mujer afro que, como sus personajes, ha sufrido violencia de género y discriminación racial. Chiriboga también estudió en un colegio femenino de Quito y da testimonio de la exclusión racial que sufrió allí⁷⁶. Otro de sus personajes, Susana Garcés (*En la noche del viernes*), que contrae matrimonio con Marvin, un hombre de avanzada edad, también nos remite a la vida matrimonial de Chiriboga y Nelson Estupiñán, que le llevaba treinta años (ella tenía 22 años y él 52 cuando se casaron). Son personajes femeninos que vencen los obstáculos, que se levantan y continúan firmes en la lucha, tal como Chiriboga relata sobre su propia experiencia de vida.

En el caso de Sonia Manzano, personajes como Cristina Rosas de *Eses Fatales* (2005), escritora de cierto prestigio de la ciudad portuaria de Guayaquil, o la figura de su madre Carmen Vela autora del cuento “Agua para el hijo” que se narra en la novela, así como Zulema Poveda, de *Solo de vino a piano lento* (2013), que interpreta el piano en la tradicional cafetería Bohemia, por poner solamente dos casos, aluden a la imagen autoral de Manzano, mujer conmovida por dos poderes que la identifican: la palabra y la música (es una pianista reconocida en la música ecuatoriana). Lenguaje musical y poético se articulan en las obras de Manzano, que componen la marca de su estilo.

A través de la figura del *cyborg*, Haraway aboga por un mundo postgenérico, ya que el *cyborg*, que no se enmarca en el sistema de los binarismos sexuales, “trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades que gentes progresistas pueden explorar como parte de un necesario trabajo político” (1995, p. 262). La idea de fusión es primordial en la configuración del *cyborg*: fusión que es también transgresión y discordancia de significados, identidades y

⁷⁶ *Relatos de la memoria* (2020), publicación de la Universidad Central del Ecuador, recoge estos testimonios de la autora.

subjetividades, que a veces se acoplan, otras se impugnan. En la narrativa de Chiriboga y Manzano dichas fusiones operan en la configuración de los distintos elementos narrativos, como los personajes, el tiempo, incluso el lenguaje, que es de singular interés para nuestro análisis.

Linda de *Este mundo no es de las feas* (Chiriboga, 2017) es una muchacha tan fea como “un punto amorfo”, un “renacuajo”, como un insecto. En la paradoja adjetival, linda en oposición a fea, se teje la pregunta acerca del sentido de lo feo y lo bello en una sociedad racializada que rinde culto a la belleza: “Lo bello era lo blanco”, dice Linda.

“Quizá estuve destinada a ser una lagartija, una rana, un conejo” (p. 107) confiesa, y advierte que un ancestro, que le ha heredado su fealdad, vive dentro de ella: “Un día me miré al espejo, hice un gesto de horror y tuve lástima, no solo por mí, sino por aquel antepasado tan defectuoso como yo” (p. 107). En Linda, mujer afro, se fusiona la belleza con la fealdad, el presente con el pasado, lo animal con lo humano. Lo feo se muestra bello cuando Linda toma consciencia de su diferencia puesto que “ya no soportaba que la gente me hiciera sentir mi fealdad con tanta crueldad. ¿Cuál era la clave para superarlo? Tendría que dejar de avergonzarme de mí misma, perder esa sensación de ser fea, olvidar aquella sombra que me perseguía” (Chiriboga, 2017, p. 109).

En el relato de Chiriboga, la voz femenina rememora, en la figura de la abuela o el abuelo, el pasado de la esclavitud, el trabajo en los cañaverales, las violaciones del amo, los rituales y la memoria africana. Como efecto de la discriminación, cuando Linda decide suicidarse, la voz del ancestro viene en su auxilio y le dice: “—No lo hagas, tienes que demostrar que los feos también tenemos derecho a un espacio en el mundo” (Chiriboga, 2017, p. 108). En el acto de Linda de tomar conciencia de su lugar en el mundo se reconoce la estrategia de afinidad o de fusión, que no es “similaridad del yo”, para atravesar discrepancias y diferencias porque “en la diferencia se encuentra la pérdida irreparable de la ilusión de lo único” (Haraway, 1995, p. 209). Y lo único no es lo “bello”, pues la belleza es una construcción cultural que responde a lo que la sociedad ha ubicado dentro de ese significado. Chiriboga expone que lo bello también está presente en la diversidad y en la diferencia, por eso Linda reconoce: “Pero sabía que estaban equivocados, que quienes debían ir donde el especialista eran ellos, y los maestros, los vecinos, mi hermana, todos los que se burlaban de mí”. La voz narrativa apela a la comprensión de la diferencia: “...para que

comprendieran mi diversidad, para que no me miraran tras las cortinas y murmuraran: Allá va la fea” (Chiriboga, 2017, p. 109).

“Ellos” dice Linda, que representa la voz de una minoría racial. Ellos, las instituciones y mi hermana con “sus facciones delicadas, sus mejillas rosadas, y sus cabellos rubios” (Chiriboga, 2017, p. 107). La figura de la mujer blanca que no acepta las diferencias ni comprende la diversidad, como piensa Linda, da cuenta de la opresión que sienten las mujeres afro al interior de los feminismos. Por eso, ellas han optado por la asociación en torno a sus propias demandas. Han conformado sus propios movimientos de mujeres negras y han construido sus agendas y luchas. Precisamente Chiriboga pertenece a varios colectivos culturales y de mujeres, y de manera específica a organizaciones afro⁷⁷.

Por su parte, Teresa De Lauretis, que establece la necesidad política de aceptar y valorar las “diferencias internas” de los feminismos y las diferencias y divisiones existentes en la misma mujer, es decir, en su propia subjetividad, como vía para “un proyecto político común de conocimiento e intervención en el mundo” (De Lauretis, 2000, p. 8), confronta el problema de la identidad “mujer”, “del sujeto social mujer, basada en la historia específica y en construcción de ese sujeto emergente” (2000, p. 76). Así explica que todo cuanto concierne a la mujer “ya no es aquel definido inicialmente teniendo en cuenta el único eje del género, la oposición hombre-mujer”, porque, de esa manera, ese sujeto femenino se presenta ideológicamente como “cómplice del opresor”, pudiendo ocupar inclusive su lugar “en determinadas relaciones socio-sexuales, aunque no en otras” (2000, p. 137). La teórica feminista proclama un sujeto excéntrico “que ocupa posiciones múltiples, distribuidas a lo largo de varios ejes de diferencia, y atravesado por discursos y prácticas que pueden ser –y a menudo lo son– recíprocamente contradictorios” (p. 137). De ninguna manera, el sujeto del feminismo puede ser unitario, ni estable; al contrario, se trata de uno que “tiene la capacidad de obrar, de moverse y dislocarse de forma autodeterminada, de tomar conciencia política y responsabilidad social, incluso en su contradicción y no-coherencia” (2000, p. 137). Por todo eso se opone al sistema binario de la sexualidad pues oculta “la opresión entre

⁷⁷ Algunas organizaciones a las que ha pertenecido son: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Grupo América, organizaciones de la Cultura Negra, Nacional e Internacional, Sociedad de Escritoras Ecuatorianas, Sociedad Amigos de la Genealogía, Presidenta nacional de América Madre, institución Cultural Internacional, Córdoba-Argentina, Corporación de Mujeres Ecuatorianas Amigas de la República Popular de China, 2004, Miembro del Comité Permanente de los Derechos de la Mujer, entre otras.

mujeres y entre categorías de mujeres, y relaciones que esconden o reprimen las diferencias internas de un grupo de mujeres o también de cada una de ellas” (De Lauretis, 2000, p. 131). Me interesa articular el aporte de Lauretis con el planteamiento de Kristeva, que enfatiza en el componente lingüístico, sobre el concepto de “oposición no alternante” que resulta ser una pseudo oposición, puesto que “no integra su propia oposición; a saber, la solidaridad de los rivales” (1978a, p. 165). En “La mujer del Espejo” de *Trata de viejas* (2015) de Sonia Manzano, hay un yo narrativo dual: el de una mujer longeva que convive con otra que proviene de la imagen del espejo, “una mujer escuálida, de cabello largo y canoso, de edad indefinida y con una apariencia de estatua carcomida por una lepra de siglos” (p. 25). Entre ambas opera dicha pseudo oposición puesto que la protagonista, innombrada, que no logra deshacerse de la imagen de la mujer mandril, “imperturbable, inalterable, incommovible” (p. 28), decide al final convivir con la otra puesto que ella misma se reconoce en la mujer fantasma del espejo. Kristeva presenta esta imagen cuando explica la figura del otro, del extranjero que nos habita: “Extrañamente, el extranjero nos habita: es la cara oculta de nuestra identidad, el espacio que estropea nuestra morada, el tiempo que arruina la comprensión y la simpatía. Si lo reconocemos en nosotros, lograremos no detestarlo en sí mismo” (1991, p. 9). Estos postulados de De Lauretis y Kristeva apuntan hacia la necesidad de convergencia en las diferencias, de solidaridad a pesar de las rivalidades, para derribar al enemigo en común que tienen las mujeres: el patriarcado.

En las obras de Manzano, mujeres de un mundo postbinario, como Selene Seferis y Silvia Molina que representan los placeres y sinsabores del amor lesbiano (*Eses fatales*, 2005), o como la de la mujer del espejo, conforman identidades de mujeres que conciertan y desconciertan, y que entrelazan vínculos de afinidad en las diferencias. La mujer mulata que “canta en caribeño y africano, en animal y humano” (Manzano, 1994, p. 47), o la mujer lesbiana: Safo traída desde la antigüedad clásica que cuando es abandonada por su amante Atis y se enamora al final de sus días de un hombre “con todas sus piezas viriles en sus sitios correspondientes” proclama: “Faón fue la sorpresa insólita que me tenía preparada los dioses para castigar el menosprecio que siempre me inspiraron los hombres cotidianos” (Manzano, 2005, p. 148). Otras variadas identidades de mujeres discurren con sus diferencias entrelazando vínculos en organizaciones feministas como “La casa de las musas”, fundada por Safo de Lesbos, la O.L.M.P (Organización Latinoamericana de mujeres progresistas), o el círculo intelectual de las Mujeres del Puerto que agrupaba a una docena de féminas que “tenían en común su reconocido y desmedido apetito por la lectura”

(Manzano, 2005, p. 81). En el caso de Manzano, dichas identidades diversas de mujeres se presentan atravesadas por un eje que las configura y las solidariza: son mujeres intelectuales y artistas.

La tercera propuesta sobre el sujeto del feminismo, que he tomado para esta discusión, corresponde a Rosi Braidotti, que defiende el proyecto de la diferencia sexual⁷⁸ y pone énfasis en que “la diferencia que encarnan las mujeres suministra positivas bases fundacionales para redefinir la subjetividad femenina en toda su complejidad” (Braidotti, 2000, p. 170). Su enfoque, que está muy relacionado con el del “conocimiento situado” (Donna Haraway, 1995), posibilita entender las características propias que tienen los proyectos estéticos de Sonia Manzano y Argentina Chiriboga, puesto que sus literaturas dan cuenta de situaciones particulares, el mundo afro o el mundo artístico, que cada una ha vivido. Braidotti señala, retomando a Joan Scott, que está surgiendo, lo dice por 1994, una nueva tendencia que pone énfasis en “la naturaleza situada, específica, corporizada del sujeto feminista”, que se presentan como “variables que participan en la subjetividad femenina: la raza, la clase, la edad, la preferencia sexual, los estilos de vida constituyen ejes esenciales de la identidad” (2000, p. 182). Ya hemos hecho referencia a lo racial en la literatura de Chiriboga, al lesbianismo en la novela de Manzano, sin embargo, estas diferencias presentan características propias en las experiencias que encarnan los personajes. En *Eses Fatales* (Manzano, 2005), Safo, la poeta griega, expresa transformaciones en sus preferencias sexuales cuando cuenta que no todos sus amores tuvieron rostro de mujer, que estuvo casada y tuvo una hija, pero que, dice, “a excepción del último hombre que llegó a mi vida, nunca sentí una apetencia sexual significativa por varón alguno” (p. 152). En la novela, la preferencia sexual de Safo, imagen icónica del lesbianismo, se presenta encarnada por sus experiencias amorosas que son fluctuantes. Todo esto plantea la necesidad de “recodificar o red denominar al sujeto feminista femenino, ya no como otro sujeto soberano, jerárquico y excluyente, sino más bien como una entidad múltiple, interconectada y de final abierto” (2000, p. 185).

En ese marco Braidotti diseña su proyecto del nomadismo feminista que parte de “la necesidad de situar a las mujeres de la vida real en posiciones de subjetividad discursiva”, cuyos términos

⁷⁸ Rosi Braidotti plantea la crisis de la noción de género dentro de la teoría y práctica feminista debido a la crítica proveniente de las teóricas de la diferencia sexual, de las teóricas poscoloniales y las feministas negras, de las epistemólogas feministas del campo de las ciencias naturales, específicamente las biólogas, y las feministas lesbianas.

claves son “la corporización y las raíces corporales de la subjetividad y el deseo de reconectar la teoría con la práctica” (2000, p. 185). Divide el proceso en tres fases, que pueden coexistir cronológicamente y, a la vez, estar disponibles para la “práctica política y teórica” ya que se presentan como facetas o niveles del plano espacial y temporal de “un único y complejo fenómeno”, que tiene que ver con “las diferentes estructuras de la subjetividad, pero también con los diferentes momentos del proceso de devenir sujeto” (2000, p. 186). Las tres etapas, que se presentan vinculadas con la diferencia sexual, son: diferencia entre hombres y mujeres, diferencia entre mujeres y diferencias dentro de cada mujer (2000, p. 185). Braidotti define el nomadismo como “la diferencia sexual entendida como concepto que ofrece localizaciones cambiantes para las múltiples voces corporizadas de mujeres feministas” (p. 205). De esas distintas estructuras de subjetividad femenina, según la preferencia sexual, la edad, la clase, da cuenta la vida de Safo cuando se enamora de Atis, en su relación con el poeta Alceo, en su devaneo con el rústico Faón, y al final de sus días cuando exclama: “Mi época de inspirar desatadas pasiones en los pechos de hombres y mujeres, había pasado. Estaba vieja para el amor, vieja para la ilusión, vieja para la belleza, vieja para la poesía” (p. 156).

En esta parte se han presentado tres propuestas de sujeto mujer que corresponden al campo de los feminismos de la diferencia⁷⁹. De esta manera se propone, en articulación con las literaturas de Chiriboga y Manzano, entender la categoría “mujer” como forma de transgresión de los binarismos de la sexualidad y del género, para prestar atención a las historias específicas de las mujeres, a sus posiciones múltiples, a sus diferencias internas, a los variados ejes de su identidad. Así se plantea que el sentido de la categoría mujer es variable porque tiene que ver con el orden simbólico de la cultura, con las representaciones sexo genéricas que determinan el lugar de hombres y mujeres en la estructura social y política. Indagar en dicho orden social y político desde la dimensión simbólica del lenguaje y de la cultura, con el objetivo de configurar otras representaciones de las “mujeres” (cyborg, excéntricas, nómades), para dar respuestas críticas al problema de la recategorización del sujeto del feminismo, es la estrategia discursiva y política que el feminismo contemporáneo, que

⁷⁹ Celia Amarós establece su discusión en el marco de dos corrientes del feminismo, manifestadas por los años 1970, el de la igualdad y el de la diferencia. La primera, en términos generales, apelaba a la reivindicación de los derechos de “la mujer”, aunque para esto haya que aceptar la desigualdad esencialista impuesta por el orden patriarcal, y el feminismo de la diferencia, demandaba la singularización de “las mujeres”, con base en el derecho a ser diferentes y con énfasis en la oposición biológica como marco para la creación de un espacio para su autogestión (Amarós, 1997, p. 75).

se mira en paralelo con las escritoras que se estudian, se plantea en su lucha constante por subvertir un orden, una cultura, y una literatura de significado patriarcal.

Cultura patriarcal

Qué habría sido de las mujeres en el patriarcado sin el entramado de
mujeres alrededor,
a un lado, atrás de una, adelante, guiando el camino, aguantando
juntas. ¿Qué sería de
nosotras sin nuestras amigas? ¿Qué sería de las mujeres
sin el amor de las mujeres?
Marcela Lagarde y de los Ríos

El epígrafe con que inicia este apartado despliega la imagen del feminismo como un gran entramado de mujeres, de ayer y de hoy, que, desde distintos espacios y zonas, atrás, adelante, a un lado y otro, resisten unidas.

“Abajo el patriarcado, se va a caer, se va a caer” es la consigna de las mujeres que en multitud se han tomado las calles en América Latina y varios países del mundo. El feminismo se presenta, hoy en día, como una teoría y práctica política que lucha contra un orden patriarcal que, a través de sus sistemas e instituciones, la familia, la iglesia, la comunidad, la ideología, la política y otras, ha instituido el poder de los varones sobre las mujeres. Sabemos que la cultura alude al conjunto de conocimientos, costumbres, visiones y modos de vida con que los sujetos interactúan en su relación consigo mismos y con los demás. Es así que la cultura se presenta como una categoría de amplio alcance y de significado permeable, puesto que todo lo que atañe a su ámbito se prescribe sobre la base de las ideas, objetos, conductas, relaciones que el individuo y los grupos sociales elaboran, procesan y transforman, sobre la base de los sentidos que construyen. Por eso, en el marco de la discusión anterior sobre la categoría mujer como sujeto del feminismo, significado siempre en construcción, interesa abordar a la cultura como sistema de significado en relación con el poder patriarcal, lo que posibilita la comprensión de las regulaciones sexogenéricas en la vida individual y social de los sujetos. En esta parte se hace énfasis en “el funcionamiento del sistema patriarcal de significado” (Braidotti, 2000, p. 61) a través de las literaturas de las autoras que se estudian. Así se articulan los discursos culturales (entrevistas, ponencias) de Chiriboga y Manzano, con postulados críticos sobre sus obras para generar reflexiones, a partir de sus literaturas, sobre el lugar de las mujeres en el sistema patriarcal ecuatoriano.

Argentina Chiriboga: la experiencia de escribir

El mayor problema de la escritora afro-latina es “escribir en una sociedad llena de prejuicios sociales que ha heredado principios basados en la esclavitud y la opresión”.

Luz Argentina Chiriboga

Luz Argentina, a la edad de cincuenta años, inicia su acción escritural de manera pública⁸⁰, cuando, afirma, “ya había cumplido su rol de madre y de esposa”, puesto que desde 1962⁸¹, cuando se casó a la edad de 22 años, hasta 1991, cuando publica su primera obra literaria, habían transcurrido casi treinta años dedicados exclusivamente al cuidado del hogar. Si bien Luz Argentina, que cuenta con una carrera universitaria⁸², no ejerció su profesión en el campo laboral, ha emprendido proyectos personales en el ámbito cultural y literario, y ha colaborado, hasta el día de hoy, con fundaciones y organizaciones de índole social. Estos datos de la vida personal se han extraído de varias conversaciones mantenidas con la autora, donde compartió relatos de su experiencia personal, que permiten explorar la acción escritural de la autora. En esta parte se analizan entrevistas y estudios críticos sobre la obra de Luz Argentina Chiriboga, desarrollados por académicos del país y del extranjero, y publicados, en la mayoría de los casos, en *Afro-Hispanic Review*⁸³, que promueve y divulga investigaciones de la cultura y literatura afro hispánica. Se han seleccionado cuatro entrevistas con el objetivo de hacer un recorrido por el pensamiento de la autora en tres momentos: 1992, 2000-2004 y 2015⁸⁴.

⁸⁰ El concepto de acción escritural se utiliza en el sentido de la escritura como forma de intervención en el mundo público y en relación con la idea de agencia, considerando que quien escribe se convierte en agente de su discurso. Además, si bien se señala el año de 1991 como el inicio de su acción escritural, sabemos que la autora, anteriormente, había escrito varias obras narrativas y poéticas, que, sin embargo, no publicó.

⁸¹ Se casó con el célebre escritor Nelson Estupiñán Bass, dato al que se hará referencia en varias partes del análisis de la acción escritural de Luz Argentina Chiriboga, ya que la influencia del esposo parece haberla marcado fuertemente, así deja claro en las conversaciones mantenidas con la autora.

⁸² Luz Argentina Chiriboga es graduada del Doctorado en Biología de la Universidad Central del Ecuador.

⁸³ Esta es una revista bilingüe de literatura y cultura afrohispanica, publicada a partir de 1982. Está a cargo del Departamento de Español y Portugués, en la Universidad de Vanderbilt en Nashville, Tennessee, EE. UU. Es publicada en colaboración con el Bishop Johnson Joseph Black Cultural Center; así consta en la página de inicio de la revista. En la revista hay como cinco entrevistas más realizadas específicamente a Argentina Chiriboga, y hay, al menos tres, que la incorporan dentro de entrevistas ampliadas a otras escritoras; sin embargo, las temáticas son similares

⁸⁴ Los temas abordados en otras entrevistas, que no se han sintetizado en esta parte, son similares en cuanto al feminismo negro, la cultura afroecuatoriana, a la técnica narrativa y a información específica sobre el argumento de las obras narrativas o poéticas de la autora.

Interesa enfatizar en el discurso cultural de Chiriboga y en el elemento crítico expresado sobre su obra para comprender el lugar que ocupa su palabra en una literatura ecuatoriana que, como se discutió en el capítulo I, es patriarcal. A partir de ese enfoque, y en relación con su obra literaria, se comprenderá cómo la autora construye su propio lugar en la literatura ecuatoriana y por qué sus escritos han alcanzado significativa proyección internacional.

En 1992 Rosemary Geisdorfer Feal hace una entrevista a Argentina Chiriboga (publicada en 1993) en Estados Unidos, país que la escritora visita acompañando a su esposo⁸⁵, el célebre escritor afro Nelson Estupiñán Bass, por motivo de una gira realizada en varias universidades y centros culturales. En ese encuentro, entre la escritora y la académica, prima el criterio de “diferenciación”, desde la perspectiva del hombre o de la mujer, como enfoque para abordar la experiencia escritural de la autora.

El feminismo de la diferencia, que toma auge en el ámbito de los estudios de género en los 90, revela la necesidad de situar a la mujer en su propia posición discursiva ya que, en concordancia con el enfoque del conocimiento situado elaborado por Donna Haraway por 1995, todo conocimiento se produce en situaciones particulares. La entrevista se enfoca en el criterio de Luz Argentina sobre su obra escrita hasta la fecha, una novela y un libro de poemas. De sus palabras se extrae la particularidad con la que la autora, y también la académica, ven y estructuran un proyecto literario. La perspectiva de la autora hace énfasis en el mundo afro y en el mayor contacto que tiene la mujer negra con el mundo natural-espiritual y en su desarrollada sensibilidad para mirar más allá de esa realidad percibida solamente por los hombres. El conocimiento situado de la mujer, con fundamento en el rol tradicional que desempeña como cuidadora del hogar, pero también como proveedora económica (trabajo en la chacra), experiencia vivida por la autora, es la perspectiva a través del cual Chiriboga percibe el mundo que es narrado en sus obras, donde personajes femeninos, como abuelas y madres, cumplen ese rol de cuidadoras del hogar y de las tradiciones afro. Las ancestras cumplen el rol protagonista de recuperar la herencia negra en el mestizaje latinoamericano, tal como se lee en la configuración del personaje histórico Manuela Sáenz, mujer blanqueada, que es descrita desde la raíz afro: Manuela caminó hacia el espejo y, al

⁸⁵ Nelson Estupiñán Bass es un reconocido escritor afroecuatoriano, nominado en 1998, con el apoyo de varios movimientos afro latinoamericanos, para el premio nobel de literatura. (El Comercio, 5 de octubre de 2014, <https://www.elcomercio.com/tendencias/ecuador-premio-nobel-literatura-escritores.html>).

colocarse el tejido sobre el pecho, se miró feliz, aceptando la raíz de su abuela panameña, era de ella de quien había heredado su cabellera negra (Chiriboga, 1994, p. 92). Como se puede ver, el vínculo familiar que asocia lo negro con la blanquitud, la abuela negra de Manuela Sáenz, es determinante en las representaciones literarias de la autora y en sus propias concepciones escriturales, ya que Chiriboga también relaciona su experiencia de escribir con su condición de protectora del hogar. “Yo siempre defendí mi hogar”, me dijo en varias ocasiones. Así se entiende que solamente después de cumplir con la “misión” de criar a sus hijos pudo destinar un tiempo para llevar a cabo su proyecto escritural, puesto que, durante las tres décadas anteriores, se había dedicado casi de manera exclusiva al cuidado del hogar⁸⁶. También hay que considerar que antes de publicar su primera novela había creado algunas obras narrativas y poéticas, como el volumen de *Cuentos de circo*, que lamentablemente quedaron inéditas e inclusive han desaparecido. ¿Por qué ese volumen de cuentos y otras obras poéticas no salieron a la luz?

Creo que la respuesta a la pregunta anterior tiene que ver con la diferenciación en cuanto a los roles sociales atribuidos a hombres y mujeres, la mujer como “protectora del hogar” que se explicó anteriormente, y también con la comprensión social de las diferencias. De ahí que Luz Argentina distinga la concepción de los hombres y de las mujeres sobre el cuerpo de la mujer: ellos “poetizan a la mujer como objeto sensual y sexual”; en cambio, las mujeres “cuentan lo sucedido a ellas, a los familiares y a terceras personas”, lo que transmite una parte del corazón y del alma de la mujer afro (Geisdorfer, 1993, p. 12). De esa manera, Chiriboga acentúa el valor de su palabra en las experiencias propias y las de sus congéneres; de esa manera enuncia su solidaridad y pertenencia a su pueblo afro.

Chiriboga también se refiere a la presencia del mito⁸⁷ en su actividad escritural. Así se comprende la relación entre el mito y la experiencia de dominación de su raza, que está tan presente en su producción literaria. Sus novelas, cuentos, poesía rebosan de mitos que son transmitidos por los abuelos o por imágenes de los ancestros que como aparecidos guían la vida de hombres y

⁸⁶ En las entrevistas que he realizado a la escritora, ella afirma con certeza que antes de que sus hijos se independizaran no contaba con las condiciones necesarias para producir sus obras, aunque siempre sintió el deseo de hacerlo. También señala que, como parte del cuidado del hogar, se dedicó a generar las condiciones favorables para que su esposo consolidara su trayectoria como escritor.

⁸⁷ Según Furio Yesi, el mito brinda imágenes simbólicas que provienen de una participación y apertura de la consciencia de la vida real, y, según Maurice Godelier, es “una interpretación de la consciencia con los fenómenos naturales y sociales sobre cuya representación actúa el pensamiento para hacerlo entrar en el complejo razonamiento por analogía” (Geisdorfer, 1993, p. 12).

mujeres. En *La nariz del diablo* (2010), la voz narrativa se refiere a los mitos y leyendas que han existido en “una estrecha relación con la comunidad y el ambiente”. Pero además resalta el valor afectivo de los mitos cuando los presenta vinculados a los momentos en que los ancianos narran relatos a sus hijos y nietos o “en las manifestaciones de entusiasmo y de las penas del corazón (p. 24).

Por otro lado, en la entrevista Luz Argentina se refiere a la tarea de novelar como la posibilidad de dirigir su mensaje feminista no como una pancarta o una arenga sino como un medio para lograr la concientización de la mujer. Con su primera novela, *Bajo la piel de los tambores* (1991), revela y critica el machismo que envuelve a las mujeres en América Latina. Ahí discurren una variedad de imágenes de mujeres, Adela, Amelia, Aracely, Imelda, Mariana, Inés, Jazmín, mujeres blancas, mestizas, afro, que en sus particulares condiciones son oprimidas por la cultura patriarcal. Sus cuerpos son sexualizados por varones como Cayetano, Lorenti, Fernando, Milton, Pedro. Sus vidas demuestran que el camino de la liberación es difícil, pero no imposible, porque las mujeres que logran concientizarse cambian el rumbo de su historia.

De la primera entrevista a Chiriboga, que se analiza en esta parte, se extrae una concepción del feminismo como la colaboración fraternal entre hombres y mujeres con miras a construir un mundo más igualitario. En ese sentido, la autora insiste en la situación marginal de la mujer negra y en su proceso de concientización que la incorpora a la lucha política y cultural. Esta idea queda plasmada en la figura simbólica de la esclava Jonatás, personaje histórico que recorre varias de sus obras; por ejemplo, *Bajo la piel de los tambores*, *Jonatás y Manuela*, *Palenque*. Chiriboga señala, además, la convergencia del feminismo negro con “el espíritu del feminismo universal” pues “la subyugación de las mujeres en cualquier parte del mundo es un síntoma de una sociedad desequilibrada y enferma”; sin embargo, “cada grupo feminista tiene sus metas y conflictos específicos” (Geisdorfer, 1993, p. 15). Al final de la entrevista, Argentina señala a la escritura como una experiencia vital, como la gimnasia del espíritu que le ha enseñado a comprender los conflictos sociales y que le permite expresar gran parte del mundo mágico, heredado de su raíz africana. Como se puede ver, en ese primer momento de inserción cultural, 1993, la autora determina los aciertos del feminismo de la igualdad, basado en la cooperación de hombres y mujeres, y hace énfasis en las especificidades e imperativos del feminismo negro, que presenta asociado a la concientización de sus mujeres.

Después de algunos años, en 2000, Henry Richards (State University of New York at Buffalo) y Aída Heredia (Howard University) realizan una entrevista a la autora, compuesta por cincuenta y siete preguntas relacionadas con la carrera literaria y el contexto sociopolítico de la época. En las opiniones de Luz Argentina se evidencia un mayor énfasis en la especificidad del feminismo negro. De esta entrevista se colige que se trata de una escritora en quien prevalece su compromiso con la mujer, específicamente la mujer afro, con su raza, con la literatura y con la situación sociopolítica en la que se desenvuelve.

Argentina manifiesta que sus novelas parten de la realidad afro-latinoamericana y que avanzan “por situaciones y comportamientos de un yo colectivo” (López, 2000, p. 272). Ese yo colectivo se presenta proyectado en un conjunto de valores culturales de la raza negra como sus cánticos, mitos, ritos, voces ancestrales, leyendas, aptitudes de fe y de temor de sus personajes, todo lo que caracteriza el proyecto estético-político de la autora. Luz Argentina se refiere también a la novela como “un campo ilimitado” para la exploración de muchas aristas y a la acción como “elemento primordial para expresar el carácter de los personajes” (p. 272), aunque aclara que mantiene una prudente distancia entre su vida y la de sus protagonistas. Por todo eso su género preferido es la novela, por “su extraordinaria flexibilidad”, por su posibilidad de entrecruzarse con otros géneros y porque “según Pío Baroja, la novela es la hija rebelde de la literatura” (p. 278). De esta concepción se colige que las novelas de Chiriboga se configuran desde el lugar de la rebeldía. Su afición por este género, ocho novelas publicadas⁸⁸, revela el espíritu insurrecto de la autora porque sus personajes son principalmente mujeres subversivas que pugnan por su libertad y soberanía. Hay que destacar que la mayoría de sus novelas son de extensión larga, lo que revela también su dedicación y constancia en su trabajo como escritora.

Sobre el proceso de la escritura confiesa que corrige varias veces sus obras, siempre “bajo una mirada cada vez más lúcida”. Considera a la novela como “un área de hipótesis, no de afirmaciones”. Distingue, además, la finalidad vivencial y espiritual de la literatura en relación con disciplinas como la filosofía, la psicología, la sociología: “El literato observa e ilumina los estratos del alma, los contornos de las obsesiones, los conflictos del ser humano e investiga los laberintos de la existencia” (López, 2000, p. 275). Una parte sustancial de su escritura es la lectura literaria

⁸⁸ *Bajo la piel de los tambores*, 1991, traducida al inglés con el título de *Drums under skin*, 1991. *Jonatás y Manuela*, 1994, traducida al inglés y al italiano. *En la noche del viernes*, 1997, traducida al italiano con el título *IL VENERDI SERA*. *Cuéntanos abuela*, 2002, traducida al inglés y al francés.

y, por supuesto, la investigación. Argentina se refiere a la fuente de inspiración e influencia recibida de Cervantes, Balzac y de Flaubert. Entre los escritores ecuatorianos que resalta están, en el siglo XIX, José Joaquín de Olmedo, Juan Montalvo y Juan León Mera. Del siglo XX valora a Jorge Icaza, Fernando Chávez, Ángel Rojas, Pablo Palacio, César Dávila y, en la literatura afroecuatoriana, dirige su mirada a Adalberto Ortiz y a Nelson Estupiñán Bass, su esposo. Luz Argentina, que no toma como referencia a mujeres de la palabra como sus antecesoras, expresa su fe en la literatura del Ecuador y se refiere a la posta que han tomado escritores actuales en el plano ideológico y en las estructuras formales. De esa posta da cuenta su literatura donde la construcción de los tiempos de la narración, las acciones, la configuración de los personajes no obedece a estructuras lineales tradicionales. En el relato el silencio y la pausa comunican, por eso el uso de variadas formas de la oración simple. Además, lo abstracto, como los recuerdos, cobran vida en la capacidad de accionar de los personajes.

El silencio invade todo. Sólo escuchan sus propios recuerdos; a veces les parece que esos recuerdos han dejado de pertenecerles. Que andan y trabajan maquinalmente. Que la sangre de sus cuerpos no está más en sus arterias. Es algo completamente extraño. Sus pensamientos pertenecen a otro tiempo. Se esfuerzan por adaptarse en aquel monstruoso paraje, que podría ser la tierra de promisión. Paradoja que los lleva a reflexionar (Chiriboga, 2010, p. 37)

Sin embargo, llama la atención que en su corpus de lectura no figuren escritoras, a pesar de las transformaciones en los modos de vida que la autora percibe en esos momentos de inicio del nuevo milenio. Al parecer Chiriboga no logra identificarse con escritoras antecesoras, lo que se comprende debido a la escasez de representantes mujeres en el ámbito de la literatura afro con las que se identifique y, principalmente, su postura revela que la autora no se siente representada por la escritura de las mujeres en el Ecuador.

En su lenguaje figura el masculino a la hora de nombrar la acción escritural. El “escritor” se prefigura como el sujeto universal, aunque ella se reconoce como parte de ese género cuando afirma “nosotros los literatos”. Entonces presenta el contexto social crítico donde se desenvuelve el escritor, de donde Luz Argentina toma sus apuntes y propicia sus descubrimientos para significar su compromiso social: su literatura reafirma sus propósitos de transformación del mundo y de las relaciones entre los sujetos, principalmente, para la erradicación del racismo.

Como se puede ver, la realidad del pueblo ecuatoriano y el compromiso con la transformación social definen su acción escritural, que en su caso se orienta hacia las masas femeninas, para que tengan una voz propia y en consecuencia un protagonismo social. Así se entiende que sus novelas relaten las difíciles condiciones sociales del Ecuador, de donde se deduce la necesidad de la reivindicación de los derechos de grupos históricamente excluidos como los indígenas, los negros, los pueblos gitanos, que están representados en sus obras. En ese marco, las novelas señalan de manera específica las condiciones sociales de la mujer afro y sus disputas, donde se identifican imágenes inconscientes internalizadas, como la figura de los escritores varones antes mencionados. Además, en sus obras se puede entrever entidades de mujeres en sucesivos procesos de identificaciones que se presentan como procesos inconscientes⁸⁹. De ese proceso de identidad, que toma como base una tradición literaria masculina, da cuenta la autora a la vez que describe, como se ha visto, su posición consciente y deliberada a la hora de proyectar su literatura en la misión de hacer justicia por su raza y sus mujeres.

Sobre la evolución de sus novelas dice, en el 2000, que ha logrado entender mejor las transformaciones sociales y que ha alcanzado mayor madurez en la comprensión de la herencia espiritual de los pueblos, lo que evidencia la propia conciencia de la autora sobre su proceso de devenir sujeto. También se refiere a la influencia de la Iglesia que se debilita cada vez más, principalmente en las nuevas generaciones. Al respecto hay que señalar que una constante de sus obras es la crítica y develamiento de los vicios mundanos a partir de la voz de mujeres jóvenes que impugnan el dogmatismo que caracterizan a los representantes de la Iglesia, por ejemplo, al Padre Cayetano en *Bajo la piel de los tambores* o los sacerdotes como propietarios de los trapiches azucareros en *Jonatás y Manuela*.

Al final de la entrevista, Argentina expresa su preocupación por la protección ecológica y considera que el racismo, la contaminación ambiental, el machismo son problemas universales (López, 2000, p. 286), lo que articula su literatura con valores que definen a feminismos contemporáneos como el eco y el afrofeminismo.

La entrevista anterior se presenta en concordancia con una del 2004, realizada por Ingrid Watson Miller (Bowie State University), “Una tarde con Argentina Chiriboga”. En esta ocasión la

⁸⁹ Dice Braidotti que “la identidad mantiene un vínculo privilegiado con los procesos inconscientes, mientras que la subjetividad política es una posición consciente y deliberada” (2000, p. 196).

escritora cuenta sobre su experiencia como poeta y narradora. En lírica, la escritora se ha especializado en estructuras poéticas como la décima y la copla,⁹⁰ que presenta como elementos de la identidad afro esmeraldeña. Se refiere al origen de la décima como parte de la identidad del pueblo africano y a su esperanza de que las nuevas generaciones cultiven esta práctica.

La décima fue tan nuestra
que fraguó la identidad
de la esmeraldeñidad
y fue por eso Maestra.
Ella sigue siendo nuestra
décimas están naciendo,
la juventud va aprendiendo.
Yo pido mucha atención
y ruego la comprensión
a lo que estoy exponiendo
(Chiriboga, 1999, p. 9)

Considera al *Palenque*, título de su poemario compuesto por treinta y una décimas, como el lugar de la libertad a donde el cimarrón huía con la esperanza de vivir en libertad. En la entrevista expresa su profunda comprensión de las distintas escalas de la diáspora, que entiende como el desarraigo de su pueblo para ser esclavizados y construir las grandes fortunas de América, todo lo que testimonia en su poemario. En sus décimas, la poeta expresa esa herencia: la negritud, el tambor como instrumento sagrado, la trata, la travesía, la tristeza, el trabajo en la plantación, los perros amaestrados para asustar al esclavo, los rituales, es decir, los problemas que su raza tuvo que enfrentar y aclara: “Cuando digo negro, también me refiero a la mujer, a la negra” (Watson 2004, p. 34). La autora comprende que la identidad propia de la mujer negra se desvanece en el sustantivo común masculino, por eso opta por aclarar la presencia de las mujeres en esos grupos sociales. Su literatura, a diferencia de autores negros que ella cita, como Adalberto Ortiz o, incluso, su esposo Nelson Estupiñán Bass, instala como protagonista de la acción a un yo y nosotras mujeres que narran sus propias visiones de mundo, participación hasta entonces invisibilizada incluso al interior de sus grupos sociales.

⁹⁰ Coplas esmeraldeñas es una recopilación que incluye también composiciones de su autoría. En la introducción, Argentina Chiriboga manifiesta su empeño por “revivir la tradición coplera”. *Palenque*, en cambio, es un poemario que comprende treinta y una décimas de su autoría, estas presentan varias extensiones y están sujetas a la misma versificación y rima.

La segunda parte de *Palenque*, comparte Argentina, se refiere a varios personajes como Nelson Mandela, “un Don Quijote”, y Jonatás, la esclava que acompañó al libertador Simón Bolívar en sus jornadas independentistas, siempre a lado de su ama Manuela Sáenz. La esclava es presentada como prócer de la independencia de los pueblos americanos: ella es la libertadora de su ama y, sin embargo, es la gran desterrada de la historia.

Esta esclava le quitó
a Manuelita la venda
para entrar en la contienda
llamada Liberación.
(Chiriboga, 1991, p. 52).

Entre las décimas de *Palenque*, resalta una de mensaje feminista que titula la reina de la casa. La imagen que construye la voz lírica remite a las mujeres excluidas al ámbito privado de la familia donde presenta la violencia ejercida por un “hombre jodido”. Al final de la décima, la reina de la casa toma conciencia y opta por su liberación. En ese acto la voz lírica confiere valor a la labor de cuidado, como base de la estructura social de los pueblos, y a la búsqueda de la liberación de las mujeres.

Ingrid Watson y Argentina Chiriboga conversan también sobre la novela *En la noche del viernes* (1997), cuyo mensaje dice Argentina es “confirmar que el Ecuador es un país que aún sufre de aquella terrible enfermedad llamada racismo” (Watson, 2004, p. 35). Entre los temas que aborda la novela señala algunos problemas sociales como la migración, la reafirmación de la identidad de los personajes femeninos, el rol de la abuela como filósofa de la vida. Finalmente, se refiere a su trabajo investigativo: sus caminatas a pie por todos los cantones de la provincia de Esmeraldas y el afecto recibido por parte de los campesinos, experiencia que dio como resultado tres tomos sobre las coplas esmeraldeñas. Es importante resaltar la obra investigativa de la autora que constituye un valioso aporte para la recuperación y valoración de la cultura oral afroecuatoriana y de manera específica de la literatura afro-femenina. En el discurso de la autora la mujer alcanza amplia representación, de ahí el rol protagonista que otorga a sus personajes femeninos. Chiriboga es consciente del problema de la invisibilidad, por eso aclara que la mujer negra está presente al momento de referirse a los pueblos negros en el Ecuador.

Posteriormente, en 2015, Ingrid Watson Miller (Norfolk State University) entrevista nuevamente a Argentina y lo hace, esta vez, junto con Margaret Morris (South Carolina State

University). Las tres conversan sobre la novela *La nariz del diablo* (2010) que relata, en líneas generales, la historia de la construcción del ferrocarril ecuatoriano, presentado como “el más difícil del mundo” debido a los peligros y riesgos humanos que constituyó ese gran proyecto nacional. Hay que resaltar el contexto social, económico y político de esos años de la revolución liberal, hecho de gran coyuntura en la historia ecuatoriana. Argentina revela que la intención de la obra fue que la sociedad ecuatoriana conozca y valore el aporte de los jamaicanos, peones negros, en la construcción de la línea férrea, trabajo que significó sufrimiento y sacrificio, y que contribuyó al desarrollo económico, social y cultural del Ecuador.

Sobre el rol que los personajes masculinos desempeñan en la obra, Argentina manifiesta que Gregory es símbolo de todos los peones jamaicanos que apoyaron la Revolución Liberal pero que finalmente no recibieron reconocimiento por parte del pueblo, de las autoridades, ni de la historia. Se refiere a los chinos e indígenas que también trabajaron en la construcción del “ferrocarril más difícil del mundo” pero aclara las condiciones de esclavitud en que laboraron los jamaicanos negros. En ese sentido hay que recordar que en los años 1910 aproximadamente, cuando se ubican los hechos narrados en la novela, la esclavitud había sido abolida legalmente en el Ecuador. Lo que consigue Chiriboga en esta novela es denunciar la esclavitud que persiste en la cultura ecuatoriana. Para esto narra escenas de inmenso dolor como los deslizamientos que arrojaban tierra, árboles y piedras sobre los cuerpos de los esclavos jamaicanos. Si bien el ferrocarril significó un gran progreso social y económico para Ecuador, su construcción cobró la vida de muchos peones negros cuyos cuerpos quedaron sepultados para siempre entre rocas perforadas que abrían el camino para la integración de las regiones ecuatorianas.

Un aspecto sobresaliente de la entrevista se presenta en relación con la voz que la narradora le otorga a la naturaleza, singularidad de su producción literaria. Argentina explica esta técnica narrativa en relación con su concepción de vida y se refiere a la constitucionalización de los derechos de la naturaleza en Ecuador. Los elementos naturales, siempre presentes en los rituales narrados, conforman su propia concepción de vida vinculada con su formación como bióloga, lo que explica también la diferencia experiencial de las mujeres. Puesto que no se puede concebir la existencia de alguna unidad natural de las mujeres, la obra de Chiriboga se proyecta a la acción colectiva y a la articulación de discursos, lo que está representado en el accionar fusionado de las esclavas: “Un grupo de prisioneras agitaban entre humos las ollas, otras acudían con cargas de leña

y latas de agua para la preparación de la comida” (Chiriboga, 1994, p. 41). En esas escenas, la presencia de los árboles como seres vivos propende a la concepción de la naturaleza como sujeto de derechos, tal como lo estipula la Constitución ecuatoriana, y provee elementos tangibles para el ecofeminismo. Los personajes femeninos de las novelas, principalmente las abuelas, son portadoras de un saber y práctica ancestral que evidencia la unión del ser humano con la naturaleza, la tierra, plantas, con los animales y los seres vivos. Así se plantea la lucha ecológica de las mujeres en un nuevo marco político del feminismo orientado hacia la implementación de una cultura de igualdad y sostenibilidad: la preservación del ambiente es el eje central del accionar político del ecofeminismo en el siglo XXI, puesto que la mujer “supo manejar adecuadamente su relación con la naturaleza”, asegura la escritora. Es por eso que la voz narrativa exclama la venganza de la montaña por haber sido herida en su dulzura y atribuye a los fenómenos naturales vida y sentimientos: “Han herido su reposo y su corazón viviente. Han matado la alegría de las aves, de la selva, de la majestad de los Andes. Todos los sobrevivientes se alejan de aquel laberinto de lodo y la lluvia les explica, llorando, que posee un alma rebelde (2010, p. 91).

Sobre los elementos culturales, la autora afirma que los personajes, peones jamaicanos, evidencian sus costumbres, sus creencias, la nostalgia por su país de origen. Comprende a la cultura como el espejo en el que se refleja la complejidad del mundo. Por otra parte, resalta el rol de la mujer como ente activo del sector económico y la presenta como abanderada de la lucha por la liberación femenina. En Leona, mujer que tiene que disfrazarse de hombre para poder ser contratada en la construcción del ferrocarril, incorpora la valentía y altivez femenina para vencer las dificultades y para lograr sus metas.

Cuando la autora se refiere a la mujer “de igual a igual con el hombre”, en lo laboral, en lo económico, en el activismo, hace énfasis en la “diferencia” entre hombres y mujeres, y de manera específica al caso de la mujer afro que, en condición de esclava, experimenta las mismas condiciones de explotación de los hombres; de ahí que en el personaje de Leona, cuyo nombre derivado del mamífero macho alude a la audacia y a la valentía, las diferencias genéricas se difuminan. En el relato, Leona tuvo que vestirse de hombre para ser empleada en la construcción del ferrocarril donde se incorporó al trabajo rudo y peligroso que realizaban sus compañeros varones. En ese medio tenía que trabajar y además ocultar su feminidad para no ser descubierta. Los días de la menstruación eran los más incómodos porque era cuando más temía por su vida.

Debido a esas circunstancias adversas quiere progresar y cambiar el rumbo de su vida, por eso se autoprepara para trabajar como criada en la casa de algún hacendado, lo que le daría mayor estatus social. Las opresiones continúan en su nuevo empleo, porque en casa de Ventura es violada y después el hacendado amenaza con quitarle a su hijo.

Angela Davis, que orienta su investigación hacia el conocimiento de la realidad de las experiencias de las mujeres negras bajo la esclavitud, señala que “en tanto que mujeres, las esclavas eran vulnerables a toda forma de coerción sexual. Se refiere a los castigos más violentos impuestos a los hombres y señala que “las mujeres, además de ser flageladas y mutiladas, eran violadas” (2005, p.16). De ese proceso de deshumanización que atravesó la esclava era necesario extraer valentía para la lucha diaria. Cuando Luz Argentina especifica la condición de la mujer negra como “abanderada de la lucha por la liberación femenina”, sujeto corporizado cuya identidad se constituye por varios ejes como el género, la raza y la clase, establece la diferencia existente al interior de las organizaciones femeninas. Dicha diferencia se explicita en Leona cuando le arrebatan a su hijo, ya que, en su condición de mujer negra, lidera la organización de mujeres blancas y mestizas por obtener la patria potestad de sus hijos.

Identidad nómada en el pensamiento de Chiriboga

Sobre la base del análisis crítico que se ha desarrollado a partir de las entrevistas anteriores, que exponen las concepciones escriturales de Chiriboga desde su propia voz y que han sido explicadas en articulación con sus narrativas, se pueden extraer diferentes perspectivas presentes en los discursos culturales de Chiriboga y en su literatura. Perspectivas que cobran significado en la discusión de la categoría mujer, incluso, al interior de las organizaciones femeninas. En esta parte del análisis me propongo dilucidar cómo se redefine al sujeto del feminismo en la literatura de Chiriboga aplicando la teoría del sujeto nómada, que se describió en la primera parte de este capítulo.

Dice Braidotti que la teoría feminista como filosofía de la diferencia sexual identifica como una “esencia histórica la noción de la mujer” y plantea el problema de la representación para las nuevas figuraciones del sujeto del feminismo, como se discutió anteriormente, partiendo siempre de la idea de que dicho sujeto se presenta inserto en distintas posiciones de subjetividad discursiva. De las entrevistas anteriores se pueden extraer distintas perspectivas en el pensamiento de Luz

Argentina, en tres momentos. El primero corresponde a los inicios de su acción escritural (1992), tiempo descrito como crítico para la situación de las mujeres en el Ecuador y a la vez emergente para la consecución de sus derechos. El segundo momento corresponde a la primera década del siglo XXI (2000-2004), y el tercero, a un momento muy reciente como es el año 2015, cuando después de un proceso de identificación y de consciencia política, que continuará siempre, la autora proclama su interés “en poner a flote, en relieves la gran labor, el trabajo y el sacrificio de la mujer negra en la sociedad ecuatoriana a través de la historia” (Watson y Morris, 2015, p. 156).

Quiero enfatizar en el tercer nivel del proyecto del nomadismo feminista que se refiere a las diferencias dentro de cada mujer (Braidotti, 2000, p. 185) donde el sujeto femenino se manifiesta no solamente en su conciencia, sino también en su inconsciencia. De esta manera, se presenta el problema de la identidad como un proceso de continuas identificaciones que ponen en juego aspectos múltiples y fragmentados de la identidad. El recorrido por el pensamiento de la autora en las entrevistas anteriores da cuenta de múltiples aspectos de la identidad y de sucesivas identificaciones que se revelan en su narrativa. En un primer momento, reconoce la situación marginal de la mujer negra, cuya conciencia va evolucionando para ingresar a la lucha. Como pudo verse, por los años 90 la autora hace un llamado a la colaboración fraternal entre el hombre y la mujer y, para inicios del nuevo siglo, reconoce la problemática específica de las mujeres quienes luchan por conseguir protagonismo social. Es así que la imagen de la mujer negra se ha transformado desde su rol de apoyo en los movimientos sociales en pro de la igualdad fraternal, hasta la configuración de una lucha propia a través de organizaciones femeninas afro. Como se puede observar, en el marco del feminismo de la igualdad y el de la diferencia, la autora reconoce, por una parte, la necesidad de igualdad entre hombres y mujeres y, por otra, hace énfasis en la especificidad de la condición de la mujer negra, que lucha por su reconocimiento social. En ese sentido, Luz Argentina proyecta la combatividad de la gran masa de mujeres, como una gran asociación de vínculos, que no deben “tolerar más la pasividad y la sumisión, sino fomentar su consciencia política” (López, 2000, p. 280). En el 2015, la autora manifiesta una clara consciencia política y dirige su acción, de manera específica, hacia la mujer negra, a quien reconoce como la lideresa de la lucha por la liberación femenina. Son tres momentos que, aunque no se pueden demarcar tan objetivamente, revelan el accionar político de la autora en su literatura: proclamar la lucha de las mujeres negras a través de la historia. Por eso, el elemento histórico se extiende en toda su producción literaria. De ahí que trabaje de manera concreta en narrativas de la memoria

para rescatar del olvido a varias heroínas negras cuyas vidas son referentes de lucha para las generaciones de mujeres jóvenes. En ese sentido, su novela *Jonatás y Manuela* (1994), la que mayormente ha sido atendida por la crítica internacional, provee elementos claros para comprender las intervenciones feministas de Chiriboga en relación con el elemento histórico que caracteriza su narrativa. A continuación, se analizarán aspectos sobresalientes de la obra a partir de estudios críticos seleccionados que dan cuenta del valor de la novela para enfatizar el aporte de la autora al desarrollo de la literatura afro en el Ecuador y Latinoamérica.

La novela histórica *Jonatás y Manuela*: miradas desde la crítica

Jonatás, de carácter inquieto, solidaria, investigadora, beligerante,
se constituye en la trinchera desde donde dispara sus más certeros
cartuchos y, a la vez, siembra el amor por la libertad a Manuela e influye
en la personalidad de su ama con la finalidad de obtener la libertad de los
esclavos.

Luz Argentina Chiriboga

La esclava Jonatás, que luchó junto a Bolívar y a Manuela Sáenz⁹¹ en las gestas de la independencia americana, se inscribe como protagonista de la historia nacional y latinoamericana, en la segunda novela de Chiriboga, *Jonatás y Manuela* (1994). En su primera novela, *Bajo la piel de los tambores* (1991) ya está presente la imagen de la esclava y, aunque no protagoniza las acciones del relato, se configura como símbolo de la lucha feminista de las mujeres negras: Jonatás transfiere su experiencia y fuerza a Rebeca, la protagonista, que en el desenlace alcanza su conciencia política. Por el personaje histórico de Jonatás, borrado de la historia y que da título a la segunda novela de Chiriboga, interesa de manera singular esta obra, que ha alcanzado gran difusión nacional e internacional. Es considerada como la magistral de la autora y ha recibido una notable atención por parte de la crítica, posiblemente por el gesto innovador de reescribir la historia universal resaltando el protagonismo de las esclavas. El título de la novela hace alusión al vínculo de amistad y hermandad que une la vida de Manuela Sáenz, ama, y Jonatás, su esclava, personajes históricos de la independencia ecuatoriana.

⁹¹ Manuela Sáenz (1795-1856) es una heroína de la Independencia Americana elevada a la categoría de Libertadora del libertador Simón Bolívar y Generala de los Ejércitos de la Patria Grande. Según datos históricos, Jonatás y Manuela Sáenz lucharon en la Batalla de Junín, en el frente de batalla y con arma en mano. Cuando el ejército de los Patriotas triunfa, el General Antonio José de Sucre solicita que concedan el grado de Coronela a Manuela Sáenz.

La obra narra la historia de la esclavitud a través del relato de la vida de tres generaciones de mujeres: Ba-Lunda (Rosa, la abuela) capturada en África, Nasakó (María, la madre) que llega a América siendo una niña, y Nasakó Zansi (Jonatás, la hija) que nace en América y es comprada por Simón Sáenz para ser la esclava de Manuela. El protagonismo recae en las tres esclavas, donde resalta la influencia que ejerce Jonatás en la personalidad de su ama: la esclava es quien contagia a Manuela Sáenz sus ideales de libertad. En esta parte se analizarán tres estudios críticos que giran en torno a la novela *Jonatás y Manuela*.

Henry Richards y Aída Heredia, en 2000, realizan un análisis de las dos primeras novelas de Argentina Chiriboga, *Bajo la piel de los tambores* (1991) y *Jonatás y Manuela* (1994). En este se destaca, principalmente, la preocupación de la escritora por la situación económica y política de los grupos afroecuatorianos, por los estereotipos femeninos y por las “leyes machistas” que determinan el sometimiento de las mujeres. Los críticos reconocen el aporte de la autora a la formación de una identidad racial positiva a través de continuas referencias a dioses y bailes africanos, al conocimiento ancestral de la tierra y al poder de la adivinación, todo lo que apunta a un “espacio estético en el que se vislumbra el deseo de la autora de transformar la imagen negativa que blancos y negros tienen de la herencia africana” (López, 2000, p. 258). En las entrevistas analizadas anteriormente, Chiriboga se refería a la imagen negativa que se ha construido en torno a los negros y en ese marco confirmaba que el Ecuador aún sufre del racismo, que considera una enfermedad social. Pues bien, en *Jonatás y Manuela* dicha imagen positiva se expresa en la sensibilidad que demuestra, por citar un personaje, Jabí cuando reacciona con tristeza y martirio porque le han arrebatado injustamente a su mujer e hija. Después del tormento vivido y consciente de que no puede sublevarse mira al río “no para acusarlo, sino con humildad, más bien suplicante pidiéndole un consejo” (Chiriboga, 1994, p.59).

Por otra parte, los críticos destacan el uso de la técnica del recuerdo en su función de dar una versión auténtica de la historia, una que da cuenta del aporte de la mujer y de los esclavos a la independencia de los pueblos americanos. En ese punto resaltan la institución de la esclavitud en el contexto de la empresa colonizadora llevada a cabo por los españoles en Hispanoamérica. Así observan, en las acciones de *Jonatás y Manuela*, una nueva concepción de emancipación, que tiene que ver con el ideal de libertad que encarna la esclava Jonatás y prestan atención también a la representación animal que tiene Jonatás a través del lenguaje de la novela y “la subversión de dicho

modelo lingüístico deshumanizador que maniobra la autora cuando destaca características como “la insumisión, inteligencia y humanidad” del personaje (López, 2000, p. 264). Es importante resaltar la inteligencia que caracteriza el accionar de Jonatás en la novela, que desde niña le sirve para ganarse la simpatía de su ama Manuela, de carácter apagado, triste y colérico. También se presentan momentos en que la niña esclava movida por el odio al blanco castiga a Manuela, pero en seguida reflexiona en los peligros de su rebeldía y entiende que necesita la aprobación de su ama para sobrevivir. Es así que la niña esclava, de manera inteligente, logra preservar su vida al lado de su ama para cumplir su misión emancipadora.

Richards y Heredia reconocen, en el desenlace abierto de la novela y en el uso de verbos en presente, el anhelo de hacer realidad una nueva organización que todavía no ha llegado, pues las acciones se presentan como el tránsito hacia la sociedad postcolonial que las repúblicas de Hispanoamérica no han llegado a ser. Ya expresó ese pensamiento Chiriboga en las entrevistas analizadas anteriormente, por eso afirmaba su lucha por la emancipación de su raza, como una esperanza. Dicha esperanza está personificada en las acciones de las mujeres de la novela. Rosa (la abuela Ba-Lunda), después de asesinar al sacerdote esclavizador, escucha el coro de los esclavos como un himno a la esperanza de ser libres, pero entiende que muerto el sacerdote vendría un nuevo esclavizador. Entonces, Chiriboga al evocar ese canto manifiesta el proyecto de la liberación como una aspiración que todavía no se cumple.

Finalmente, Richards y Heredia concluyen en que la novela de Argentina constituye una propuesta historiográfica que, despojada de parcialidades, visibiliza el aporte, la lucha y el valor de la mujer afro para el desarrollo de los pueblos americanos; he ahí el valor universal de su obra, reconocen los críticos. Como se puede ver, el valor de la novela, que narra tres generaciones de esclavitud en Latinoamérica y Ecuador, se presenta en el sentido de que inscribe la identidad de la mujer afro en la conformación del mestizaje y la pluriculturalidad americana. Para hacerlo, Chiriboga dirige una mirada confrontadora a la historiografía oficial para dar relieve al legado de la esclavitud personificado en las mujeres, y lo hace de manera recia, porque las mujeres de la novela son quienes pugnan por su libertad y la de sus pueblos. Por eso la imagen de la esclava que está representada no solamente como procreadora y activista del desarrollo económico de América Latina, dado el importe sexual y mercantil que condicionaba su cuerpo productor de nuevos esclavos, sino también como gestora de los procesos libertarios. Chiriboga realiza dicha

inscripción al narrar sucesos históricos a través del recuerdo de sus antepasadas esclavas. Crea así un nuevo relato o versión construida ahora desde la perspectiva de un yo esclava que, hasta los 90, había sido borrada de la historia y la narrativa ecuatoriana. La acción escritural de Chiriboga permite visibilizar a un Ecuador constituido por un imaginario nacional andino, enfatizado por la herencia indígena y española, que niega, incluso hasta la actualidad, su linaje afro. Es así que la autora, a través de la voz y acción de la esclava, reescribe la identidad ecuatoriana. Dicho valor histórico es el que más ha atraído a críticos extranjeros, pues se trata de la voz de la esclava que acciona el relato y conecta una realidad compartida en la historia americana: la esclavitud.

En *Lo afro y la plurinacionalidad* (2001), Michael Handelsman dedica un capítulo a la reflexión sobre lo afroecuatoriano como discurso alternativo de lo nacional y lo andino en la novela *Jonatás y Manuela*. Entre las temáticas de esta novela histórica, Handelsman resalta el de la redefinición de las bases fundacionales de la República del Ecuador al recuperar los albores de la lucha por la independencia nacional desde la experiencia de la esclavitud afro. Cuestiona la idea de la construcción conceptual de la nación ecuatoriana como país primordialmente andino donde lo racial (mestizaje) y lo geográfico (los Andes) ocupan un sitio privilegiado en la identidad nacional. Esto, considera el crítico, vuelve simplista la historia oficial de la nación pues el desconocimiento del Ecuador litoral, con toda su geografía y concepción racial costanera, desecha la presencia vital de lo afro en la identidad nacional y a Ecuador como parte de la diáspora afroamericana. Aquí me interesa destacar el valor identitario de la costa ecuatoriana que subyace en la narrativa de Chiriboga, nacida en la provincia litoral de Esmeraldas, que se caracteriza porque la mayor parte de su población es afrodescendiente. En *Jonatás y Manuela* aparece la imagen de la región costa como un lugar a donde los negros podían huir, sin embargo, ese camino también estaba asediado por la muerte.

Esta perspectiva afro céntrica, con base en la historia de la esclavitud y que pone en tela de juicio el centro mestizo-andino de la identidad ecuatoriana, es considerada por Handelsman como uno de los mayores aciertos de Argentina Chiriboga. El crítico enfatiza en la visión multifacética de la obra que no conduce a un discurso separatista o a algún racismo al revés, sino que problematiza dos siglos de identidad nacional. Diferencia a esta novela de la diáspora de otras porque se halla lejos del estereotipo infame del negrito pasivo y sumiso y resalta la fuerza en la experiencia del esclavo americano. En este sentido recalca al personaje de Jonatás a quien le

correspondió unificar el pasado africano, de lucha, y el presente americano, de ideales de independencia.

Dicha valentía e insumisión de los esclavos, que Chiriboga resalta en la narración, queda explícita en las esclavas que son protagonistas de la acción. Rosa mata al sacerdote para librar a su pueblo de la esclavitud y Jonatás es descrita en sus idas y venidas, en su contacto con los esclavos para conseguir la libertad. Su postura y rostro cicatrizado llaman la atención de quienes la ven, a la vez que despierta sentimientos de horror y admiración: “Como ninguna otra mujer, sabía captar la atención, todos concentraban las miradas en sus ojos” dice la voz narrativa (Chiriboga, 1994, p. 109).

Handelsman también subraya el interés de la autora en la recuperación del pasado como forma de construcción de un futuro democrático, por lo que acentúa el enfoque poscolonial de la novela como la expresión de un proyecto literario afro-feminista. Este punto de reflexión, que se extrae del estudio crítico en paralelismo con la novela, contribuye a entender cómo la novela cuestiona aquella ilusión de unidad común entre las mujeres para enfatizar en las diferencias representadas principalmente en la relación entre ama y esclava. Ambas configuran oposiciones en cuanto a la clase social y a la raza, sin embargo, se sienten unidas por una experiencia, el de ser y vivir como mujeres. Juntas descubrían sabores y olores. Se entregaban a sus pasiones, humores y alientos porque “sus códigos guardaban los secretos para conservarse bellas: bálsamos para todos los dolores, para engordar, adelgazar, crecer, para excitar y apaciguar el sexo” (Chiriboga, 1994, p. 137). Las dos se identifican en un “nosotras las mujeres” de la voz narrativa.

Además, si prestamos atención a la constitución de los personajes principales de la novela de Chiriboga, dos esclavas capturadas en su África natal (madre y su hija bebé) y la esclava nacida en América (la nieta Jonatás) reparamos en que esas voces, en alianza con las de sus hermanas esclavas, proclaman el temor, la pérdida y la “desgracia más terrible de todas las desgracias, el destierro” (Chiriboga, 1994, p. 22). Pues bien, esa melancolía por la pérdida también está presente en la niña ama, que siente el abandono de sus padres. Y es así que el dolor las une, porque la esclava se convierte en su compañera de juegos, la comprende y le enseña la alegría y aventura de vivir.

El tercer estudio es el realizado por la crítica norteamericana Queli Pariente Ahmed, en 2017. Se trata de una crítica lúcida y perspicaz de *Jonatás* y *Manuela* sustentada en el principio de

la sincronicidad, desarrollado por Carl Jung. En la experiencia onírica de Ba Lunda, africana que en un sueño se contempla desterrada, llorando inconsolable, y que posteriormente es capturada para ser transportada y vendida como esclava en América, reconoce lo que el psicólogo llegó a denominar “sincronicidad” que “es un principio que vincula eventos en forma no causal, o sea, en términos del significado subjetivo de la coincidencia y no de causa u efecto” (2017, p. 30).

La crítica hace énfasis en varias escenas donde imperan las sincronicidades e imaginación activa, que presenta como componentes de la individuación de la autora y de sus personajes. Individuación que entiende como esa “totalidad espiritual de la persona que la lleva a superar su fragmentación interior y la convierte en un ser indivisible” o, citando a Jung, como “un individuo que ha conseguido unir sus dos mitades psíquicas, consciente e inconsciente” (2017, p. 31). Señala que en el arte el proceso de individuación lleva, en este caso, a la escritora a sumergirse en el mundo inconsciente de símbolos y arquetipos, es decir, el inconsciente colectivo. De ahí que considere a Luz Argentina como la talentosa y conciliadora alquimista que “nos hunde en un sinfín de elementos alquímicos que emanan de su inconsciente personal y colectivo, puntal de sus técnicas creativas” (2017, p. 36).

Pariente Ahmed manifiesta que la lograda creación artística de Argentina hace un llamado a reaccionar ante el prejuicio y la injusticia llevada a cabo no solo por los negociantes españoles o los mismos africanos, sino por la iglesia en su rol de propietarios de los trapiches azucareros. Ya nos referimos al papel del sacerdote como esclavizador, por lo que es preciso anotar que la novela pone a flote la confabulación de jefes negros en la travesía y dominación de los esclavos, lo que se presenta claramente en la captura de Ba Lunda, que da inicio a la tragedia que cruza todo el relato.

El estudio valora el uso de la técnica de la imaginación activa también en personajes masculinos, como el caso de Jabí que logra superar los altibajos y vuelve a emprender, lo que se vio en la imagen del personaje frente al río. Finalmente destaca el manejo de la técnica de la imaginación activa, que trae aparejada las más exitosas sincronicidades, en la narración del hecho histórico de la esclavitud, por eso resalta el valor histórico universal de la novela. Es así que la académica hace un llamado para que esta obra sea leída e incorporada al currículo académico de todo estudiante adolescente y adulto.

Por lo anterior y sobre la base de los estudios críticos analizados se puede determinar que *Jonatás y Manuela* es la novela de la autora que mayor interés e internacionalización ha tenido, lo que se entiende por el contenido histórico y universal que señalan los académicos provenientes principalmente de Estados Unidos de Norteamérica. Lo histórico y universal señalado a partir del componente afro determina dicha valoración en el contexto de la institucionalización de los estudios afro en la academia norteamericana y en otros países, incluido el Ecuador, por lo que es necesario ampliar el campo de estudio de la literatura de Chiriboga articulando el elemento racial y de clase al del género. En ese sentido se incorpora a las lecturas anteriores una perspectiva feminista para comprender su literatura, a través de la novela *Jonatás y Manuela*, como forma de intervención que contrarresta los valores sexogénicos impuestos en una cultura patriarcal racializada.

Memoria social de la mujer en el proyecto estético de Chiriboga

Si se presta atención a los planteamientos anteriores se puede notar que los tres estudios giran en torno a un eje: la relación entre el pasado y la memoria. Richard y Heredia destacan el uso de la técnica del recuerdo que funciona como mecanismo de autenticación de la historia, Handelsman se refiere a la recuperación del pasado como forma de “construcción de un futuro democrático”, y Queli Pariente-Ahmed considera a *Jonatás y Manuela* como el testimonio de una realidad que es parte de nuestra memoria americana.

Si se hace un recorrido por la obra narrativa de Luz Argentina Chiriboga, prontamente se va a notar su interés por recordar hechos de la historia universal y ecuatoriana. En *Bajo la piel de los tambores*, trae a la memoria la militancia de la mujer en los grupos de la izquierda durante los años 1960, en *Jonatás y Manuela* recupera el pasado de la esclavitud y los procesos de independencia de América, en *La nariz del diablo* cuenta el hecho histórico de la construcción del ferrocarril más difícil del mundo, en el marco de la revolución liberal alfarista, entre otros sucesos importantes donde la autora restituye un pasado silenciado por el olvido y la opresión.

Rosi Braidotti sostiene que la identidad, que mantiene un vínculo privilegiado con los procesos inconscientes, es retrospectiva “por cuanto se fija en virtud de la memoria y los recuerdos” (2000, p. 195). Desde esta premisa, nos proponemos dilucidar el sentido de la memoria en relación con la lucha por la liberación llevada a cabo por las mujeres negras, que se presentará

como una “posición consciente y deliberada” de la subjetividad política, lo que se revela en la obra narrativa de Chiriboga. En este sentido, la voz de quien recuerda cobra capital importancia porque, en *Jonatás y Manuela* como sucede en otras obras narrativas de la autora, la trama está relatada desde la palabra de la mujer negra, quien rememora los hechos.

Elizabeth Jelin, que estudia la construcción de la memoria social desde una perspectiva de género, afirma que tanto el género como la memoria son campos interdisciplinarios “que proponen la integración de dimensiones institucionales, simbólicas y subjetivas” y que se presentan vinculadas con las luchas sociales y políticas (2017, 63). De ahí que la novela *Jonatás y Manuela* (1994) recupere un pasado, la historia universal de la esclavitud, precisamente en un tiempo de coyuntura política para las organizaciones sociales de grupos históricamente excluidos, como las mujeres y los negros, esto en el marco del advenimiento de un nuevo siglo. Se trata de un tiempo, en el contexto de la revolución tecnológica de los 90, que privilegia lo instantáneo, discontinuo y alterno en lugar de lo duradero y perenne. Pero, sobre todo, es un momento de inflexión en la cultura y la literatura, que tiene que ver con el surgimiento de nuevos valores políticos, sociales y literarios. En ese sentido, era necesario volver la mirada al pasado para rescatar aquello que había sido ocultado, pero que no debía ser olvidado.

Una forma de vida “sin anclajes o raíces”, dice Jelin, por lo que la memoria funciona como mecanismo para “fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades”, porque “especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo” (2002, p. 10). El sentido de construir dicho marco de referencia, una historia común, la de la opresión y la esclavitud en sus nuevas formas, pero sobre todo la memoria de una lucha por la liberación llevada a cabo por las mujeres negras, Jonatás como la abanderada de la lucha por la Independencia y por la liberación femenina, es la posición consciente y deliberada que asume la autora para, a través de sus obras, tejer vínculos afectivos en un momento cuando la organización de mujeres negras resurge en América Latina. Testimonio de esos lazos de autovaloración y de confianza en sí mismas y en el grupo de acción es la consigna proclamada por las mujeres organizadas en el III Congreso de la cultura negra, realizado en Brasil, en 1982, que proclamaba: “Nosotras, Mujeres Negras, en particular, somos el mejor ejemplo de la superación personal, fuerza de carácter e integridad moral, a pesar de vivir en sociedades completamente

hostiles, que nos explotan como fuerzas de trabajo, como sexo y como raza” (Memoria del seminario, 1990, p. 6).

La memoria y el olvido “se tornan cruciales cuando se vinculan a acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación, o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo” (Jelin, 2017, p. 11). La esclavitud y opresión a los grupos negros es sin duda un problema de carácter político, por eso en el Congreso de 1982, las mujeres negras organizadas revelaban que había llegado el momento de que se reconozcan sus méritos, ya que la tendencia del poder había sido siempre “ignorarlos o no atenderlos debidamente”. He ahí el sentido político de *Jonatás y Manuela*, y de otras novelas de la autora: iluminar el sufrimiento colectivo y la lucha de las mujeres negras para que sus demandas sean por fin atendidas. Los personajes femeninos de la novela, que corresponden a tres generaciones de esclavas, se presentan constantemente imbuidas en recuerdos de represión y de aniquilación. Memoria subjetiva que se traduce en acción colectiva puesto que los recuerdos de las mujeres, cuenta la voz narrativa, “se engarzaban hasta volverse colectivos” (Chiriboga, 1994, p. 41).

Por todo lo anterior, y sobre la base de las entrevistas y estudios revisados, podemos concluir que la obra de Argentina Chiriboga alcanza un importante impacto en el marco de los estudios afro hispánicos, postcoloniales y del feminismo negro. Sin embargo, en el estatuto de la literatura ecuatoriana su obra no ha alcanzado la visibilidad y valor que merece, lo que conduce a pensar en una literatura ecuatoriana patriarcal racializada que encubre el alcance artístico, humanista, histórico, filosófico de su proyecto. De esa problemática da cuenta Chiriboga cada vez que se le pregunta sobre su quehacer literario pues afirma que, como escritora y mujer latinoamericana, y afro, ha enfrentado y sigue resistiendo dificultades: “En el Ecuador existen grupos literarios que son difíciles de enfrentar”. También se refiere a escritores blanco-mestizos que cierran los ojos frente a la verdadera historia y a la realidad social. Por todo eso, su literatura pugna por el reconocimiento de la raíz africana en las vertientes de la nacionalidad ecuatoriana y por develar la acción política de las mujeres negras que históricamente han sido excluidas⁹².

⁹² Entrevista realizada a la autora en el marco de la nominación que hizo la Universidad Central del Ecuador de su candidatura al Premio Internacional Menéndez y Pelayo. Septiembre 2021 (ver anexo 4).

Así como Chiriboga representa un caso de proscripción de la escritora afro en la literatura, Manzano configura el caso de la mujer intelectual y artista que también sufre formas de opresión en la cultura ecuatoriana. Desde esta premisa y a la Luz del caso de Argentina Chiriboga, que por su condición de mujer afro ha sido proscripta de la literatura nacional, me propongo analizar el problema de la invisibilidad de las mujeres en el arte y la literatura, a través del estudio del caso de Sonia Manzano Vela.

Sonia Manzano: “¿Y para qué la luz?”

En el poema “Ah, no abras la ventana todavía”, del poeta modernista Medardo Ángel Silva, la voz lírica masculina que ha dictaminado el mandato de no abrir la ventana pregunta a su amada: ¿Y para qué la luz? La interrogación no insinúa una respuesta, sino una apelación dirigida a la mujer: el precepto de no salir a la luz, de permanecer en la “penumbra de la alcoba”. Junto a dicha orden, la voz lírica varonil lanza una demanda final: “Un beso más para mi boca inquieta... / ¿Y no abras la ventana todavía! Así termina el poema de Silva, que funciona como intertexto de la primera novela de Manzano.

Desde el título de su novela, *Y no abras la ventana todavía* (1994), se advierten símbolos en torno a la luz y la ventana, lo que posibilita una lectura confrontadora sobre el problema de la invisibilidad de las escritoras y de las mujeres en la sociedad. Esto en el marco de las discusiones feministas en torno a los discursos como campo de poder, puesto que en la literatura de Manzano las prescripciones sexo genéricas no se configuran desde la legitimidad de un sujeto universal del conocimiento, “hombre”, sino desde el lugar de enunciación de las mujeres, como subjetividades libres y autónomas.

En esta parte me propongo hacer un recorrido por los sentidos de la creación poética de Manzano, que tiene su origen en los años 70 del siglo XX, porque considero que no se puede comprender a cabalidad su narrativa sin tomar en cuenta el camino transitado en su primera etapa literaria. Su poesía y modo de inserción en el ámbito literario dan cuenta de su lucha en un medio que pretendía invisibilizarla. Disputa que continúa hasta la actualidad puesto que Manzano sigue produciendo poesía, ensayo y narrativa. Cuando reflexiona en su quehacer literario asegura que la poesía es el componente sustancial de sus creaciones: “Esta me ha permitido destruirme y reconstruirme, volatizarme e inventarme, negarme más de tres veces y reafirmarme las veces que

esto ha sido necesario. La poesía es mi vivero y mi fosa nutricia” (Anexo 1). Y así es porque la narrativa de Manzano está imbuida del mundo poético. De ahí toma personajes, lenguajes, giros, que reconstruye desde una identidad paralela entre mujer y palabra poética.

Si bien en el intertexto poético de *Y no abras la ventana todavía* la voz masculina impone sus deseos, en la novela de Manzano y en su poesía, como se verá a continuación, la voz femenina se descubre autónoma y soberana: la mujer abre la ventana, a pesar de los insistentes ruegos de su amante para que no lo haga “todavía”.

En la obra de Manzano, a diferencia de lo que sucede en el poema de Silva, la mujer que ha permanecido durante mucho tiempo en posición de encogimiento, que significa apocamiento y posición disminuida, deja entrar por fin la luz. De esta manera podemos confrontar el problema de la invisibilidad de las mujeres en la poesía de Manzano. Apocamiento de su arte, sentimientos y deseos que se revela junto con la intención de sacar a la luz el modo en que las escritoras pugnaron por abrir espacios literarios donde posicionar su voz propia, su lucha y demandas. Manzano lo hace desde su propia experiencia, como mujer intelectual que siendo muy joven ya pugnaba por un lugar en la literatura. En su discurso se fusiona la materia de ficción dada por la creación literaria y la experiencia viva de la escritora, retomando el postulado de Haraway. Desde su propio lugar de enunciación, Manzano proclama que las mujeres intelectuales y artistas también son oprimidas.

Todo esto es expresado desde los inicios poéticos de Sonia Manzano, en la década de los 70, cuando era todavía muy joven. ¿Y para qué la luz?: porque esta simboliza la toma de conciencia, por eso el yo narrativo de *Y no abras la ventana todavía* proclama: “Sólo cuando entró la claridad tuve conciencia plena”.

Lo invisible alude a todo cuanto no se puede ver en determinado momento, o que ha permanecido oculto por mucho tiempo: aquello que ha persistido en la “discreta penumbra de la alcoba”, como lo sentencia el poema de Silva. Discreta, adjetivo feminizado, esboza la idea del comportamiento moderado que se atribuye a las mujeres, de ahí el espacio reducido de la alcoba a donde son confinadas en la voz lírica del poeta. Ese espacio reducido y sombrío es de pronto iluminado por voluntad de la mujer: “El sentido de lo externo cayó violentamente sobre nuestros cuerpos y por ese impacto nuestras contorsiones se desenredaron” proclama el personaje femenino.

Violencia e impacto son dos conceptos asociados a la luz. Cuando la mujer decide salir a la luz su actitud es condenada y juzgada con violencia.

¿Qué significó para las mujeres abrir la ventana para dejar entrar por fin la luz? ¿De qué manera el acto de aparecer, de ser vistas y escuchadas, tuvo como consecuencia que las escritoras sean expuestas a la violencia?

Joan Scott discute el problema de la invisibilidad, “que ocupa un lugar central en la historia de las mujeres”. Y si no preguntémosnos por qué cuando revisamos las historias oficiales encontramos que las referencias a las acciones de las mujeres en dichos compendios quedan reducidas a dos o tres líneas solamente. Así se presenta una historia literaria que ha invisibilizado la palabra y acción de las escritoras, tal como se discutió en el capítulo I. Para combatir dicha invisibilidad, Scott plantea el “análisis de la historia misma” y la relación de esta “con la política de cualquier época” (1992, p. 39). Así como la historia, la literatura también se presenta atravesada por la política y en este ámbito se despliega el problema del poder patriarcal, como sistema de dominación y de significado, que prescribe las percepciones, disposiciones y sentidos culturales de las identidades de hombres y mujeres. Joan Scott, por los años 90, se refería a la atención nacional e internacional enfocada hacia las mujeres que hacía difícil imaginar una historia “que no incluyera una mención al surgimiento de las mujeres como agentes del cambio histórico y como objeto de consideraciones políticas” (1992, p. 38). Consideramos, sin embargo, que la mención o evocación e incluso la inclusión de las mujeres en la historia literaria no es suficiente, puesto que ese esfuerzo de inscripción de su palabra que se está haciendo resulta inerte, cosmética, sino se confronta el problema de la invisibilidad desde una responsabilidad social que signifique saldar esa deuda que la historia oficial tiene con la palabra de las mujeres. Así también es importante que para dicha valoración de las mujeres en la literatura se instituya un modo de leer feminista. Es lo que nos proponemos al presentar la figura de Sonia Manzano como la escritora invisibilizada en el arte y la literatura ecuatoriana.

Scott señala el problema de “los historiadores que buscan en el pasado testimonios acerca de las mujeres”, puesto que “se han tropezado una y otra vez con el fenómeno de la invisibilidad de la mujer” (Scott, 1992, p. 38). ¿Cómo se presenta dicho problema en el caso de la escritora Sonia Manzano?

El nudo y el trino (1972) es el primer poemario publicado por Manzano, con el que inicia su actividad escritural, a sus 25 años. En su primera obra, la voz lírica femenina enuncia la condición de la “Predestinada” que quiere escapar: estatua de sal que no mira, de la “Rezagada” que ha perdido el valor, de la “Rutina” que la envuelve y de un mundo que le provoca “Náusea”, entre otros significados. En el último poema, “Con espuelas”, las situaciones descritas anteriormente entran en correspondencia con la experiencia de la escritora, mujer versolibrista como la define en otro poemario.

En ese poema, la voz lírica expresa el acoso social y la violencia que vive la escritora porque medio mundo quiere “higienizarla”, que quiere decir quitarle la suciedad e inmundicia de la rebeldía, acallarla y reducirla al espacio cerrado de la alcoba. El acto de escribir cobra el sentido de salir a la luz, de transgredir el lugar asignado para la mujer; por eso, la voz de la poeta es condenada por la sociedad. A pesar de eso, la mujer lanza la furia de sus versos y ellos, la sociedad de medio mundo, inventan alfileres para destruirla. En ese medio adverso y violento, la voz de la mujer persiste y dirige su mensaje al “otro medio mundo” con el objetivo de, por fin, ser escuchada.

Por escribir versos con espuelas
medio mundo me está espoleando.
Medio mundo me aplicó su detergente
para ver si encogía mi ternura
y dejaba de tenderla por los patios.
Medio mundo se poncha la mirada
con la más aguda de mis furias
y se ponen a inventar más alfileres
pero a mí me sobran mariposas
y yo salgo como sea y cuando sea
a dejar mis versos con espuelas
por las calles del otro medio mundo.

Ya en su primer poemario queda asentado que los años 70 no eran para la mujer escritora lo que es el mundo hoy en día. Así queda expuesto en el poema anterior, de las primeras inspiraciones de Manzano. ¿Qué significado tiene que la voz de una mujer emita dichos versos con espuelas en un mundo donde se encontraba enteramente acallada? En ese contexto surge una voz femenina combatiente, vestida con “falda miliciana”. Militancia a través de la palabra: versos con espuelas, palabra inconformista y rebelde.

La poesía de Manzano, en su primera etapa, da cuenta de la militancia de las mujeres en los movimientos sociales de la época: “Mi generación estuvo contra las dictaduras militares, contra el despilfarro faraónico del petróleo, contra Pinochet, contra el imperialismo, y a favor de Cuba, Allende, los movimientos revolucionarios de América Latina, y etc.” (ver anexo 1). Su primer poemario revela un mundo de despojos y de miseria, desde donde emerge el yo de la mujer insurrecta que con su voz incita y provoca. Así queda clara su lucha en un medio hostil para la mujer creadora.

En su poemario de 1974, *Casi siempre las tardes*, brota de nuevo la imagen de la mujer comprometida con la causa de los otros, los subyugados, los de abajo. La decepción por las adversidades que la rodean, el silencio al que ha sido sometida y el cuestionamiento al orden social se hace presente a través de sus versos, donde irradia la idea de la luz como el deseo de un nuevo comienzo, que constituye una aspiración frustrada, un amor no correspondido: resignación acaso, o herida y desgarramiento de la escritora.

Y ahora... ¿hacia dónde ir?
si después de intentar miles de cosas
me ha quedado una herida muy herida.
Creí tener en tu luz otro comienzo
y me miraste con los párpados cerrados,
y yo, pobre residuo que no acepta
la ausencia de tu rostro en mi silencio,
te pregunto adónde ir,
con ganas de no ir a ningún lado.

Manzano incorpora en la discusión literaria el problema de la identidad y de la experiencia femenina. El yo lírico se presenta vinculado al compromiso político de dar respuestas críticas al problema de la invisibilidad de las mujeres (me miraste con los párpados cerrados). En su poemario *La gota en el cráneo* (1976) resalta ya la voz de la escritora que trasgrede la norma social para salir del espacio inactivo del silencio y del ocultamiento, para rechazar el cristal de las renunciadas y para reñir y batallar contra el arremetedor viento. Y ese cometido persiste en la poeta hasta el día de hoy. Así refirió recientemente en el programa “El Espejo y la Ventana”⁹³ del Ministerio de Cultura

⁹³ El programa virtual *El Espejo y la Ventana, conversaciones sobre cultura y patrimonio*, del Ministerio de Cultura y Patrimonio, en su primera versión presentó un diálogo con los nueve candidatos al Premio Espejo. Sonia Manzano, junto a Lupe Rumazo y Juan Valdano, integraron la terna en la categoría Creaciones, realizaciones o actividades

y Patrimonio, donde manifestó que la candidatura al Premio Espejo la compromete a "quebrar lanzas por la verdadera democratización de la cultura".

Si me quiebran el vidrio de los ojos
para que acepte el cristal de las renunciadas,
si me amarran a la pata del silencio
para hacerme escoriaciones en el alma:
maniatada, amordazada, desnucada,
sin ninguna otra opción en la esperanza,
le causaría moretones a la angustia,
me diera con el viento de trompadas
hasta salir con los brazos más eternos
por las abiertas costuras de la noche.

Desde los inicios de su actividad escritural se revela el compromiso de Sonia Manzano con la escritora y con la cultura. En 1978, en su poemario *La semana que no tiene jueves*, el juego verbal y el desmontaje de sentidos configuran la palabra inventiva de la mujer que “empieza a caminar por el sentido opuesto”. Esa inclinación de la poeta por el contra sentido, por la deconstrucción de los significados sexo genéricos se irá afianzando cada vez más en su literatura.

No soy ninguna voz de la inocencia
y de cuando en vez
también hago malabares con mis hojas de parra,
pero de la parra al hecho
hay un largo trecho en el que nada he dicho.

La década de los 80 es fructífera para Manzano, esto en relación con el despunte de la escritura de las mujeres en ese tiempo. Publica varias obras y es premiada en ensayo y en narrativa. *El ave que todo lo atropella* (1980) es un poemario donde el yo poético reanuda el vuelo liberando a la palabra y liberando a la mujer. Ahí se hace presente “el juego verbal, el desmontaje de sentidos arbitrariamente atribuidos y la búsqueda de la palabra del sentido opuesto” (Carbajal, 2018, p. 11).

Y el ave que todo lo atropella
dejó en el corazón cosas caídas.

En 1984 publica el poemario *Caja musical con bailarina incluida*, donde revela de manera confrontadora su compromiso con las mujeres escritoras. De ahí en adelante su proyecto estético

literarias. Este premio considerado el más importante de la cultura ecuatoriana ha sido otorgado solamente a una mujer en la categoría literaria, a Alicia Yáñez Cossío.

político alcanzará expresa índole feminista. Su voz representa a las mujeres escritoras que confrontan el sistema patriarcal que las ha excluido del mundo de la palabra y del espacio de la acción política. Ese manifiesto se revela claramente en su poema “Los nada gentiles hombres machos (o defensa de las mujeres hembras)”⁹⁴.

Carcoma con forma de paloma (1986) y *Poemas del siglo de oro de 14 k* revelan de manera singular el trabajo propositivo con la palabra literaria, que es mujer y que se humaniza en la poesía. Sus versos juegan con el lenguaje literario y crean nuevos significados para las mujeres y para su palabra. El ingenio creador se presenta asociado con la condición de la escritora en relación con la literatura mundial y latinoamericana.

Gongórale sus rasgos quevedianos,
Quevédale sus giros gongorinos,
Ruptúrale sus filtros nerudianos.

Amórfala en fonemas infartados
Infártala en morfemas atrevidos
Fonémala en sollozos sollozados.

Que aprenda a concebir lo inconcebido,
Que sepa soportar lo insoportado,
Que a fuer de ser mujer se ha malherido

Es en *Full de reinas* (1991), poemario de inicios de la década de los 90, donde el lenguaje y la figura de la mujer confluyen en nuevos significados literarios. La palabra adquiere corporalidad y vida, puesto que afirma Sonia: “Con el lenguaje se pueden hacer actos de amor sublime” (ver anexo 2). Sobresale la figura de la mujer lingüi entregada al placer de escribir: palabra erotizada e imagen de la escritora envuelta en el aura de su inteligencia verbal y de su “rethorical ingenio”.

En el marco de la discusión en torno al sujeto del feminismo podemos reconocer, en la poética de Manzano, una forma de intervención feminista orientada a forjar un nuevo lugar para el ser y el vivir de las mujeres. Lucha que fue evolucionando desde sus años juveniles hasta consolidar una literatura transformadora, tanto en su acepción como en el uso del lenguaje como recurso poético. Manzano, como reina intelectual, se toma la libertad para crear nuevos juegos

⁹⁴ El análisis de este poema consta en el apartado Las proscriptas de la literatura ecuatoriana, Capítulo I.

simbólicos y al hacerlo asume los riesgos que envuelven la vida de las mujeres lingüis, mujeres de palabras.

Acceptaba a las sin discusión reinas bobas
más que a las indiscutibles reinas intelectuales.
Le asustaban las mujeres lingüis
que no admitían lapsus,
le aterraban las mujeres de sol y sismos
constantemente a la caza de solecismos
y sentía una irracional aversión
por las sabias tribunas que se encaramaban en palco alto
para, desde ahí, arrojar indiscriminadamente,
partículas de piedra filosofal
y flores del más absoluto y rethorical ingenio.

Mujeres de sol y sismos: otra vez la idea de luz asociada al ingenio de la palabra. Después de *Full de Reinas* vienen sus poemarios más logrados según el dictamen de varios críticos: *Patente de Corza* y *Último regreso a Edén*⁹⁵. *Espalda Mordida por el humo* (2013) es la última obra poética publicada, aunque mucha de su reciente poesía se difunde de manera dispersa en antologías o revistas académicas. En su último poemario las imágenes de mujeres asociadas a la lucha y a la palabra son múltiples: *Una samaritana*, *No soy la mejor*, *La señora de las palomas*, *Palabra de mujer*, *Manuela de Bolívar* son algunos títulos que componen su “discurso riguroso y libertario”. Xavier Oquendo en la contraportada del poemario escribe: “Una mujer condenada a la desacralización”, “... un estilo, una voz única, la portadora de un nuevo plano de arquitectura para construir sobre lo ya dicho”, “se arrima a otros discursos y los revitaliza, los vuelve novedades, se deja ir por el absurdo y regresa airosa y con una sonrisa a medio morder”. Sonia Manzano, en el trayecto de su poesía, deja ver claramente su principal compromiso de iluminar la acción de las mujeres en todos los campos y, específicamente, en el ámbito artístico y literario, porque como dice la voz poética: “Más poder tiene una mujer que escribe, que una mujer que llora”.

Yo
monja alférez
monja feminista
aunque no de las recalcitrantes
que tuvo que encerrarse en una celda

⁹⁵ Para ver un estudio sobre los tres poemarios de su etapa final se puede revisar la tesis titulada “Cuerpo y deseo en los poemarios *Full de reinas*, *Patente de corza*, y *Último y no definitivo regreso a Edén*, de Sonia Manzano”, donde se indaga en los distintos sentidos en torno a las subjetividades femeninas.

para que su palabra vuele más allá de lo real desconocido
yo
madre superiora de una orden carente de novicias
asumo mi culpa con soberbia
soy de las que creen
que más poder tiene una mujer que escribe
que una mujer que llora.

Este recorrido por la creación poética de Manzano correspondiente a la etapa previa de su narrativa (como se ha visto su producción poética continúa hasta la actualidad) permite vislumbrar el impacto de su literatura, aunque su aporte a las letras ecuatorianas haya sido invisibilizado por mucho tiempo. Queda claro que los años 70 configuran el ingreso de la voz literaria de Sonia Manzano, época caracterizada por conflictos sociales, como las dictaduras en América Latina, que influyeron en su creación poética. Manzano es parte de una generación de jóvenes influenciados por una época de fuertes represiones sociales, donde la amenaza a los derechos humanos afectaba la vida de la población ecuatoriana. En ese contexto, la poesía de Manzano revela la acción de las mujeres como parte de una militancia social y literaria. Sonia reconoce que, aunque en nuestro país vivimos una “dictadura de cordero” a diferencia de lo que sucedía en países como Chile o Argentina, ella y sus compañeros de la Generación Huracanada, grupo con el que inicia su acción poética, absorbieron la lucha política por los derechos humanos e hicieron de la poesía comprometida su “caballo de batalla”.

Cuando Sonia Manzano rememora sus inicios literarios en los 70 dice: “Yo comencé con una poesía contestataria, protesta, empecé por los años 70 en que cundían las dictaduras en el cono Sur”, por eso era conocida como “la guerrillera de la palabra”. Al hacer un balance de su evolución literaria asegura que en el pasado fue muy rebelde, contestataria, fundamentalista, pero que los años la han serenado: “Me han hecho evolucionar, me han hecho quedarme en el propio centro” (anexo 2). Esa serenidad le permite sosiego, que no significa dimisión en su cometido de hacer visible el valor de las mujeres en todos los ámbitos, específicamente en la cultura y literatura. El yo enunciador tiene plena conciencia, que significa reconocer el contexto específico del sujeto feminista, porque, como afirmaba Braidotti, los estilos de vida constituyen ejes esenciales de la identidad” (2000, p. 182). Muchas veces, por la apariencia social “privilegiada” o estilo de vida de las mujeres intelectuales, se ha pasado por alto sus formas de opresión. En ese sentido la literatura de Manzano proclama una y otra vez que las mujeres intelectuales también son oprimidas.

Finalmente, quisiera referirme a un suceso reciente que se presentó en el marco de la nominación del Premio Eugenio Espejo 2020, galardón que el Gobierno ecuatoriano otorga desde 1975, considerado el más importante de la cultura ecuatoriana. Cumplida la fase correspondiente a la selección de la terna final, se generó una disputa debido a que uno de los escritores, de cuyo mérito artístico no queda duda, no conformó dicha lista. Llama la atención que un reclamo formulado al Ministro de Cultura y Patrimonio se refiera a que “los integrantes de la terna eran una suerte de descubrimientos literarios de último momento”. Revisada la trayectoria literaria de Sonia Manzano desde los años 70, con aproximadamente cincuenta años de actividad cultural y literaria, quien conformó dicha terna junto a Lupe Rumazo y Juan Valdano, ¿nos atreveríamos a afirmar semejante simpleza? Me permito hacer esta observación porque intuyo que gran parte de la polémica estuvo originada precisamente por la nominación “sospechosa” de dos mujeres a este importante premio. Alejandra Vela se refiere a la carta que originó dicha polémica y señala que quienes la respaldan olvidan que las grandes trayectorias que se encuentran en el Panteón de los Principales, es decir, el Canon literario “están sustentadas por una ideología social, en la que la escritura literaria, como muchos otros ámbitos de conocimiento, es masculina y que ignora que las escritoras “mujeres” también escriben, aunque no les publiquen las grandes editoriales” (Vela, 2020, p.1).

Ni Sonia Manzano, ni Lupe Rumazo son “descubrimientos literarios de último momento”. Ese criterio revela que el problema de la invisibilidad de las mujeres en la historia literaria persiste hasta el día de hoy, aunque no podemos negar que el panorama actual está cambiando. En el desenlace del capítulo Eugenio Espejo 2020, Juan Valdano fue denominado ganador en la categoría literaria. También hubo inconformismo por una parte de la sociedad, principalmente escritoras mujeres, debido a que, sin bien dos autoras con una rica trayectoria literaria fueron nominadas, el premio recayó otra vez en un escritor “canónico”. Ni Sonia Manzano, ni Lupe Rumazo, con su brillante trayectoria literaria, fueron premiadas este año. Se trata de un desenlace abierto que desencadenaría un sinnúmero de consideraciones de índole política y literaria. Basta con señalar que el hecho de que solo una mujer haya recibido este premio en el ámbito literario, entre una treintena de escritores hombres, es un indicador de la necesidad de visibilizar de mejor manera el aporte de la mujer a la literatura ecuatoriana. Lo anterior indica que, si bien la desatención y menosprecio que condicionaba la escritura de la mujer en el pasado poco a poco se está suprimiendo, es imperioso continuar la lucha para cambiar el lugar de las mujeres en la cultura

y en la literatura. Hoy en día no se puede hablar de historia literaria sin mencionar el legado de muchas mujeres que escribieron desde el lugar del silencio. Por eso es importante valorar el camino recorrido por Sonia Manzano y otras escritoras de su época (Alicia Yáñez, Lupe Rumazo, Argentina Chiriboga) que merecen un lugar en la historia literaria del Ecuador.

La comentadora de libros

Palabra de mujer
palabra sagrada
palabra por completo consagrada
a ser siempre mujer
sin dejar de ser palabra.
Sonia Manzano

Una de las actividades que Sonia Manzano ha desarrollado, a la par con su oficio de escritora, es la de ser comentadora de obras literarias, quehacer con el que, a criterio de sí misma, podría componer una valiosa obra de crítica literaria con varios tomos a su haber. Sonia Manzano representa esa fase en una imagen de su novela lesbiana *Eses fatales* (2005), donde la protagonista, la escritora Cristina Rosas, nombre que alude a la uruguaya Cristina Peri Rossi, describe su habilidad de comentarista literaria.

La cierta habilidad que desde mis años universitarios poseo para comentar libros mediante un estilo entre docto y concesivo “concedo más de lo que quito”, me conquistó la incómoda fama de comentarista literaria; membrete que ha sido un escollo permanente para mi oficio de creadora, pues mis ínfulas de pseudo crítica por mucho tiempo han atentado contra mis propios intereses discursivos, tanto que me da miedo mirar hacia atrás porque me asustaría descubrir apilados en altos rimeros todos los prólogos, epílogos, notas de solapa y contra solapa, artículos críticos que tuve que escribir durante tres décadas seguidas, a propósito, por lo general, de libros ajenos: la mayoría de mediano valor, unos pocos bastante malos; pero algunos tan conmovedoramente bellos que el solo pensar en que fue gracias a mis pretensiones analíticas que pude tener el privilegio de toparme con obras de autores realmente inolvidables (las obras, no los autores), vuelve a reconciliarme con el recuerdo de todas esas horas que pasé dedicada a escudriñar en escrituras que no eran las mías (Manzano, 2005, p. 19).

Cuando se trata de indagar en los artículos, ponencias, prólogos y otros textos afines a la crítica literaria, escritos por Sonia Manzano, nos encontramos con una cantidad de composiciones que, desde distintas perspectivas, aborda la creación literaria desde el campo de la crítica. Para los fines de esta investigación se han seleccionado tres ponencias que tratan acerca de la voz de la mujer en la literatura ecuatoriana.

En la ponencia titulada “Palabra de mujer: entre el puritanismo y el desenfado” (2003), con la que participó en el Encuentro de las Jornadas por la Paz, organizado por el Consejo Provincial del Pichincha, Sonia Manzano se refiere a los obstáculos de orden histórico por los que ha atravesado la mujer, con vocación de escritora, para “inscribir su cuerpo” en el corpus literario. Se refiere a dicho corpus que presentaba, anteriormente, “visos casi exclusivamente masculinos” y que, de un tiempo para acá, ha ido “adoptando un perfil neutral a causa del aporte cualitativo y cuantitativo de la escritura femenina” (2003, p. 1).

En esa ponencia se refiere, en primer lugar, “al nocivo puritanismo verbal y vivencial, que nada aporta y mucho abulta” (2003, p.2) en el canon literario y afirma que en “el mapamundi literario femenino” encontramos a escritoras que “desafiaron a su época con una actitud de franca ruptura hacia la vida, pero que, a la hora de transgredir el lenguaje, optaron más por la convencionalidad que por la innovación”. En esa contradicción afirma que existen “creadoras muy libres e innovadoras dentro del lenguaje, pero que, dentro de la esfera cotidiana, no pasan de ser mujercitas tímidas y cobardonas que a través de una vida de abnegación y renunciaciones tratan de hacerse perdonar el pecado de haberse atrevido a ser intelectuales” (2003, p. 2).

Sobre la base de esas contradicciones existentes, de mujeres irruptoras en el lenguaje vs. mujeres irruptoras en la vida, configura su particular “teoría del desenfado” que está en las “antípodas del puritanismo”. Dice que el desenfado, en el marco del Diccionario Larousse y de su “personal cosecha”, significa modo “desembarazado, libre, desenvuelto y hasta descarado” (2003, p. 2).

En el contexto del desenfado literario se refiere a las autoras decimonónicas, que preferían temas cívicos, familiares, religiosos “con un fuerte sabor didascálico y con fines más formativos que estéticos” (2003, p.3). En contraposición a dichos fines formativos, resalta el grito de Dolores que, dice, “aunque les duela a los detractores de la Veintimilla de Galindo”, es un “foco axial”, puesto que su lírica, asegura, “tiene alcances de manifiesto estético – feminista”.

La figura de Dolores Veintimilla le sirve para apelar a la reinterpretación de los sentidos con vistas a transformar la manera en que la palabra de las mujeres ha sido mirada en la literatura ecuatoriana. A partir de esta discusión cita hechos históricos como el surgimiento de movimientos sociales que “auspician el crecimiento de la mujer en todos los campos” y, en ese sentido, señala

algunos “vestigios de un desenfado literario”. Presenta al desenfado como “la vía más expedita para llegar al erotismo” y establece algunos tipos como el desenfado doloroso, irónico, erótico, puesto que hay “desparpajos dolorosamente irónicos, como los hay abiertamente humorísticos: el desenfado es más compatible con el humor que con el dolor, lo cual no significa que esté exento de profundidad” (2003, p. 3).

A partir de los sentidos anteriores presenta a poetisas como Ileana Espinel, Ana María Iza, Violeta Luna y Aleida Quevedo, puesto que se trata de un desenfado que se expresa en el “lenguaje desenfadadamente fonético” y de audacia verbal, por lo que asegura: “El sonido condicionado a las perurgencias sensuales de las sexaciones y sensaciones y a las furiosas y sincopadas llamadas selváticas” (p. 4).

Después se refiere a otras autoras “incursas en la línea caliente del erotismo” y afirma que la escritora ecuatoriana, en los últimos treinta años del siglo pasado, se muestra “ya más dueña de sí misma y más ducha en el manejo de las armas verbales”, puesto que, “pluma en ristre”, se lanza a la aventura de la narrativa.

Como la famosa viuda negra, araña que hace el amor con el arañón mientras lo devora, la escritora de avanzada sigloventina y la que ya se ubica en la postavanzada de este siglo, funda su escritura sobre los feudos del discurso masculino, se sirve de él hasta donde le sirve y después lo abandona por un tiempo hasta que vuelve a necesitarlo, pues su actual práctica discursiva está fuertemente ligada a una relación de amor – odio con el lenguaje falocéntrico, es decir a una: “dialéctica de aceptación y rechazo al discurso patriarcal” (Manzano, 2003, p. 5).

Se trata de mujeres de “verso en pecho”, dice Manzano, que existieron siempre, pero que ahora adquieren presencia visible “porque aparecen en gajos, en manadas, en jaurías, en legiones”. Voces que “se han tomado por asalto y a mano armada –armada ahora sí de un discurso maduro y competitivo– las preferencias del archilector latino”. Son escritoras del desenfado que abren su gran “abanico de temas” y, “sin tapujos, sin puritanismos sospechosos, abordan tantos asuntos que han permanecido por años guardados en el clóset” (2003, p. 5). Señala, por supuesto, el vínculo de la escritura de las mujeres con el lenguaje falocéntrico, atadura que no se puede negar puesto que hacerlo sería olvidar que existe un sentido construido que hay que confrontar. A eso se refiere con “dialéctica de aceptación y rechazo al discurso patriarcal”.

Al analizar “nuestra narrativa de última hora” reconoce a varias autoras que “están logrando abrirse espacio en el por sí estrecho espacio de las letras nacionales”. Esas escritoras son quienes “han logrado sacar cabeza por la manga desinhibida y desarticulada del más declarado desenfado (2003, p. 5). Así nombra a escritoras como Yánez Cossío, Holst, Buenaño, Miraglia, Salguero, Andrade, Cordero, las más desembarazadas; y otras realmente sobresalientes como Rodríguez, Santillán, Maldonado, Chiriboga, Paz y Miño, etc. y etc., dice. Ese amplio abanico de nombres de mujeres da cuenta de su afición por la literatura de sus congéneres.

Autoras que no vacilan en protagonizar escándalos textuales – para el que no lo sabe, el escándalo textual es el grado más superlativo al que puede arribar el desenfado literario – en el interior de sus obras, para que en cada una de ellas pase algo verdaderamente gordo y conmocionante; autoras que, al igual que yo, poseen la convicción de que la literatura en la que no pasa nada, puede ser cualquier otra cosa, menos literatura (Manzano, 2003, p. 5).

En su discurso se advierte la construcción de un lenguaje desenfado al momento de representar las diferencias sexo genéricas desde un sentido social y político. De esa manera desentraña una serie de interacciones sociales de orden simbólico, como la relación que establece entre la famosa viuda negra y el araña que es devorado, lo que le permite dilucidar la fundación de la escritura de las mujeres “sobre los feudos del discurso masculino”. En el esquema cultural que construye toma el discurso del varón hasta donde le sirve para luego abandonarlo provocando una literatura capaz de conmocionar hasta el escándalo.

En 2008, en el *X Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana* Alfonso Carrasco Vintimilla, Sonia Manzano presenta una ponencia donde trata el tema de su propia realística en un fragmento de su novela *Eses Fatales* (2005), que “aborda, sin desbordarlo, el tema del lesbianismo” (p. 1). Su presentación gira en torno a tres características de su creación: la imagen, el espacio y el humor.

La primera trata de la imagen que se instala en la mente de la escritora y que es el referente real para la creación. De ahí viene “una imagen provista de fuerte significación, capaz de generar por sí sola una serie de imágenes concomitantes”. En el caso de *Eses Fatales*, esa imagen está dada por “la vellosidad frondosa que recubre el cuerpo de Donatella” (2008, p.2).

El diseño del espacio es proporcional y las “líneas anecdóticas son simples, pero demarcan un territorio propio”, asegura. En relación con ese recurso, el plano configurado por la habitación

de la monja Donatella, donde suceden las anécdotas del descubrimiento del placer homosexual femenino, proporciona al fragmento “la autonomía de un cuento”⁹⁶.

Después se refiere a un componente imprescindible de su narrativa: el humor, que es una especie de “reguero de pólvora cuya mecha comienza a encenderse” y que le sirve como “instrumento para explotar las posibilidades caricaturescas que ofrece la situación planteada, así como las de cada personaje que interviene”. Afirma que el humor es “un elemento corrosivo con el cual es posible desprestigiar a la realidad, desviarla de su sentido recto para ubicarla en el plano de la parodia” y que generarle la divierte enormemente. Esto “no significa que no experimente un parecido placer, aunque menor, cuando verbalizo enunciados de carácter serio” (2008, p. 4), aclara.

Posteriormente enfatiza en “un erotismo no explícito, pero sí sugeridor de sentidos relativamente audaces” y, finalmente, alude a la naturaleza del lenguaje sensual y desenfadado que caracteriza su producción literaria.

... me inclino por la expresión suelta, sensual, desenfadada, socarrona, sin descuidar la correcta utilización del idioma. Cuido mucho que la sintaxis tenga una cabal afinación y que la semántica no caiga en conceptos manoseados. Busco que mi expresión sea original, alejada de los simplismos, capaz de ofrecer significados segundos, aquellos que se contienen entre líneas o que son sugeridos por ironías de dobles sentidos o por entrecomillados intencionalmente malévolos (Manzano, 2008, p. 5).

Manzano revela su gusto, “a veces excesivo, por la adjetivación”, por los incisos explicativos, las frases intercaladas o los comentarios “que sobre el lenguaje se hace el mismo lenguaje en una especie de banda metalingüística” (2008, p. 6). En 2013, en la Feria del libro “Arte y erotismo” del Ministerio de Cultura, Sonia Manzano integró, junto a Mario Campaña, el panel de discusión sobre “Las diferentes acepciones del tema Eros de la Literatura Universal hasta su relación con las obras de los creadores nacionales y locales”.

En primer lugar, se refiere a la generalidad del tema y a la carga de sensualidad y el poder de seducción como características de las obras eróticas. Menciona, de manera tangencial, como ella dice, el *Elogio de la Maestra*, de Mario Vargas Llosa, *El amante*, de Margarita Duras, y a Alejandra Pisarnik o Anaís Nin como obras o autores que “tuvieron un grado de incidencia” en

⁹⁶ La escritora presenta como dato que este fragmento que se incluyó como un cuento en la antología *El escote de lo oculto*, publicado por el sello b@ez.editor.es

narradores y poetas ecuatorianas de las últimas décadas. Sin embargo, resalta “el poder suscitador que textos claves de nuestra literatura han brindado para el surgimiento de nuevas obras de carácter erótico”, ya que “la lírica erótica ecuatoriana se ha preñado a sí misma, se ha inseminado con sus propios flujos y reflujos literarios” (2013, p. 2).

Manzano también se refiere al “autor erógeno”, “homus eróticus” o “hembrus eróticus”, y al derecho que le asiste para “copular con el lenguaje si así le place” y de utilizar “una sensualidad desbordada para crear un cuerpo textual con el propósito de usufructuar de él en un sentido sexual, en otras palabras, para “hacer el amor” con el producto de su autoría.

Al finalizar su intervención, llama la atención sobre el riesgo de “estancarse en la mera descripción del cuerpo amatorio que se opera entre “piel textual” y “piel sexual” de la “burda y antiestética pornografía”. Dice que la literatura de signo lascivo debe “alejarse de lo explícito y apelar a sutilezas inteligentes que, a manera de roces estratégicos, sean capaces de aperturar los muslos del texto para que este afloje sus potenciales fuegos líquidos, esos que le otorgan, de manera irrefutable, su identidad literaria” (2013, p. 4).

Que lenguaje erotizado y cuerpo poético se corresponden se deduce de las discusiones literarias que Manzano emprende en sus ponencias, presentadas en diversos encuentros académicos y literarios. Sobre la base de esa idea presenta la figura del “autor erógeno”: “homus eróticus”, que alude a un filme de los años 1970 donde resaltan las imágenes de cuerpos erotizados, o “hembrus eróticus”, en correspondencia con la autoridad que ejerce la mujer a través de su palabra. Se trata de la escritora, la intelectual, la irruptora de la vida y del lenguaje. Mujeres de “verso en pecho” que han logrado forjar su propio espacio en el difícil mundo de las letras ecuatorianas, en oposición a la mujer de nocivo y sospechoso “puritanismo verbal y vivencial”.

Roces estratégicos, muslos del texto y sus fuegos líquidos, describe Manzano cuando se refiere al lenguaje erotizado, que adquiere entidad corporal en el discurso literario. Así, cuando asume el encargo de comentarista literaria expresa su compromiso, no solamente con la mujer, y específicamente con la artista, intelectual y la escritora, sino también con el lenguaje y la literatura. El énfasis que pone en las posibilidades de transgresión e innovación, desplegadas en el lenguaje poético, permiten leer su obra como un auténtico “manifiesto estético feminista”.

El proyecto estético político de Sonia Manzano tiene su núcleo en la palabra y en sus posibilidades sensitivas. Por ejemplo, cuando construye su particular teoría del desenfado, cuyo grado superlativo es el escándalo textual (escándalo sexual), el paralelismo de significado entre texto y sexo le posibilita crear otros sentidos en la configuración de la identidad de la escritora. Cada palabra adquiere un auténtico significado en la expresión poética de Manzano y así se gesta su particular concepción del placer textual en correlación con el placer sexual y, si no, recordemos los consonantes versos con que inicia una de sus obras poéticas más conocidas, *Full de Reinas* (1991).

Por la simple fricción de las palabras
se llega al éxtasis.
En esta, mi primera relación con el texto,
textualmente me revuelco en el lenguaje.

Kristeva se refiere a “la búsqueda de autonomía del significante, impregnado de un significado que está, en cierto modo, superpuesto al significado del mensaje explícito”. Así, los significados de “textualidad” y “sexualidad” que, si bien, se hallan superpuestos a su significado explícito, adquieren nuevos horizontes.

Se trata, por lo tanto, de descifrar el significado poético, que como el algebraico, es abstracto, es simbólico, y se presenta, por lo tanto, sujeto a la interpretación. Así, tanto textualidad como sexualidad transportan nuevas significaciones, puesto que, no solo se asemejan, sino que se complementan, se sustituyen e intercambian: las palabras friccionan y el cuerpo llega al éxtasis. Ese nuevo lenguaje está asociado con el poder seductivo de las palabras.

La voz lírica suscita una relación erótica con el texto y termina revolcándose en el lenguaje. En otro de sus poemas, titulado “Palabra de mujer”, la voz lírica femenina configura su identidad a partir de su relación y permutación con la palabra. Los versos del epígrafe de este apartado presentan dos identidades independientes que se correlacionan: Palabra de mujer, donde la preposición *de* expresa una relación de propiedad, de origen, de cualidad. Así, el verso “palabra *de* mujer” alcanza varios significados: palabra originaria de la mujer, palabra perteneciente a la mujer, palabra de aspecto femenino, palabra legítima de mujer, etc.

Se inscribe así un nuevo valor simbólico de la palabra de la mujer, que flexiona la famosa locución patriarcal: “palabra de hombre”. Ese dicho popular que asocia la figura masculina con la

dignidad, el poder, el pacto, se diluye puesto que la palabra de la mujer es palabra sagrada, palabra legítima, palabra de honor, palabra que salva.

El poema presenta la imagen de una mujer que está en peligro, por lo que se va a lanzar “desde lo más alto de su cerebro en llamas”. Ella misma se empuja hacia el vacío y desciende velozmente. Sin embargo, “no llega a estrellarse”, porque en el último instante “la salva su palabra”, sensual y plena. Todo lo sucedido lo certifica la mujer a través de su palabra. Palabra honorable, digna de respeto y de admiración.

Palabra de mujer
palabra sagrada
palabra por completo consagrada
a ser siempre mujer
sin dejar de ser palabra (2013, p. 54).

La palabra es mujer y la mujer es palabra: dos realidades, dos imágenes que se imponen mutuamente. Lo importante es que dicha correlación desaparece cuando las identidades se sustituyen, se intercambian y persisten.

En dicha relación entre mujer y lenguaje, Sonia despliega su particular concepción de lo erótico, donde surge otro paralelismo textual entre el cuerpo femenino y el corpus literario. Es que el erotismo atraviesa toda la producción literaria de Manzano, pues, como ya vimos en su poesía, su obra narrativa también está colmada de un lenguaje fuertemente erotizado. En *Y no abras la ventana todavía* (1994), su primera novela, que inicia con la autodescripción de Sara Bernarda, la voz narrativa expresa el poder seductivo que ejercen las palabras en su piel y muy al interior de su inteligencia.

El erotismo literario que promulga Manzano tiene que ver con la auténtica inteligencia verbal con que configura a sus personajes, la trama, la estructura narrativa, el espacio, la voz, etc., elementos integrados al poder seductivo del lenguaje, siempre en relación con la figura femenina, específicamente la de la mujer intelectual, de la artista y de la escritora. Así, por ejemplo, en una de sus ponencias, reconoce la autonomía de la mujer en la literatura erótica ecuatoriana aludiendo al cuerpo femenino: “la poesía es una mujer preñada que se ha inseminado con sus propios flujos”, dice.

La idea del flujo sexual en paralelismo con el destilar del pensamiento y de las palabras capaces de erotizar la piel y el cerebro, como particularidad de una sensibilidad y subjetividad, configuran al personaje femenino. Mujeres de auténtica inteligencia verbal vinculadas al arte y a la cultura, profesoras, escritoras, críticas de arte, pianistas, declamadoras, vocalistas, protagonizan los relatos de Manzano. Personajes femeninos que se despliegan en toda su capacidad de sentir el placer corporal a partir de las “bellas y peligrosas seducciones del lenguaje” y del arte. Tipo de placer textual, coligado a la actividad intelectual puesto que las zonas erógenas de la mujer artista se encuentran localizadas muy al interior de su cerebro. Es así que, en la nominación de la “hembrus eróticus”, expone la potencialidad erótica de la mujer para copular también con el lenguaje.

Tres estudios sobre la obra narrativa de Sonia Manzano

Es importante señalar que en el caso de Sonia Manzano no se ha podido acceder a una gama de estudios sobre su obra narrativa, por lo que no ha sido necesario realizar un trabajo selectivo de estos para abordar de qué manera la crítica ha leído su obra. Que existan tan pocas referencias críticas a la obra de Manzano, dados sus caracteres innovadores tanto en la forma como en el contenido de su poesía y narrativa, conlleva a pensar que la principal razón de dicha invisibilidad tiene que ver con la forma política en que opera y se constituye el campo de la crítica. Espacio de pugna de poder y de lucha de los sentidos que se presenta, como todo campo cultural y del conocimiento, gobernado también por los hombres, a quienes poco les ha interesado la palabra de las mujeres.

Se puede asegurar, entonces, que en el ámbito del conocimiento literario ha existido y persiste una potestad masculina que marca las prescripciones de las obras y de los productos culturales, según las diferencias sexo genéricas emanadas desde una posición patriarcal. Se trata de una crítica que ha privilegiado la palabra de ellos, estimada como superior, de máxima calidad y de legitimidad, con respecto a las obras de las mujeres, consideradas como inferiores y de ínfimo valor.

Hay que señalar, además, que, a pesar de la consistente producción poética de Manzano, tanto en cantidad como en calidad (trece poemarios), su poesía ha sido prácticamente invisibilizada

en el campo de la crítica literaria⁹⁷, incluso hasta el día de hoy. Su nombre, si bien, en los últimos tiempos, es de consideración imperativa en antologías poéticas, no es “calificado” a la hora de realizar estudios críticos sistematizados. En ese sentido debo recordar que, por el 2012, cuando me propuse realizar mi tesis de Maestría para investigar la poesía de Manzano, un reconocido docente-crítico-escritor puso en duda la calidad de la poeta cuando me comentó con desconcierto: “Por qué Sonia Manzano, creo que es una escritora que no ha evolucionado”. Después me di cuenta de que el docente-crítico-escritor apenas conocía la poesía de Manzano, pero la juzgaba desde una posición machista. También es importante tomar en cuenta que, aunque Sonia Manzano inicia su proyecto estético en los años 70 del siglo pasado, específicamente en el género poético, es en los 90 cuando comienza su producción narrativa y es también por esos años cuando su nombre empieza a tener reconocimiento en el ámbito literario.

En 1993 gana la III Bienal de la novela ecuatoriana con *Y no abras la ventana todavía* (1994), su primera novela. A partir de ese reconocimiento, su nombre se inscribe legítimamente en el ámbito de las letras, sin embargo, la invisibilidad de su obra continúa. De ahí que el primer estudio que se presenta en este apartado corresponde al año 2000, realizado en el exterior, como parte de una antología crítica de la Universidad de Puerto Rico.

Los 90 son años cuando la situación de las mujeres muestra visos de transformación, debido, principalmente, a sus luchas emprendidas, tanto al interior de las organizaciones políticas como en los propios movimientos de mujeres que empiezan a tener protagonismo en la esfera política. En el ámbito literario, la situación de la escritora también empieza a cambiar. Es notoria la mayor representación de las escritoras puesto que sus obras comienzan a tener mayor difusión nacional e internacional, y estas captan la atención, también, de la crítica. Esta realidad se irá incrementando cada vez más, hasta hoy, tiempo en que vivimos una verdadera proliferación de la escritura de las mujeres.

⁹⁷ Sobre su obra poética se puede mencionar la tesis de Maestría titulada “Cuerpo y deseo en los poemarios *Full de reinas*, *Patente de Corza*, y *Último y no definitivo regreso a Edén*”, 2015, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Este estudio sistematiza su producción literaria, con énfasis en tres poemarios considerados como los de mayor logro artístico de Manzano. No se conoce todavía otros que abarquen algunas de sus obras poéticas, puesto que apenas se puede contar con breves menciones a su poesía. Inclusive su nombre no figura en algunas antologías poéticas importantes, aunque sí consta en la mayoría.

Es importante comprender esta nueva situación de la escritora en relación con el trayecto emprendido por otras mujeres intelectuales, artistas y literatas que, en el pasado, se enfrentaron a toda clase de prejuicios sociales y a imposiciones patriarcales que determinaban el espacio de las letras como el lugar propio de los hombres. Junto al acto de escribir, acción de por sí contraventora, se presenta el proyecto feminista de escritoras como Sonia Manzano que construyen su discurso en franca rebeldía y confrontación del poder patriarcal.

Es necesario enfatizar que los círculos literarios, como la sociedad en general, por los años 90, todavía se presentaban dominados por los hombres. Esta realidad era mucho más problemática para la mujer, allá por los años 70, cuando la joven Sonia Manzano empezaba a abrir su propio camino en el espacio de las letras. Esto explica que, en el campo de la crítica, las escritoras y en general las mujeres artistas hayan sido también oprimidas. De ahí que el proyecto estético político de la escritura de Manzano esté encauzado a develar la situación de opresión que viven las mujeres, con énfasis en la experiencia de la mujer intelectual y específicamente la escritora.

A continuación, se dará cuenta de tres trabajos críticos referidos a la producción narrativa de Manzano, que se desarrollan en los años 2000, 2006 y 2013. Como se puede ver, inclusive en cuanto a su obra narrativa, la crítica nacional ha permanecido indiferente. Los dos primeros estudios se realizan y publican en el exterior y el tercero corresponde a Antonio Sacoto, reconocido crítico ecuatoriano que, desde la academia norteamericana, dedica gran parte de sus estudios a la literatura nacional. Interesa analizar estos trabajos críticos para situar el lugar de Manzano en la literatura ecuatoriana y comprender su proyección internacional, debido a que su obra ha llamado más la atención fuera del país (esto coincide con Chiriboga) que en Ecuador. Por otro lado, hay que considerar que la mayor parte de los estudios corresponden a académicas mujeres (así como con Chiriboga) que a través de sus trabajos instituyen también un modo de leer feminista.

Ana María Martinho, de la Universidade Nova de Lisboa, hace un estudio sobre Sonia Manzano Vela donde resalta la formación multifacética de la autora y la característica contextual e intertextual en su escritura. También recalca, como una cuestión fundamental, la formación estética de la joven Sonia en una época controversial y política para los países latinoamericanos. Recordemos que los inicios literarios de Sonia Manzano corresponden a los años 70 cuando forma

parte de la llamada “Generación Huracanada”⁹⁸, cuyo frente ideológico se orientaba hacia la creación poética con compromiso social. Manzano se refiere a su activismo político y el de sus compañeros, que estaban convencidos de poder transformar el mundo con la poesía. Quizás por eso anhelan, dice Martinho, “a un panamericanismo cultural, a una voluntad de participación artística con fuertes raíces en Latinoamérica” (2000, p. 289).

Al analizar la novela *Y no abras la ventana todavía*, Martinho encuentra referencias autorales justificadas por la progenie de Sonia: una familia dedicada a las artes literarias y musicales. Descubre, en esta obra, el retrato de la mujer como escritora y le llama la atención el paso que hace Manzano de la poesía (8 poemarios) a la narrativa, con su primera novela, objeto de su estudio. Considera que, aunque su visión del futuro latinoamericano sea optimista, sus libros reflejan un realismo casi excesivo. Además del realismo, humor y sensualidad, se refiere a una predisposición a la originalidad en *Y no abras la ventana todavía* donde se presenta un cotidiano de la mujer marcado por el olvido, la soledad y su aislamiento en un mundo contradictorio.

La originalidad es también ruptura de los cánones narrativos, por eso la narrativa de Manzano no cumple rigurosamente las leyes del género. Dice Martinho que la historia, y personajes pierden autonomía actancial y ganan identidad con la palabra. En la novela se aprecia el trabajo con la palabra como entidad propia cuando la protagonista se describe como mujer erotizada más por la palabra que por el cuerpo, lo que conlleva a reconocer, como lo hacen los críticos, la poeticidad de su narrativa. Todo esto se entiende en concordancia con la relación entre la narrativa de Manzano y su trayectoria poética previa de más de tres décadas, que sintetizamos en el apartado anterior. Así se explica su paso de la poesía hacia una narrativa poética.

Por otra parte, hay un estudio sobre las “Escritoras ecuatorianas en la modernidad” realizado por Norma Pérez Martín, publicado en el 2006, en la obra *Narratología y mundos de ficción*, de la Editorial Biblos de Argentina, que trata sobre la novela *Que se quede el infinito sin estrellas* (2001). Este estudio, que comprende a dos ecuatorianas, Alicia Yánez Cossío y Sonia Manzano Vela, parte de la afirmación de la trayectoria literaria de Sonia, merecedora del reconocimiento de su país y de la inscripción de su novela entre las obras ficcionales de la

⁹⁸ “Generación Huracanada” fue un grupo literario que se desarrolló por la década del 70 del siglo XX, al que la joven Sonia Manzano, junto a Isabel Martínez, Ileana Espinel y otros poetas varones, perteneció.

modernidad. La académica, desde una posición feminista, señala el problema de invisibilidad de la literatura de Manzano, provista de una calidad direccionada a los lectores más exigentes. En su estudio resalta la intertextualidad proveniente de la cultura popular y también de la erudita, que se entrecruzan, así como el componente autoral, los saltos en el tiempo y los niveles discursivos, donde la realidad y la ficción confluyen. En las novelas de Manzano el componente real se traza en personajes que tienen características biográficas como la poeta Gabriela Mistral que participa en la narración.

Pérez enfatiza en el juego de la memoria y la representación del yo, a veces descubierto y a veces velado, así como la alternancia de voces, los juegos de palabras y los diversos niveles lingüísticos que instalan diferentes planos de enunciación. Se refiere también a la “irónica vivacidad” de la autora y a la picaresca como fuente inagotable de la creación moderna y señala que en el caso de Sonia Manzano las ridiculizaciones son burlas autorales que afirman una mirada sociocultural y su crítica literaria (Pérez, 2006, p. 180). Al mismo tiempo, las adjetivaciones insospechadas y los paréntesis sugestivamente sembrados en la escritura, las representaciones raciales que conforman el mestizaje, las insinuantes cercanías autorales y a la vez su distanciamiento ficcional, así como las tonalidades telúricas y costumbristas, las intromisiones antropológicas y socioculturales, los cromatismos acústicos, el erotismo ecológico son otras estrategias narrativas. Constituye una perspectiva importante de su estudio, el enfoque latinoamericano de la novela: los referentes históricos de la guerra fronteriza entre Ecuador y Colombia, las connotaciones del tango y de la canción rioplatense, las reflexiones acerca del cabo de Hornos, los denuestos contra las dictaduras padecidas en países americanos presentan el dramático escenario del país y de Latinoamérica.

Como se puede observar, los estudios anteriores abordan distintas perspectivas de las novelas, *Y no abras la ventana todavía* y *Que se quede el infinito sin estrellas*, que tienen que ver con el lenguaje poético, el erotismo y las variadas estrategias narrativas de Manzano, como la intertextualidad, el componente autoral, la convivencia de lo real con lo ficcional, el humor, la sensualidad, entre los aspectos más importantes.

Por su parte, el crítico ecuatoriano Antonio Sacoto, que reconoce la originalidad en la escritura de Sonia Manzano, en *El cuento ecuatoriano 1970-2010* (2012), señala las dimensiones continentales del cuento “Rapsodia en Seco” por “la creación del ambiente, del personaje y por la

expresión literaria” (2012, p. 262). En otro estudio dedicado a la novela del siglo XXI, que realiza en el 2015, hace un análisis crítico de la “hermosa-gran novela” de Sonia Manzano, *Solo de vino a piano lento* (2013).

Sacoto enfatiza en el juego de la intertextualidad, poética y musical, el lenguaje popular culto cargado de símiles, metáforas, retruécano de palabras, caricaturización, que marcan la escritura con gran originalidad. Como se puede ver, la originalidad es una característica coetánea en los estudios que estamos analizando. El crítico encuentra en esta novela las características del post boom, con claros vestigios de la narrativa del ecuatoriano José de la Cuadra y del colombiano Gabriel García Márquez. Desde su posición varonil, el crítico compara la novela de Manzano con figuras dominantes de la literatura ecuatoriana y latinoamericana. Figuras masculinas que ubica como referente de la palabra de las mujeres. En la historia familiar que cuenta Manzano, tal como sucede con los escritores mencionados, compara, “las sombras de sus antepasados pasan y repasan el teatro de la vida” (Sacoto, 2015, p. 327). Además, descubre la cotidianidad de la ciudad, de la gente, de las protagonistas en el despliegue de la ciudad en movimiento.

Finalmente, el crítico enfatiza en las múltiples técnicas cinéticas y entre los temas que identifica está la ciudad de Guayaquil, lo musical, la inmigración en los Estados Unidos y la enfermedad que acarrea la familia: la depresión. Reconoce dos niveles narrativos donde varían voces en primera y tercera persona. También resalta el uso del punto de vista por parte de varios personajes de la novela, pero principalmente por las protagonistas. Ese punto de vista, afirmamos, remite al conocimiento situado que posibilita una lectura feminista de la narrativa de Manzano.

En conclusión, los tres estudios presentados apuntan a lo multifacético de la producción narrativa de Sonia Manzano, al lenguaje poético, a la cualidad contextual e intertextual proveniente principalmente de la cultura erudita, la música, el cine y la literatura, entre otros valores. Sin embargo, estas lecturas no plantean el análisis de las formas y contenidos del discurso en el marco de las identidades, experiencias o representaciones de las mujeres. Por eso es preciso señalar que el énfasis puesto en la acción escritural, el metalenguaje poético y la configuración de la escritora como partícipe de la actividad literaria admite la interpretación de dichos elementos autobiográficos, que caracterizan el nivel implícito y explícito del lenguaje, como formas de intervención feminista de la escritora.

Configuraciones del sujeto feminista

En la narrativa de Manzano, como ya se vio en su poesía, se gesta la imagen del *cyborg*, de Donna Haraway, que fusiona lo ficcional de su narrativa con la experiencia viva de la autora. La poesía y narrativa de Manzano resiste lecturas feministas que alumbran la necesidad política de desmontar las diferencias que emergen al interior de los feminismos contemporáneos, por eso lo multifacético de las voces narrativas, de los personajes y de estructuras configuradas a partir de imágenes de mujeres organizadas en sus diferencias: sujetas distintas en clase social, raza, en deseo sexual, pero también con contradicciones muy al interior de sus propias subjetividades. Esta perspectiva de la autora se presenta en concordancia con el proyecto político de común conocimiento e intervención en el mundo, planteado por De Lauretis: los personajes femeninos que accionan y sus historias relatadas, así como los giros lingüísticos de su narrativa y lenguaje poético, apelan a rupturas de los cánones sociales y culturales impuestos a las mujeres. Sus modos de narrar resisten también lecturas de aplicación del proyecto del nomadismo feminista de Braidotti: las subjetividades de las mujeres que protagonizan las historias narradas transitan por distintas y disímiles etapas en su proceso de devenir sujetas responsables de sus propias acciones. Alcanzan conciencia de su lugar en la estructura social dominante y operan para forjarse un destino diferente al que les ha sido asignado, uno más productivo y feliz para sí mismas.

De esta manera, la narrativa de Manzano confronta el problema de la identidad del sujeto social mujer y de su historia específica, que se incorpora en relación con la identidad lingüística del texto, valores que no son discutidos en la crítica tradicional sobre la obra de la autora. La herencia realista que convive con lo ficcional, el humor, la sensualidad sirven a la voz narrativa como subterfugio para poner en relieve las historias específicas de las mujeres y sus acciones, y para dar cuenta de las posiciones múltiples de sus subjetividades, por eso la alternancia de voces narrativas y de personajes disímiles en contraste con la autonomía actancial de los relatos. Dicha polifonía de voces independientes y autónomas advierte las diferencias internas que surgen en las organizaciones femeninas, lo que produce una sinfonía musical de tono armónico: hermandad de las mujeres en la lucha por derribar al enemigo en común: el patriarcado. Dicha lucha es el escándalo textual que provoca la escritora para crear otros sentidos en la configuración de la identidad de la escritora y de las mujeres intelectuales en general.

La originalidad en los procedimientos del lenguaje, en las formas de enunciación que crea para subvertir las estructuras tradicionales del género literario, que conlleva la ruptura de los cánones narrativos de linealidad de los tiempos del relato, y los varios niveles discursivos que construye a través de la alternancia de voces sirven a la autora para reconstruir el sentido literario en confrontación con el poder patriarcal, aunque ese eje de discusión no se articule en los estudios que se han realizado sobre su obra.

Además, las estrategias narrativas se expanden en relación con el valor de la palabra que, en paralelismo con la mujer, adquiere entidad propia en proximidad con otros elementos narrativos. La ironía, picardía, ridiculizaciones y caricaturización en el plano retórico del lenguaje, así como el erotismo, en relación con la poeticidad que caracteriza su narrativa, no solo que posibilitan la inscripción de las novelas de Manzano entre las obras ficcionales de la modernidad, sino que se conciben como formas de intervención política de la autora, puesto que al parodiar los entornos perniciosos en que viven las mujeres alumbró también un nuevo lugar para su ser y vivir.

En esta parte final, se han analizado algunas propiedades estéticas de la producción narrativa de Manzano, que tienen que ver en gran medida con la poeticidad que caracteriza toda su obra. Manzano, que ha incursionado en poesía, narrativa y ensayo, reconoce en la primera la fuerza expresiva que alimenta a los otros géneros: “Todo lo que escribo está insuflado de carga lírica, por lo que estoy convencida de que si no hubiera sido poeta, no hubiera podido ser ni narradora ni ensayista” (anexo 1). Por eso, la palabra de Manzano es la de la mujer intelectual, artista y escritora que desde su propia experiencia devela la situación de opresión que vive la mujer debido a los prejuicios que la sociedad impone también a las mujeres intelectuales. Su narrativa, así como su poesía y ensayo, es confrontadora y rebelde, cuando se trata de defender su derecho a la palabra. Ella, junto con Chiriboga y otras mujeres intelectuales y artistas, Blanca Martínez, Eugenia Viteri, Alicia Yáñez Cossío, Aurora Estrada, y muchos nombres que continúan en el anonimato, forjaron el camino para las escritoras de hoy, abrieron espacios que estaban cerrados para las mujeres, y narraron mundos diferentes para su acción individual y colectiva.

CAPÍTULO III

MUNDOS NARRADOS POR MUJERES

Un nuevo tiempo para las mujeres

Nobody can go back and start a new beginning,
but anyone can start today and make a new ending.
Mary Robinson

Toda idea de final lleva implícita también la imagen del inicio. Un inicio conlleva a la transformación del futuro y esa expectativa conduce a la acción de hoy. Es como si al final del camino, lo nuevo se presentara imperiosamente para exigirnos nuevas acciones, nuevas respuestas, nuevos lenguajes, porque los grandes cambios generan, sin duda, nuevos comienzos. ¿En qué punto del camino se encuentra hoy la lucha feminista en Latinoamérica y en el mundo? ¿Cómo se proyecta la acción de las mujeres, en sus diferencias, disidencias y agendas propias, cuando el mundo asiste a un nuevo escenario político y cultural?

La palabra de Mary Robinson citada en el epígrafe, quien se constituyó en la primera mujer que ocupó la presidencia de la República de Irlanda (1990-1997), apela a un nuevo comienzo. El sustantivo comienzo alude a la idea de principio y de inicio, mientras que el adjetivo “nuevo” apunta a lo que sobreviene, a lo que aparece y es distinto a la realidad anterior. Lo nuevo expresa la idea de aparición, de “dejarse ver”, de abandonar el ocultamiento para manifestarse; es decir, cobrar existencia. Ambas categorías conforman un sentido que, en la voz de Robinson, adquiere repercusión feminista. El mensaje apunta a la lucha que han emprendido las mujeres hasta el día de hoy y encierra el llamado a empezar algo nuevo con el fin de idear un nuevo mundo, ese que se presenta, frente a nuestros ojos. He ahí la convergencia de dos momentos, de dos significados, de dos espacios: principio y final.

El feminismo ha rechazado, por mucho tiempo, aquel “destino” impuesto histórica y culturalmente a las mujeres: de traer hijos al mundo, de ser sumisas al poder de los varones, de vivir tras la tela del ocultamiento, que significa habitar el espacio del orden familiar y del ámbito privado solamente. Esta dirección del pensamiento feminista ya se encuentra en los postulados de Simón de Beauvoir (2001, p. 451), quien confronta el problema de la representación de las mujeres en los relatos de la historia. Relatos que, contruidos desde un posicionamiento patriarcal, definen

a las mujeres como lo “otro”, como sujetos débiles, sin poder de acción ni de elección sobre sí mismas. He ahí la oposición de los conceptos de transcendencia, atribuido a los hombres, y de immanencia, otorgado a las mujeres, que la pensadora discute.

Que las mujeres fundan su propio destino se extrae de la vida y palabra de Mary Robinson que, en enero de 2020, al dirigirse en Congreso Futuro, un evento de divulgación científico-humanista que se realiza en Chile, manifestó: "Hoy ustedes tienen la oportunidad de tener equidad de género". En su discurso, compara la realidad actual con la de los 90, tiempo clave en la lucha de los derechos de las mujeres de Latinoamérica y Ecuador. En el marco del congreso, en una conversación con Daniela Cáceres, de la página de El Mostrador, periódico chileno, Mary Robinson dice:

Hace 25 años teníamos una muy buena agenda de mujeres que fueron a Beijing a una conferencia mundial, pero ahora hay un retroceso al intentar implementar eso. En el Consejo de Seguridad, les pedí en particular que le den más prioridad a abordar la violencia contra las mujeres, aún es algo chocante en nuestro mundo. Entonces, quizás hemos progresado... como siempre pasa, no va hacia arriba todo el tiempo, va hacia arriba y hacia abajo, así que estamos en un momento de subidas y bajadas (Cáceres, 2020).

Robinson, que señala la violencia contra las mujeres como un problema imperante hasta el día de hoy, pone en duda el progreso real de la lucha feminista. Se trata de un momento de gran inestabilidad –señala– y percibe, incluso, un retroceso en el intento de implementar la agenda política de las mujeres. Al parecer, dicho destino biologicista impuesto a las mujeres, como ser débil y sujeta a violencia y violación, opera todavía en la sociedad del tercer milenio.

Rosalía Arteaga, ex presidenta del Ecuador, también se refiere a la violencia como el principal peligro que envuelve a la mujer hasta el día de hoy. “El lugar más peligroso para una mujer es su propia casa”, reconoce, y señala el maltrato doméstico, físico, psicológico y sexual que condiciona a la mujer en el ámbito familiar. En diciembre del 2018, la expresidenta, se refirió también al machismo existente, no solo en América Latina sino en todo el mundo.

A la mujer en todos los países aún le queda lo más difícil: poder participar en espacios públicos, políticos, civiles y académicos. Díganme cuántas mujeres rectoras de universidad públicas hay en el mundo, o astronautas, o premios Nobel en Ciencias (Vistazo, 2018).

La expresidenta insiste en que el machismo es la principal causa de la exclusión de la mujer en el espacio político. Sin duda, su voz emerge desde la experiencia personal puesto que si bien,

en 1997, Arteaga asumió la presidencia del país, ese poder le fue arrebatado debido al machismo de la sociedad, como ella asegura. Simone De Beauvoir se refería a las libertades cívicas que habían alcanzado las mujeres que “son abstractas” ya que “la mujer mantenida no está liberada del varón porque tenga en sus manos una papeleta”, ni la que “se libera económicamente del hombre no está por ello en una situación moral, social, psicológica idéntica a él” (2005, p. 853). Por eso, asegura que la acción de la mujer va en contra de su destino puesto que “si las dificultades son más evidentes en la mujer independiente, es porque no ha optado por la resignación, sino por la lucha” (p. 857).

La inserción de Robinson, de Arteaga y de otras políticas han abierto nuevos espacios para la lucha feminista, porque sus acciones han contribuido a la transformación del lugar de las mujeres en la sociedad. He ahí la idea de inicio que señala el nuevo lugar que tienen las mujeres en la actualidad, uno de mayor participación en lo social, económico, político, cultural. Transformación que ha significado, para las mujeres, dejar el lugar de sometimiento para tener existencia propia. Por eso, los mensajes citados de Robinson y Arteaga hacen énfasis en la lucha que han emprendido las mujeres hasta el día de hoy y encierran el llamado a empezar algo nuevo con el fin de idear un nuevo mundo, ese que se presenta, frente a nuestros ojos. Este fenómeno que observamos en el mundo político tiene paralelismo con lo literario, porque las escritoras, por esos mismos años, los 90, irrumpieron en el espacio político de la literatura para decir la palabra no dicha, para crear otros mundos posibles y para recordar la acción de las mujeres en su cometido de cambiar el rumbo de la historia. Mujeres artistas y mujeres de la palabra, capaces de “emerger más allá del mundo dado” (Beauvoir, 2005, p. 879), cuya acción en el lenguaje marcó nuevos comienzos para las mujeres en la literatura y la lucha feminista.

En las artes y en las letras: feminismo ilustrado

En *El segundo sexo* (2001) Simone de Beauvoir se refería a las escritoras que “se sienten aplastadas por el universo de la cultura porque es un universo masculino” (2005, p. 878). En ese contexto, encuentra condicionada la voz de la escritora, cuya “modestia razonable ha definido hasta ahora los límites del talento femenino” (p. 879), dice. Modestia razonable decía quien representa una corriente pionera del feminismo actual, aunque tenga sus detractoras que consideran su modelo de emancipación como irrealizable para una gran mayoría de mujeres cuya condición

específica, de clase o racial principalmente, no posibilita una verdadera liberación. Modestia es un sustantivo, asociado al estereotipo femenino que corresponde a la mujer pudorosa y honesta, carente de vanidad y humilde, que le sirve para contraponer la imagen de escritoras “insurrectas que acusan a esta sociedad injusta”. Beauvoir, sin duda, se refiere a una literatura reivindicativa que “puede regenerar obras fuertes y sinceras” (p. 879).

El espacio de la mujer ha cambiado y este nuevo lugar ha sido conseguido por las mujeres en sus luchas emprendidas ayer y hoy. Mujeres en la política y mujeres escritoras, insurrectas de la palabra que apostaron por una literatura confrontadora. Tal es la acción de Argentina Chiriboga y de Sonia Manzano en un momento clave de la historia de Ecuador, los años 90, cuando en el escenario ecuatoriano se avizoraba un nuevo orden y lugar para las mujeres.

¿Qué sentido alcanza la emergencia de la palabra literaria de Chiriboga y de Manzano en el contexto del fin de siglo XX? Me refiero a la idea de “emerger más allá del mundo dado” (Beauvoir, 2005, p. 879), porque la voz de las autoras, al narrar nuevos mundos desde sus perspectivas, anuncian un nuevo tiempo que adviene para la mujer, ese que hoy está frente a nuestros ojos. Por eso, sus obras primigenias interesan tanto a esta investigación, porque lo primigenio alude al origen, y el origen a la idea de nacimiento, como la posibilidad de traer algo nuevo al mundo. En correspondencia con la idea de nacimiento se presenta la acción de la mujer, como explicaremos a partir de los postulados de Hannah Arendt (2003, p. 222).

Si se trata de marcar un nuevo comienzo para la mujer, ¿cómo lo hacen las autoras? Lo hacen a través de la palabra pública, de sus discursos, por eso su palabra permanece. Permanece en el momento impreciso y en el indefinido lugar de la suspensión, “en el aire” como rezaba el rótulo del espacio que ocupaba Sara Bernarda en *Y no abras la ventana todavía* de Sonia Manzano, o como la voz indeterminada resonando en la memoria de Rebeca en *Bajo la piel de los tambores* de Argentina Chiriboga. Ahí donde el lenguaje adquiere la forma errática de la inconcreción: la escritura literaria. La literatura de las autoras se aborda, entonces, como sistema de significación, cual campo fértil de los significados y representaciones de las mujeres y de su palabra. Por eso el propósito de ahondar en el significado de las obras literarias de Chiriboga y de Manzano en el marco de su lucha feminista, disputa propia que ejerce, cada una, a través de su palabra. Se plantea la escritura y el significado literario en relación con el lenguaje, con los sentidos que confluyen y que difieren, con las configuraciones del texto y con las reflexiones sobre el lugar de las mujeres

que se pueden extraer de sus obras. De ahí el propósito de interpretar la primera obra narrativa de las autoras, porque en estas puede entreverse el sentido de su proyecto escritural, esto en concordancia con el postulado de Edward Said que considera el comienzo como el primer punto designado en el tiempo, espacio o acción en “la producción intencional de significado” (1985,1975, p. 1). De ahí que se ha señalado un tiempo de comienzo de las autoras (los 90), un lugar (Ecuador) y una acción (discurso). Inicio que marca un nuevo comienzo y otro destino para las mujeres, en sus distintas condiciones y fases del devenir sujeto: la escritora, la intelectual, la mulata, la mestiza, la mujer negra, la blanca, la bonita, la fea, la heterosexual, la homosexual. Mujeres que, desde sus propios deseos y esperanzas, pruebas y temores, emprenden también sus propias luchas.

Con *Bajo la piel de los tambores* (Chiriboga, 1991) y con *Y no abras la ventana todavía* (*zarzuela ligera sin divisiones aparentes*) (Manzano, 1993, 1994) las dos escritoras ecuatorianas configuran su propio proyecto estético-político. La primera obra rememora un tiempo: mediados del siglo XX. Está narrada desde la voz propia de Rebeca, una muchacha mulata que lleva impregnado, en su proceso de devenir sujeto, que son las etapas que atraviesa hasta tener conciencia sobre su lugar en la estructura social, un gran pasado, el de sus padres y abuelos, principalmente de la abuela Uyanga, y también el de sus ancestros esclavos. De ahí el título de la novela, donde el tambor opera como símbolo de la historia y la herencia africana, marcadas por el dolor, el temor y el recuerdo de la esclavitud.

El espacio de la novela corresponde a un internado religioso de la ciudad de Quito y al pueblo imaginario de Sikán, lugar de procedencia de Rebeca. En el internado vive la experiencia del desarraigo y del racismo. En una ocasión, por ejemplo, cuando Sor María de la Concepción prende a Rebeca, esta exclama: “Mi temor caminó sobre el tablado, ¡Farsante!, gritó, sentí su bofetada adentro, manos invisibles tocaron a rebato mis tambores” (Chiriboga, 1991, p. 25). Las manos invisibles remiten al pasado de la esclavitud que se despliega de manera constante en la narrativa de Chiriboga, relatada desde la subjetividad femenina. Esa auto-identificación de la mujer con el mundo afroamericano no opera de manera aislada, sino que atañe a otros grupos también excluidos, como las mujeres indígenas en *La nariz del diablo*, que también son explotadas sexualmente y en lo laboral, o las gitanas en *La muerte blanca*, que son oprimidas por las

tradiciones patriarcales de las tribus. Así, gesta un discurso de género en fraternidad con otros feminismos, relatados desde la mirada de la mujer afro.

Y no abras la ventana todavía (zarzuela ligera sin divisiones aparentes) rememora también un tiempo, el siglo XX, desde las primeras décadas hasta aproximadamente los 90 cuando, de manera borrosa, un nuevo orden se anuncia. El espacio es la ciudad de Guayaquil, presentada como cuna cultural del país. Ahí emergen las figuras femeninas extraídas de la cultura letrada: intelectuales, declamadoras, educadoras, escritoras que pugnan por un lugar en los círculos artísticos de hegemonía masculina. Mujeres de identidades sexuales, raciales y de clases dispares discurren en la novela de Manzano que configura un mundo de mujeres asociadas según su diferencia y en solidaridad.

La trama de ambas novelas sucede en el siglo XX, y cada una representa una perspectiva particular de la época, según un mismo eje: la mujer como sujeto agente, como personaje principal de la acción.

Bajo la piel de los tambores caracteriza la vida rural como espacio de identificación de la protagonista, en oposición a la capital, la ciudad de Quito, que se describe como una urbe en proceso de modernización. Ahí, Rebeca sufre un desplazamiento, se siente fuera de lugar debido a un grupo social racializado que la excluye por su color de piel, por su apellido y procedencia campesina. Eso la obliga a adoptar una impostura social que le impide ser ella misma, lo que la llena de frustración. De ahí, que se desarrolle toda una cosmética del blanqueamiento y que prime el antifaz como forma de hipocresía social, maneras que encuentra Rebeca para adherirse, aunque infructuosamente, al grupo social racista y clasista. Todo esto sucede frente a un gran telón de fondo: la militancia de la mujer negra en los grupos de la izquierda revolucionaria durante los años 60-80.

El tiempo de *Y no abras la ventana todavía* se expande hasta la última década del siglo XX, momento de advenimiento de un nuevo orden. El ritmo de los acontecimientos se presenta en paralelismo con la transformación de la vida social y económica de la ciudad de Guayaquil, que se presenta como centro cultural del país. Va desde las primeras décadas del siglo XX, época marcada por la vida y muerte de la generación decapitada de la literatura ecuatoriana, que se narra a través de la figura del poeta Medardo Ángel Silva. La modernización de la ciudad, la

masificación del consumo cultural, la propagación de congresos de literatura, la llegada de la pantalla grande (cine), la decadencia de las artes escénicas, como la declamación, son el espacio para la representación de la figura y palabra de la mujer que, al final, alcanza subsistencia. El subtítulo de la novela se refiere al género musical de la zarzuela que se presenta en paralelismo con la estructura de la novela y con la configuración del lenguaje poético, de alternabilidad variada, de confluencia y dispersión de significados, y de tono y ritmo armoniosos.

Mujeres, discurso y acción política

Dice Hannah Arendt que las obras de arte “necesitan siempre de la esfera pública para alcanzar el reconocimiento” y que “el espacio de aparición cobra existencia siempre que los hombres se agrupan por el discurso y la acción” (2003, p. 222). Así, esfera pública, discurso y acción son conceptos que interactúan en el desarrollo teórico que traza Arendt en torno a la política moderna que, en los regímenes autoritarios, se presenta como “el espacio exacto donde la violencia puede estar legitimada, y que este espacio suele estar definido por el gobernar y el ser gobernado” (2016, p. 44). En el planteamiento de Arendt, encuentro dos correlaciones: poder y violencia, por un lado, y discurso y acción, por otro. Si en la concepción de gobierno subyace un poder que autoriza a unos y subalterniza a otros, violencia y poder están implícitos en la idea de la política moderna. Ahora bien, violencia, que proviene del verbo violar, cobra particular interés en la agenda feminista desde la década de los 80-90 hasta hoy. En ese sentido, son las organizaciones feministas las que han emprendido programas y acciones para revelar ante los ojos de la sociedad los múltiples tipos de violencia estructural que viven las mujeres, tanto en el ámbito familiar como en lo político y social.

Planteo dicha relación poder-violencia y discurso-acción puesto que, al abordar la literatura escrita por mujeres, en el caso de las dos autoras que se estudian, encuentro que la violencia, en relación con el poder patriarcal⁹⁹, se revela como interés destacado de ambas: en sus obras puede leerse la violencia que impera en un mundo instaurado y gobernado por hombres, según su hegemonía social, cultural y política. Ahora bien, frente a dicha estructura de poder-violencia opera el discurso y la acción de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, para denunciar dicho terror

⁹⁹ En el capítulo 2, numeral 3, se discute el tema del poder patriarcal en la cultura.

naturalizado hacia las mujeres y para configurar otros modos de vida en una sociedad más justa, donde hombres y mujeres gocen de sus derechos y oportunidades de manera plena y autónoma.

Por lo anterior cabe preguntarnos: ¿cómo se inserta el discurso de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano en el marco de la acción política feminista de hoy? ¿De qué manera sus discursos, cuyo inicio data por los años 90, cobran relevancia y evidencian su vigencia en el momento actual?

Arendt describe el espacio público como el lugar de aparición “donde puede llegar a aparecer y a comunicarse la grandeza, y donde hay una presencia permanente de gente que se ve y es vista, que habla y que puede ser escuchada” (2016, p. 39). Me propongo entender dicho espacio de aparición en relación con el lugar de enunciación de la mujer que, aun como sujeto subalternizado, pugna por construir un nuevo lugar: el del discurso y de la acción. Todo esto en un contexto social, la década de los 90, tiempo de redefinición de los valores del mundo y de la vida, a la víspera de un nuevo siglo.

Presento los 90 como el espacio de aparición de las autoras, que también significa espacio de escucha, donde la presencia permanente de mujeres que hablan y que pueden ser escuchadas se irá acrecentando hasta convertirse, el día de hoy, en voces que ya no pueden dejar de oírse, como manifestaba en una entrevista reciente la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero. Sin embargo, ¿hasta qué punto podemos asegurar que, hoy en día, dicho espacio de aparición y de escucha se ha conseguido? Considero que, si bien, la lucha de las mujeres ha tenido progresos a partir de la década de los 90, nuestras sociedades todavía muestran grandes indicios de patriarcalismo en el ámbito social, cultural y político. Me refiero, citando el caso argentino en paralelismo con lo que sucede en Ecuador, al justo reclamo emitido por Escritoras Argentinas, una colectiva abierta “que busca incidir en las políticas del campo literario desde una posición feminista”, que publicó (4 de julio de 2020), en un Tweets, una carta abierta dirigida a @EdEudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, donde plantea la reflexión en torno a dos interrogantes: “¿Qué significa que en una colección que lleva a la fecha (fin de mes de junio 2020) treinta y un títulos publicados, haya *uno* solo escrito por una mujer?”, “¿Cómo leer esta fenomenal negación objetiva de la participación de mujeres en la literatura argentina?”. Situaciones como están pasando en varios países del mundo; de esa realidad han dado cuenta las escritoras ecuatorianas como Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero, Chiriboga, Manzano, entre otras,

que enfatizan en dicha negación de las escritoras en la literatura ecuatoriana. Parto de estos datos recientes para afirmar que la lucha de las escritoras en el campo literario está vigente hoy. “Treinta y un títulos y una sola mujer” revela la necesidad de redefinición de la lucha política de la escritora hoy en día, cuando vivimos tiempos de borrosa nitidez, de sistemas y órdenes de vida que se trastocan y se derrumban.

Dado su carácter de obra pública, la escritura literaria adquiere representación en la esfera cultural y política. Por los años 60, Arendt encontraba problemática la relación entre cultura y política frente a un hecho “relativamente reciente” que se presentaba como resultado de “una socialización omnipresente”: la cultura de masas. Sobre la cultura masiva, Graciela Montaldo sostiene que (a diferencia de la categoría de popular) se define por un sistema dinámico de producción y de difusión (2016, p. 15). Producción cultural que tiene que ver con los objetos artísticos y el mercado de consumo, que se ven activados por las mujeres que ingresan a los círculos culturales como productoras y consumidoras. Para hacerlo, las escritoras tuvieron que romper normativas sociales y enfrentarse a la violencia que imperaba en esos espacios de dominio masculino. Interesa enfocar la idea de cultura de masas, como apertura a una dimensión extendida de la sociabilidad dada por la mayor manifestación de mujeres, porque en ese contexto la palabra de las escritoras pugna por un mayor espacio para la escucha: a mayor ingreso de las mujeres a la cultura, mayor su participación en el mundo público. Este fenómeno de la cultura de masas, con énfasis en el lugar de las mujeres, está representado en la primera novela de Sonia Manzano, donde se evidencia la violencia que sufren las mujeres intelectuales y artistas en ese medio.

Cuando las mujeres consiguen su ingreso a los círculos culturales y literarios, que se potencia a partir de la última década del siglo XX, se produce un fenómeno que tiene que ver con la difusión de la palabra de la mujer: sus obras literarias, objetos de cultura, empiezan a tener por fin reconocimiento en la esfera pública y, en consecuencia, en el mercado cultural. Por eso se insiste en el reconocimiento de la palabra de la mujer en el ámbito literario, que se constituye en la lucha política de escritoras, como Chiriboga y Manzano, que pugnan porque se visibilice la participación de las mujeres en la literatura. En el espacio de lo imperecedero se sitúa la escritura literaria; en este caso, la palabra de la mujer que hace de la cultura y de la política el lugar para inscribir sus propias demandas y negociaciones. Voces de mujeres que generan su propio lugar de enunciación que es a la vez espacio de intervención social.

El espacio de aparición se presenta en correspondencia con el escenario político ocupado por los colectivos sociales que se consolidaban por los 90. En ese entonces, las mujeres organizadas alcanzaban protagonismo político y sus demandas eran negociadas en la esfera pública. A la vez, emergía un mercado cultural donde la literatura escrita por mujeres alcanzaba gran recepción por parte del público consumidor. Una buena parte de ese público consumidor estaba constituido por las mujeres lectoras, número que irá incrementándose cada vez más como consecuencia del mayor ingreso de la mujer a la vida pública: el trabajo, la cultura, la política. “Las mujeres que leen son peligrosas” afirma Esther Tusquets y cuenta que siendo niña algunas de sus amigas le advertían que debía reprimir esa afición, “nefasta en una mujer, ya que el exceso de lecturas, como el exceso de saber, me llevaría a tener problemas con los hombres” (2006, p. 16). Tusquets presenta un dato: “el ochenta por ciento de los lectores son mujeres” y señala que “en pocos campos de las actividades humanas ha ganado la mujer tanto terreno como en la escritura” (p. 18).

Así, las fronteras entre cultura y política se van borrando con el advenimiento de una cultura de masas que posteriormente se articula con el fenómeno de la globalización, donde la socialización alcanza amplísimos visos por su presencia a escala mundial. Cuando las mujeres logran liberarse de las ataduras patriarcales que las excluían, dado su rol biológico de traer hijos al mundo, pueden acceder a la cultura y a la obra de arte. Tusquets afirma que durante siglos se dificultó el acceso de la mujer a los libros puesto que a los hombres “las mujeres que leen les han parecido sospechosas, tal vez porque la lectura podía minar en ellas una de las cualidades que, abiertamente o en secreto, a veces sin ni confesárselo a sí mismos, más valoran: la sumisión” (2006, p. 15). Cuando la mujer accede a ese objeto cultural tan apreciado para ella, y que por mucho tiempo se le había negado, el libro, se apropia de él y lo consume. El libro se constituye en el portón de su ingreso al mundo de la cultura. Según Arendt, “solo podemos hablar de cultura cuando este proceso de supervivencia esté garantizado” y de obras de arte cuando nos enfrentemos a objetos “con independencia de todos los aspectos funcionales o utilitarios”. La figura de la mujer dependiente o subordinada potencia dicho proceso de supervivencia garantizado. Laure Adler dice que “el libro enseña a las mujeres que la verdadera vida no es aquella que les hacen vivir” (en Tusquets, 2006, p. 17), esa vida asociada a la supervivencia, como protectoras del hogar, por eso su exclusión de la vida política y cultural. Para revertir dicha situación ha sido necesaria la lucha de las mujeres por su autonomía y libertad. Por eso, el rol de la mujer en el arte y en la cultura

tiene que ver con ese lugar conseguido, donde se inserta su acción y su palabra. Por supuesto que, en ese sentido, es importante reflexionar también en el tipo de literatura que consumen. He ahí la representación que las escritoras hacen de la mujer lectora, de la intelectual, de la artista y de la literata, como es el caso de Sonia Manzano.

Por todo eso, Arendt considera que “las obras de arte, por sí mismas, tienen una relación más estrecha con la política que el resto de los objetos y su modo de producción está más íntimamente relacionado con la acción que cualquier otro tipo de ocupación” (2016, p. 41). Entre las actividades políticas, Arendt sitúa, de manera primordial, a la acción y al discurso porque “una vida sin acción ni discurso está literalmente muerta para el mundo” (2003, p. 201). Por eso la acción y el discurso están “tan estrechamente relacionadas”, manifiesta Arendt, ya que el “descubrimiento de quien es alguien está implícito tanto en sus palabras como en sus actos” (2003, p. 202). Así reconoce la cualidad reveladora del discurso y de la acción, lo que sucede siempre en la relación del sujeto con los demás, es decir, en la socialización.

Lo que me interesa resaltar de la discusión de Arendt es la relación que establece entre obra de arte y política, lo que abordo a partir del fenómeno de la cultura de masas, que cobra sentido en *Y no abras la ventana todavía*, la primera novela de Sonia Manzano Vela. Dice Montaldo que “la cultura de masas, al generar una nueva dinámica de producción y consumo, resignifica y politiza la forma en que la cultura comienza a operar como un abierto campo de inclusiones y exclusiones sociales; es el momento en que la cultura se hace abiertamente política para todos los ciudadanos” (2016, p. 12). Esa idea de la cultura como campo de inclusiones y exclusiones sociales posibilita abordar la condición de la escritora subalternizada para resignificar la acción y la palabra de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano en la literatura.

Si bien, en el contexto de la cultura de masas, las mujeres siguen siendo oprimidas, como resultado de su naturalización como seres inferiores o lo “otro” del hombre, ese fenómeno representa el momento de aparición de nuevos sujetos políticos, donde las mujeres alcanzan protagonismo. Así, la cultura, que integra a más sectores sociales, se constituye en espacio de lucha para las mujeres quienes capitanean sus propias demandas. Son intereses que alcanzan a otros grupos sociales vulnerables que incluye incluso a hombres que, en ciertas condiciones, no “cumplen” con el paradigma de masculinidad hegemónica. Así, los estudios de las masculinidades (hegemónica, subordinadas, alternas) se originan en los cuestionamientos al sistema patriarcal

promovidos por el movimiento feminista, lo que posibilitó el estudio de los varones también como sujetos de género. Sobre la base de las discusiones teóricas feministas, se ha fundado un objeto de estudio claro que ha derivado en la producción de conocimientos teóricos y metodológicos sobre los varones en la construcción social de las masculinidades, por poner un ejemplo.

“Aunque nadie sabe a quién revela cuando uno se descubre a sí mismo en la acción o la palabra, voluntariamente se ha de correr el riesgo de la revelación” (Arendt, 2003, p. 204). Revelar significa hacer visible lo que ha estado oculto por mucho tiempo, lo que ha sido ignorado o excluido de la luz pública, tal como ha sucedido con la palabra y acción de las mujeres de ayer y de hoy. He ahí el riesgo de la revelación cuando la palabra de la mujer opera como contradiscurso o resistencia frente al orden hegemónico. Por eso cobra tanta importancia los manifiestos de las mujeres, cuya acción y palabra da testimonio de una forma de violencia en las relaciones sexogénéricas que persisten en el ámbito sociocultural y político. En ese contexto se entiende el reclamo del colectivo de Escritoras Argentinas y las movilizaciones de las mujeres que, hoy en día, están organizadas por la erradicación de toda forma de violencia.

Hay un Yo que se revela en la novelística de Argentina Chiriboga y de Sonia Manzano. Un Yo femenino, un Yo mujer. Con sus divergencias y convergencias, ese Yo es el de la mujer que ejerce su derecho a la palabra y a la acción, a decir y actuar por sí misma, ya sin intermediarios, ni representantes. Mujeres que pugnan por su autonomía en una sociedad opresora y violenta; por eso, mi interés en relacionar la política y cultura, ambas como espacio de legitimación de la violencia. ¿O no es acaso la invisibilización una forma de violencia?

“Soy una mujer a flor de piel”, dice Sara Bernarda, protagonista de *Y no abras la ventana todavía* (zarzuela ligera sin divisiones aparentes). Su nombre alude al personaje de la obra teatral de Federico García Lorca, de ahí el subtítulo de la novela, que emerge con una nueva identidad, rebelde al orden patriarcal y a la violencia de género. Hay otras voces que se unen a la de Bernarda: la de la narradora que todo lo sabe y que comprende lo que sienten los personajes, la de Delmira, la cantante mulata encargada de abrir al fin la ventana, la voz de Ernesto, personaje enunciador y también destinatario del discurso.

En la novela de Chiriboga, *Bajo la piel de los tambores*, Rebeca González narra desde su Yo los sucesos. Se trata de un Yo que revela sus recuerdos y vivencias íntimas, de donde fluyen

otras voces del pasado que se presentan ligadas a su propias percepción y sensibilidad. “Sentí su bofetada adentro” dice Rebeca, y en el desenlace recupera la figura de la esclava Jonatás, en la de su ama de llaves Adela, para que siga su lucha por la libertad de los esclavos. Yo mujer, como sujeto de la enunciación, que revela las experiencias vividas por ella y sus generaciones pasadas: esclavas, mujeres oprimidas, temerosas, que en la fuerza de sus antecesoras encuentran el valor para resurgir.

En ambos casos, se trata de un Yo que despliega otras voces, ella (de quien se habla), tú (a quien se habla) y un nosotras que se configura en el deseo de crear vínculos con otras mujeres, para no sucumbir “de la misma manera en la que sucumben las mujeres infelizmente distintas” (Manzano, 1994, p. 115). Yo, tú, ella, nosotras expresa que se narra con alguien y para alguien; he ahí el sentido político del discurso. Ambas narran el pasado y así producen, de acuerdo con el postulado de Alejandra Oberti, “una apertura hacia el presente y el futuro porque habilitan los canales para discutir otras cuestiones que se vinculan con la pervivencia del pasado en el presente, como, por ejemplo, la cuestión de la responsabilidad” (2009, p 21). Se trata de un discurso, proyectado por los años 90, que hoy en día sigue vigente y se potencia en el marco de la acción actual de las mujeres en la cultura y en la política.

Privilegiar al yo como el sujeto de la narración tiene que ver con la acción de construir un nuevo lugar para la mujer, como protagonista de la historia y de su propia vida. Ese Yo representa a la mujer en el proceso de toma de consciencia sobre su condición, para hacerse cargo de su propio destino en relación con los demás y con el medio en que viven. El yo apela también a la verosimilitud del relato, a la visibilidad y vivencia de los hechos. El Yo en paralelismo con el lugar de enunciación es un punto desde la cual se puede partir para el análisis del discurso de las autoras porque a través de la primera persona, la mujer se presenta como sujeto de la enunciación y también como sujeto de la acción política, lo que se extrae de la primera obra de Argentina Chiriboga y de Sonia Manzano.

Si el agente se descubre junto con el acto y con la palabra, “la acción necesita para su plena aparición la brillantez de la gloria, solo posible en la esfera pública”, porque “la acción sin un nombre, un “quien” unido a ella, carece de significado” (2003, p. 205). El nombre es la forma básica de identificación y tiene que ver también con el reconocimiento y el prestigio. Sara Bernarda, Rebeca González, Delmira, Adela, personajes femeninos, son nombres propios de

mujeres que reafirman su propia y singular identidad, y que revelan su vida y acción en un mundo desfavorable, en un mundo donde la violencia de género está naturalizada. Por eso es tan importante nombrar lo que nos afecta, porque el nombre posibilita la identificación, en este caso, del problema de la violencia. Si identificamos dicha violencia podemos actuar para subvertir esa realidad. Nombrar significa traer a la existencia en la esfera pública, así afirmó la escritora argentina Griselda Gambaro: “Si el crimen no se nombra, es menos crimen, porque la palabra es el primer testigo incómodo”. Por eso las mujeres se revelan por medio de la palabra y así establecen “un nuevo comienzo a través de la acción” (2003, p. 207).

Sin el acompañamiento del discurso, la *acción* (verbo) no solo perdería su carácter revelador, sino también su sujeto, dice Arendt, porque es con “la palabra hablada que se identifica como actor, anunciando lo que hace, lo que ha hecho y lo que intenta hacer” (2003, p. 202). En ese sentido, la palabra de la mujer funciona como testimonio, como el relato de un pasado que no debe repetirse, y como una acción que es preciso revelar al mundo, porque solo así el futuro de la mujer será diferente. Tal es el sentido que alcanza la obra literaria de Argentina Chiriboga por su trabajo constante con la memoria.

¿Qué le hacen las mujeres al lenguaje? ¿Cómo lo subvierten para trastocar el orden patriarcal y la violencia de género?

“El espacio de aparición cobra existencia siempre que los hombres se agrupan por el discurso y la acción” (2003, p. 222), postula Hannah Arendt. De esa manera, acción y palabra constituyen una unidad porque “el poder solo es realidad donde palabra y acto no se han separado” (2003, p. 223). Las palabras tienen poder, las de ellos cuando afirman: “Las tonterías que decís las mujeres”¹⁰⁰, y las de ellas cuando proclaman “Nos queremos vivas”. Son palabras que paralizan o que impulsan, palabras que transforman o que persisten en el mismo lugar, en la misma vida, aun cuando no sea la vida que se anhela. Por eso, las mujeres de la palabra, Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, pugnan por construir un nuevo lugar para la mujer, uno que les permita realizarse en su libertad y potestad sobre sí mismas.

¹⁰⁰ En el capítulo II, numeral 1, se amplía este tema en relación con la culpa del lenguaje en la construcción de los significados de las relaciones sexo genéricas.

“El poder es lo que mantiene la existencia de la esfera pública, el potencial espacio de aparición entre los hombres que actúan y hablan” (Arendt, 2003, p. 223). La palabra ejerce su poder en el mundo público, el de la cultura y de la política, porque actuamos a través del lenguaje y así convivimos unos con otros. “La palabra misma indica su carácter potencial” dice Arendt y Montaldo afirma que “la escritura es crucial en el momento en que la visualidad se hace más fuerte y no trata de competir con ella, sino que se redefine a sí misma” (2016, p. 25). Hoy, más que antes, por efecto de la cultura de masas y de la globalización, asistimos al mundo de la visualidad que, en interrelación con lo auditivo y con cuanto sea sensitivo incluso más allá de lo “real”, alcanza toda su expresión en la nueva normalidad que se avecina: la realidad virtual. Hoy en día, incluso nuestras vidas cobran sentido frente a las imágenes de una pantalla que está ahí, de manera permanente, frente a nuestros ojos. Por eso, “la escritura se convierte en campo de experimentación” (Montaldo, 2016, p. 25). Esta nueva realidad exige que la palabra y la acción de las mujeres se reconfigure y redefina. La politización de las mujeres es el desafío cuando se adviene un nuevo orden, una nueva normalidad y, por lo tanto, la mujer resurge como sujeto político.

La acción y el discurso son políticos puesto que “lo político, tanto en el discurso como en la acción, tiene que ver precisamente con esa condición personal” (Arendt, 2016, p. 54). Lo que me propongo, al estudiar la primera novela de Chiriboga y de Manzano, es presentar al lenguaje como campo de experimentación, donde los significados de las palabras y los sentidos convergen y se despliegan en confrontación con los sentidos hegemónicos y con formas de opresión de distinta índole como el género, la raza, la clase. De esta forma, sus discursos cobran vigencia en relación con los feminismos de hoy y con la agenda de acción de las mujeres, encauzada a la construcción de un mundo más justo y equitativo para todos.

Bajo la piel de los tambores de Luz Argentina Chiriboga

En 1991, Luz Argentina Chiriboga publicó la novela *Bajo la piel de los tambores*, su primera obra literaria, con la que da inicio a su proyecto estético-político de legitimación de la palabra y acción de la mujer negra en la literatura ecuatoriana. Hago énfasis en la idea de inicio de la actividad escritural de Chiriboga para señalar que su acción marca el comienzo de su lucha feminista por reivindicar los derechos de las mujeres negras. Anteriormente, Chiriboga había estado vinculada

al mundo de las letras detrás de la figura de su esposo, cuya carrera literaria había acompañado de manera abnegada y generosa. Esta acción de Chiriboga se corresponde con el llamado de empezar algo nuevo por sí misma, puesto que de ahí en adelante impulsará su propio proyecto de vida, uno por el que había esperado mucho tiempo si consideramos que, en 1991, Argentina tenía 51 años.

Argentina cuenta que su primera obra la escribió en soledad y en ocultamiento de su esposo. No porque haya tenido algún tipo de prohibición expresa por parte de él, sino como acto de insumisión ya que comprendía que su acción significaba subvertir el mandato de que las mujeres estaban destinadas al ámbito familiar solamente. Con su primera novela, de la que su esposo tuvo noticia posteriormente (cuando ella le confesó que la Casa de la Cultura había aprobado la publicación de su novela), Chiriboga sale a la luz por primera vez y se revela al mundo, tanto por su palabra como por su acción.

La primera novela de Argentina (anteriormente había creado algunos cuentos que no salieron a la luz) se inscribe en un momento de inflexión en la historia ecuatoriana, que tiene que ver con la emergencia de la identidad afroecuatoriana en el escenario político y cultural del Ecuador de los años 90. Ese es el espacio de aparición de Chiriboga, quien decide narrar, a través de sus obras, el mundo afro para inscribir la acción de las mujeres en la historia universal y ecuatoriana. Para esto se vale de la figura de la esclava Jonatás, que va a recorrer toda su producción literaria. El personaje de Jonatás es el vínculo que une la vida de las mujeres negras, como Rebeca, con el pasado de la esclavitud de sus ancestros. La historia de la esclavitud, siempre presente en las obras de Chiriboga, le va a permitir revelar la violencia que persiste en una cultura racializada, hasta el día de hoy, y a la vez le da la posibilidad de hacer visible la participación de las mujeres negras para la transformación social.

Lo que se propone Chiriboga, en su primera novela, es “recordar” a la sociedad ecuatoriana que las mujeres negras han participado activamente en las luchas sociales desde hace mucho tiempo, aun antes de la época colonial, por eso la historia de las tres esclavas: abuela, madre e hija (Jonatás). En la acción de recordar está implícita la idea de socialización, ya que se hace memoria para alguien, es decir, para que las mujeres negras alcancen ese reconocimiento que les ha sido negado.

Hay que señalar que, en las insurrecciones de los colectivos organizados por la defensa de los derechos humanos que marcaron el devenir de la historia ecuatoriana durante la última década del siglo XX, las mujeres se situaron a la vanguardia de dichas movilizaciones sociales, con participación de las mujeres negras. En esta coyuntura, la acción política de los grupos negros del Ecuador (el Centro Cultural Afro-ecuatoriano, la Agrupación cultural Familia Negra, la Sociedad Afroecuatoriana) y, específicamente, la de sus mujeres organizadas, posibilita la emergencia de estos grupos como nuevos sujetos políticos (recordemos que la Constitución de 1998 reconoce al Ecuador como país plurinacional, pluricultural y multiétnico).

Es precisamente en ese momento histórico, cuando Argentina Chiriboga inscribe su voz en la literatura ecuatoriana y lo hace rememorando los sucesos de un pasado reciente: los años 60-80, marcados por la represión militar, la violencia y la militancia de varios grupos de izquierda, con participación activa de las mujeres, inspirados en el movimiento revolucionario de Cuba y en la figura del Che Guevara (de ahí el personaje también disimulado que guía el recuerdo de Rebeca, la protagonista).

El personaje de la monja negra, Sor Inés del Rosario, da cuenta del activismo de las mujeres negras en los grupos de la izquierda revolucionaria de los 60. Ella es el contacto que tiene el Che Guevara y es quien organiza la estrategia subversiva durante el Gobierno de la Junta Militar. Tal como lo hizo Jonatás en los movimientos independentistas, Sor Inés es la encargada de organizar a las mujeres para el combate. Además, ella provee de armas a los grupos revolucionarios y, cuando es arrestada, sacrifica su vida por la revolución. Prefiere morir antes que revelar el paradero del Che y, de esta forma, lo salva, tal como lo hizo Jonatás cuando protegió la vida de Simón Bolívar.

Violencia de género, clase y raza

Hay una fuerza interior que impulsa, pero que también detiene a las mujeres, y esto queda expreso en la vida de Argentina Chiriboga, quien tuvo que esperar mucho tiempo, a la edad de 51 años, para atreverse a decir, por fin, la palabra no dicha, a correr el riesgo de la revelación, que significa descubrirse frente a los demás, tanto con su palabra como con sus actos. Argentina, cuando narra sus memorias, cuenta que tuvo varios proyectos personales, como continuar sus estudios en el extranjero, como emprender algunas investigaciones científicas, a lo que tuvo que renunciar

debido a que su esposo contestaba a sus iniciativas con un: “¿con quién deja a los hijos?”¹⁰¹ Entonces Chiriboga tenía que desistir de su decisión. Como se puede ver, el rol de la mujer como cuidadora del hogar está tan naturalizado que si una mujer evade esa responsabilidad se siente culpable. A la mujer se le imputa la crianza de los hijos por lo que estos se convierten en el arma que usan los varones para generar culpa en las mujeres, de manera que ellas postergan sus objetivos personales hasta cumplir con su destino, el de ser buenas madres, amas de casa y esposas.

Sin duda el miedo es la fuerza interior que detiene a las mujeres. ¿Cómo no sentir miedo en un mundo donde la violencia de género está naturalizada?

La UNICEF define la violencia de género como “cualquier acto perjudicial incurrido en contra de la voluntad de una persona y que está basada en diferencias socialmente adjudicadas (género) entre mujeres y hombres” (CNIG, 2017, p. 119). La violencia de género se expresa a partir de las diferencias sexogenéricas, muchas de las que, por estar naturalizadas, pasan desapercibidas. *Bajo la piel de los tambores* da cuenta de varios tipos de violencia, física, psicológica, sexual, socioeconómica, que afecta a los personajes, con especificidad a las mujeres negras, en una sociedad racializada. Me propongo analizar dicha violencia en relación con una fuerza interior que, a veces, detiene a las mujeres y, otras, las impulsa: el temor.

Sidra Stone cuando caracteriza al patriarca interior como la fuerza íntima que detiene a las mujeres se refiere a la disposición de inferioridad en que se sitúan las propias mujeres en sus relaciones interpersonales. Stone describe al sistema patriarcal que “dominaba nuestra cultura” y que, en la actualidad, “ha sido cuestionado y ha sufrido grandes alteraciones”. Aunque señala que hay mucho trabajo por hacer en cuanto al patriarcado exterior, que se desenvuelve en el afuera: las instituciones, las leyes, la familia, etc., orienta su investigación hacia el “patriarca interior” que, dice, “nos mantiene en una posición inferior –si no en nuestro trabajo, entonces en nuestras relaciones” (2012, p. 77).

¹⁰¹ Esta información se deriva de lo que relató la autora en el marco del proyecto de investigación que se realizó con auspicio de la Universidad Central del Ecuador, titulado “Patriarcado en la literatura ecuatoriana: historia de vida de Luz Argentina Chiriboga”.

A partir de la idea del patriarca interior de Stone me interesa hacer énfasis en el carácter relacional del género para afirmar que las diferencias sexo genéricas tienen lugar en el marco de las relaciones que hombres y mujeres establecen y que es ahí donde las experiencias humanas adquieren especificidad y significado. El patriarca interior, plantea Stone, es la fuerza interna que detiene a las mujeres. Se trata, por lo tanto, de una razón, o consciencia que opera cual ley patriarcal para contenerlas y paralizarlas, unas veces, o para impulsarlas y movilizarlas, otras. Es lo que le sucede a Rebeca cuando, joven e ingenua, realiza su primer viaje a Quito donde será interna de un colegio de monjas: “Al estar sola miedos imaginarios me llenaron la mente, por qué Dios había perdido, en ese instante, su poder creador de vida y movimiento” (p. 13). Se trata de un temor que empieza a paralizarla porque, de pronto, toma conciencia de que está lejos de “los cerros dorados”, de las “vacas pastando en los potreros” y del “trote del caballo de papá”. Ahora se encuentra sola, en un bus que la llevará a Quito, en medio de mujeres que disimulaban su curiosidad debido a su “acento costeño”¹⁰². Por lo tanto, las nuevas relaciones que establecerá Rebeca, con hombres y mujeres, estarán marcada por su miedo. El temor se presenta como la fuerza interior que, proveniente de un poder patriarcal, adquiere distintas especificidades en la vida de las mujeres y que se presenta de manera evidente en la historia de las mujeres negras.

“Me siento completamente desesperada, condenada. Soy una mujer. No importa lo que haga, no puedo ganar”; así relata Stone el sueño de Irene: mujer holandesa, “de cuarenta y pico años. Es inteligente, multilingüe, psicológicamente sofisticada y de mundo, ya que ha vivido en Estados Unidos, Canadá, África y Francia. ¡Ciertamente no es alguien a quien le dé miedo probar algo nuevo!” (2012, p. 124). Si en una mujer blanca y de mundo como Irene, la decepción y reprensión denotan su sentimiento de pérdida en su relación con los hombres, en el caso de Rebeca, tal como se presenta en la obra, dicho sentimiento de pérdida y de temor se origina en su diferencia, que se expresa en las relaciones que establece tanto con hombres como con mujeres, lo que queda muy claro en la vida de la muchacha dentro del internado. En la relación que establece con otras

¹⁰² Se refiere a las características del habla de la gente proveniente de la costa ecuatoriana.

mujeres blancas, serranas¹⁰³ y de la ciudad, así como con hombres, dicha diferencia marca su posición social como sujeto oprimido por su condición de mujer negra y “pobre”.

Rebeca, muchacha pueblerina y negra, describe los primeros días en el internado de monjas así: “Cada una ocultando sus desdorosos eslabones familiares; al primo abigeo; a la tía repudiada por ninfómana; al padre asaltante de bancos en Europa; a mi abuela, cuyo apellido Uyanga ocultaba a todo trance” (Chiriboga, 1991, p. 22). Como se vio anteriormente, la desesperación de Irene, en su relación con los hombres, proviene de su situación de mujer; el temor de Rebeca, en su relación con otras mujeres, se deriva de su condición de negra y de su pasado africano. Ahora bien, es importante enfatizar en la posición del sujeto femenino porque, así como Irene o Rebeca, las mujeres siguen enfrentándose, hoy en día, a temores provenientes de un sistema patriarcal que las disminuye y violenta todo el tiempo. En ese marco me propongo indagar en la representación del temor y la violencia en la novela de Chiriboga.

Las mujeres viven sentimientos de desmoralización y de condena como resultado de oposiciones a órdenes familiares y sociales prescriptos que paralizan su acción y su palabra. Considero que esto le pasaba a Chiriboga, la autora, cuando priorizaba su rol de madre y esposa por sobre sus proyectos personales. Seguramente ella se sentía impotente para actuar, dada su condición de mujer cuidadora del hogar, lo que se ve representado en su primera novela, en la figura de la madre de Rebeca que, cuando muere su esposo, queda paralizada porque no sabe cómo administrar la hacienda. Me refiero también a la idea patriarcal, por ejemplo, de que la violencia contra las mujeres no es tan grave puesto que se trata de situaciones excepcionales, de “microviolencias”, de pequeños actos: “no es para tanto” o “la culpa es de ellas mismas” se escucha a menudo. Sin embargo, hay que advertir que esos “pequeños actos”, repetidos una y otra vez, naturalizan la violencia. De ahí que es común que muchos hombres y mujeres manifiesten que la violencia de género “no es para tanto”, por lo que es mejor dar paso a otros problemas que son más urgentes en la sociedad de hoy. Sin embargo, la violencia es la preocupación apremiante de las mujeres hoy en día, por eso, están movilizadas y proclaman consignas como: “Ni una menos”, “Vivas nos queremos”, “La culpa no era mía”, “Si tocan a una respondemos todas”, etc.

¹⁰³ Se les dice a las mujeres provenientes de la sierra ecuatoriana.

Lo que le sucede a Irene, así como a Rebeca y a otros personajes femeninos de la novela, es que su patriarca interior las mantiene en esa posición de inferioridad, en varios casos, como producto de una cultura que prescribe las diferencias de roles entre hombres y mujeres, a través de prácticas y también por medio de un lenguaje sexista que marca las diferencias entre hombres y mujeres. Así, el poder es percibido como el terreno de los hombres, y las mujeres, que han aprendido a vivir en “un mundo de hombres”, quedan presas en “expectativas limitantes” que se ajustan a posiciones de opresión definidas por la estructura patriarcal.

La idea del patriarca interior, desarrollada por Stone, se basa en la creencia interiorizada, en las propias mujeres, de que son inferiores a los hombres, por lo que nada de lo que hagan puede cambiar ese hecho (2012, p. 17). La idea es reconocer ese patriarca interior para lograr vencerlo, y esto es lo que me propongo leer en la obra de Chiriboga, porque Rebeca, sin bien describe la inseguridad y el temor que la invaden, es portadora de una fuerza, también interior, que la impulsa a levantarse y a tomar las riendas de su vida. Se trata de una lucha constante entre ambas fuerzas, la del patriarca interior y la de la fuerza femenina que es la fuente de poder que le permite autovalorarse como sujeto autónomo y soberano. La fuerza que la impulsa nace del recuerdo de sus ancestros, de su padre y de mujeres como su abuela, madre, Jonatás, que le transfirieren su ejemplo de lucha.

Hay una condición de inferioridad con la que se ha estigmatizado a la raza negra desde los tiempos de la esclavitud, de ahí que Rebeca intente, por todos los medios, esconder su raíz africana. Ya que el patriarca interior se mueve en el espacio del inconsciente, Stone declara: “Las exigencias no venían del exterior, por lo que tendría que haber sido algo dentro de cada mujer lo que era responsable por esa pérdida de una misma. Algo operaba de forma inconsciente, en las sombras” (2012, p. 9). Me interesa incorporar el aporte de Stone para advertir que la lucha de las mujeres ha de encauzarse de manera interna y externa. En otra parte, Stone sostiene que el patriarca interior es “el portavoz interno del patriarcado exterior” (p. 28). He ahí las dos direcciones de lucha que ha de vincular a las mujeres hoy en día.

El sentimiento de inferioridad y pérdida de sí mismas se manifiesta de manera insondable en las mujeres negras, que cargan sobre su cuerpo racializado el pasado de la esclavitud, una historia de continuas violaciones, de yugo, de vejación y de servidumbre. Por eso el miedo se

apodera de ellas. Cuando Rebeca González Araujo llegó al internado de monjas por primera vez, el pavor y pánico la paraliza y su color empieza a avergonzarla frente a sus amigas blancas. Se siente inferior a las demás y esa creencia es la fuerza interior que, a veces, la detiene y, a veces, la impulsa. Había dejado su hogar y pueblo natal de origen negro, y experimentaba, por primera vez, la discriminación y el despotismo social. “Las alumnas comentaron mi color negruzco acentuado por el frío y huyeron” (Chiriboga, 1991, p. 16). En ese momento, ella empieza a convivir con la diferencia: se siente insignificante frente a sus compañeras blancas (así se perciben) y exclama: “Día a día iba perdiendo mi seguridad... Me afluían temores, vivía sin deseos y ni siquiera confiaba en mis fuerzas” (Chiriboga, 1991, p. 21).

En el sentimiento inicial de Rebeca se advierte el temor y horror como la fuerza que la domina y paraliza. Temores que se remontan a un pasado de pavor y de esclavitud. Por eso el recuerdo constante de episodios de dolor de sus antepasados, el eco de sus ancestros que la animan, la voz de la abuela cuyo amor la consuela. La imagen del tambor se presenta como símbolo de una historia y también del horror que aflora cada vez que Rebeca revive, en su propia piel, el pasado de la esclavitud: “Bájame la voz, so mulata igualada, eres una montubia, una miserable Uyanga, descendiente de africanos, y te la querés dar de gente” (Chiriboga, 1991, p. 56), le grita su compañera Mariana Murat. En el insulto que le profiere, se expresa claramente la desigualdad en la relación de ambas. “La Murat”, como la llama Rebeca, establece esa diferenciación recriminándole su apellido de origen africano y su procedencia costeña campesina; es decir que se revela una doble discriminación: racial y regionalista. Esta última expresa la diferenciación y segregación que existe entre los habitantes de la costa y de la sierra ecuatoriana, que en el caso de la protagonista se profundiza ya que proviene de un pueblo de la costa, imaginario, sumido en la pobreza y en condiciones de precariedad. El espacio donde se desenvuelve el personaje es un colegio femenino de la capital, ciudad de la serranía ecuatoriana, que recibía a estudiantes de la élite política y económica del país. Así se entiende que Rebeca González Araujo y Mariana Murat pertenecían a familias pudientes económicamente, pero no de la misma clase social. Por eso, en este caso, la diferenciación se establece a partir de la superioridad de la raza blanca (“la Murat” se percibía blanca) sobre la negra (Rebeca) y de la hegemonía de la alta sociedad, representada por el apellido, sobre la clase baja, de ahí la referencia despectiva al apellido Uyanga. En consecuencia, el origen africano y la procedencia campesina establece dicha diferenciación y desigualdad social. Con respecto a este punto, es importante señalar que el problema del regionalismo existente entre

la población de la Sierra y de la Costa ecuatoriana específica, aún más, el tipo de violencia que vive Rebeca.

Por eso interesa especificar la violencia que sufre Rebeca al interior del grupo de compañeras, que en su mayoría se perciben como blancas, y que pertenecen a una clase social alta, donde la muchacha mulata representa a una minoría, tanto por su raza como por su clase. Todas son mujeres; sin embargo, la subjetividad e identidad de cada una es específica y el tipo de violencia también. La obra está narrada desde la voz de Rebeca, de ahí que su subjetividad queda expuesta para revelar las violencias que sufren las mujeres negras, que no se derivan solamente de las diferencias sexogenéricas, sino también de su condición racial y de clase. El dinero de Rebeca, debido a su color de piel, no le permitía ascender de clase, por eso, al interior del grupo de compañeras blanqueadas, Rebeca también es excluida.

De lo anterior se colige que, como plantea Hourya Bentouhami – Molino, “la raza estructura la experiencia vivida” y “es parte de una construcción de la realidad” (2016, p. 48) puesto que el color mulato de Rebeca y su clase determinan el modo en que es incorporada en las relaciones sociales, con hombres y con mujeres. Rebeca entiende que “una mulata con dinero pasaba a ser blanca, pero una mulata pobre es negra” (p. 72).

En la discusión anterior, y en varios momentos de la obra, se evidencia que la violencia hacia la protagonista tiene su raíz en la raza y en la clase, por lo que dicha especificidad no puede “subsumirse en las características universalizantes de la lucha contra la violencia hacia las mujeres” (Bentouhami – Molino, 2016, p. 99). Frente a la violencia proferida por “la Murat” surge el recuerdo de una cicatriz que aún sangra. Junto con el pasado aflora el temor, como sucedía con los esclavos explotados en los cañaverales que eran horrorizados con el castigo y con la muerte.

Hay otro tipo de violencia que queda expresa en la obra. Después de un tiempo, el padre de Rebeca muere y ella se ve obligada, muy a su pesar, a abandonar sus estudios para hacerse cargo de la hacienda familiar. Vuelve a su pueblo, administra los negocios del padre y termina casándose con Milton Cevallos. Entonces confiesa: “A partir de entonces Milton asumió el control de la hacienda y de la cuenta en el banco de Orquí” (Chiriboga, 1991, p. 141). Para ese entonces, Rebeca había logrado varios progresos en la hacienda, sin cuya intervención se hubiera derrumbado. La muerte del patriarca del hogar había paralizado a su madre y Rebeca, una vez

asumida la realidad de desamparo en que estaban, reactivó la economía de la familia invirtiendo en un proyecto de comercialización de chanchos y conformando, además, una cooperativa para organizar a los pescadores de Sikán. Estos emprendimientos la habían fortalecido; sin embargo, al contraer matrimonio con Milton, ella misma se sorprende: “Ahora, con una resignación de servidumbre, que nunca imaginé, preparaba sus carnes preferidas. Sabía que, desde mucho tiempo atrás, estaba dispuesta a hacer feliz al hombre que el destino me pusiera en el camino” (Chiriboga, 1991, 141).

Rebeca sabe que tiene que cumplir con el mandato consignado a ella en el matrimonio: la de hacer feliz a “su hombre”. Sin embargo, el matrimonio entre ambos tiene varios antecedentes que es preciso comprender. Cuando Rebeca regresa a su pueblo, lejos de las ilusiones juveniles experimentadas en la ciudad, se siente “prisionera entre los minúsculos contornos de Sikán”, y prisionera también de los deseos de su cuerpo. La erotización de su piel alcanza plena expresión desde las primeras páginas de la obra, al inicio de su experiencia en la ciudad de Quito, donde experimenta, por primera vez, el deseo en la relación clandestina que mantiene con el Padre Cayetano, el religioso que oficiaba misas y otros servicios en el Colegio de Rebeca. Los encuentros amorosos con él, que no concluyeron en la relación sexual y que le dejaron sinsabores porque Cayetano la abandona, y sus roces corporales con otros pretendientes como Fernando o Lorenti, no solo que habían despertado su deseo apasionado, sino que habían lapidado toda esperanza de volver a la capital. Tuvo que resignarse a “la vida insípida, a ese ir y venir de los potreros a la casa y de la casa a las chancheras” (Chiriboga, 1991, p. 128). Se sentía presa de los deseos de su cuerpo que bramaban a muy alta potencia: “Sentía, sobre todo en las noches, la necesidad de un hombre que escanciara mis vinos, añoraba el tiempo del antifaz con el que tanto jugamos en el umbral del amor” (p. 128).

Sobre la base de estos antecedentes, se entiende que Rebeca terminó entregándose a Milton, el más “imbécil, el más ruin de los que me habían pretendido” (p. 136), se arrepiente. En la relación sexual que mantienen, reluce la masculinidad ardiente del hombre: “Cevallos resultó amante ideal, eficiente, fogoso, iterativo” (p. 137). Aquí es importante detenerse en el tema de la virginidad, porque es la causa por la que Rebeca se obliga a contraer matrimonio con Milton Cevallos: ¡Maldecido, grité llena de cólera, ¡cómo pude entregarme antes de casarnos!, se lamentaba. Había perdido su virginidad, el mandato que la cultura patriarcal impone a las mujeres, por eso Rebeca

se sentía disminuida e indigna: “Herida en lo más profundo de mi dignidad, limpiándome con la falta de lágrimas que corrían por mi cara, seguí esperando a Cevallos para rogarle que contrajéramos matrimonio, fui una leona sin melena y derribada” (p. 139).

En la obra, el mandato de la virginidad de las mujeres produce dolor, vergüenza y frustración, puesto que Rebeca, al haber perdido “ese galardón”, se siente desvalorizada. Será necesario entonces el matrimonio sin amor “solo para llevar el apellido de un borracho” (p. 139). La virginidad se presenta como una forma de control que la cultura patriarcal impone sobre el cuerpo de las mujeres, mandato que las somete y acorrala. Rebeca creía que junto con su virginidad había perdido su dignidad y, por lo tanto, no le quedó otro destino que casarse para limpiar la humillación.

De este hecho se deduce que el mandato de la virginidad es una forma de violencia sexual ejercida hacia las mujeres puesto que las priva de la libertad del goce de su propio cuerpo y condiciona la experiencia sexual al matrimonio. Con el mito de la virginidad, el honor y valor de una mujer queda reducido a su sexualidad. Milton, por su parte, exige a Rebeca que continuaran “haciendo el amor”, pero al ver el llanto de la muchacha, que “llegó al histerismo”, accede a casarse “de mala gana”. Como se pudo advertir desde el inicio de la relación, el matrimonio no duraría mucho tiempo. Milton pronto le demuestra su indiferencia condenándola: “Gran puta, ¿esperas a Julio? Cruzó mi rostro con una bofetada y su alcohol. Si hasta dormida lo nombras, gran perra” (p.142). De ahí en adelante, Rebeca es violentada física y sexualmente. Milton Cevallos representa el modelo de masculinidad hegemónica: es celoso, posesivo e indiferente, y trata, continuamente, de demostrar su fortaleza y hombría frente a la sociedad y a su esposa. Así, Rebeca cuenta:

Luego, me llevó en vilo a la cama. Así te hacía el amor ese tal Julio. Puse el pensamiento en el vacío, y comprendí que el vacío no era carencia, pues lo llené de repugnancias. Ese cuchicheo con los de la cooperativa no me gusta, vienen con los chismes. Me separé de sus brazos y fui en busca del irrigador, esta vez le agregué el doble del zumo de limón” (Chiriboga, 1991, p. 142).

Milton Cevallos era un hombre “blanco” (de tonalidad clara asociada a cierto origen europeo, o caucásico), así como sus otros pretendientes: Lorenti, descendiente de italianos, viejo adinerado que se divertía conquistando chicas colegiales; Fernando Ponce, cuya madre se oponía

al compromiso de ambos por dos razones: “Por ser negra y por ser mona¹⁰⁴”; y el Padre Cayetano, español, quien insiste en tener un amorío con Rebeca y la sigue hasta Sikán donde, una vez que Rebeca se separa de Milton, consuman su amor de manera apasionada y clandestina. Julio Martínez (el Che Guevara), el desconocido con quien había compartido tan solo una charla en su primer viaje a Quito, que pervive como una pasión a veces incontenible en Rebeca, también era un hombre “blanco”. Lo “blanco”, que se representa en la novela, queda definido por la percepción que los personajes tienen de sí mismos, en la relación con los demás, o cómo son percibidos por los otros.

Tanto Milton como Lorenti, Ponce y Cayetano representan un modelo de masculinidad hegemónica, machista, clasista y racista. La figura del Che tiene, sin embargo, su particularidad en la novela, por lo que se tratará de manera también específica. Hay una escena donde Milton se avergüenza de su esposa negra y suelta su mano porque se siente observado por la sociedad. Además, después de abandonar a Rebeca, regresa para recriminarle: “¡Maldita negra puta! Me casé contigo por lástima” (p. 143). Fernando Ponce, por su parte, se enamora de Rebeca, quiere casarse con ella; sin embargo, es un joven débil, obediente a su madre, y le faltan fuerzas para luchar por su amor. Al final la abandona. Lorenti es un hombre casado que le niega el apellido a Imelda, su hija extramatrimonial, y disfruta seduciendo a las amigas de su hija no reconocida, entre ellas Rebeca. Como Rebeca no accede a sus galanteos, termina embarazando a Aracely Moreno. El Padre Cayetano la desea y seduce a pesar de que es consciente de que no puede ofrecerle a Rebeca la relación que tanto ansía. Finalmente, ella lo abandona; hecha al viento su carta, que condensaba la posibilidad del reencuentro, y así pone fin a una relación que también la disminuía: “Blanco de porra exclamé al lanzar el último fragmento” (p. 150).

En las relaciones anteriores se evidencia la desigualdad social que no se traduce solamente en las diferencias económicas; recordemos que Rebeca proviene de una familia que cuenta con recursos económicos suficientes como para solventar sus estudios en la capital. De ahí que ella accede a un círculo de poder económico y social. En dichas relaciones se visibilizan, por lo tanto, otras desigualdades específicas, como las diferencias de género y de raza, que se traducen en diferentes formas de violencia que esos hombres ejercen sobre las mujeres. El caso de Cayetano,

104 En la sierra ecuatoriana “mona” es un despectivo que se utiliza para designar a la mujer proveniente de la costa ecuatoriana.

el sacerdote, es evidente. Se aprovecha de la ingenuidad de Rebeca y de su posición subalterna, como mujer negra, para seducirla. Amparado en su jerarquía de sacerdote, acostumbraba a conquistar a muchachas menores de edad. Se trata de un comportamiento que se expresa de manera naturalizada en la novela. Por eso, su conducta constituye una forma de violencia sexual basada en la posición superior representada por el sacerdote: machista, adinerado, blanco. De ahí se entiende la subordinación de Rebeca a los deseos de Cayetano: “Porque a veces tenía deseos, que me ascendían frescos y apremiantes, de decirle: Tome, coja, todo esto es de su reverencia” (p. 55).

Hombres blancos mestizos que ven en el cuerpo de Rebeca el estímulo para sus instintos sexuales: la mujer como objeto para la satisfacción de los deseos del hombre. Ninguno de ellos la toma en serio como para planear una vida juntos, que es lo que ella tanto anhela. Lorenti le ofrece joyas y dinero, Cayetano también. Son relaciones donde las diferencias de raza, clase y género quedan expuestas en la especificidad del personaje: Rebeca da cuenta, desde su propia voz, de la violencia que persiste en una sociedad racializada, esto en el contexto de la segunda mitad del siglo XX, tiempo en que se desarrollan los hechos.

Las relaciones amorosas, que se narran desde la subjetividad del personaje, conducen a Rebeca a episodios de impotencia, dolor y depresión, sentimientos generados a partir de las marcas identitarias de su raza, género y clase, las que se presentan “históricamente imbricadas, por ser cogeneradas” (Bentouhami – Molino, 2016, p. 99). Hay que advertir que los ojos de Rebeca siempre se fijaban en hombres que percibía como “blancos”: admiraba en ellos su educación o inteligencia, a excepción de Milton, y representaban la posibilidad de abandonar su vida aldeana en Sikán (todos menos Milton). El caso de Milton es particular porque Rebeca, siendo virgen, en un desliz pasional se entrega a él y como consecuencia de su “deshonra” decide casarse, aunque sabe que es un hombre ignorante, vicioso y sin futuro. Se puede advertir además que, en su pueblo, los hombres negros estaban atrasados en cuanto a educación y progreso económico, mientras que ella se había propuesto romper las barreras clasistas para ascender económica y profesionalmente: mantenía vivo el deseo de volver al colegio para obtener su bachillerato, que era posiblemente el máximo nivel de educación al que podía aspirar en su condición de mujer negra. Rebeca no se fija en un hombre de su raza. Termina casándose con Milton que tampoco representa, como sucede con otros muchachos de su raza y de su pueblo, el porvenir que tanto anhela.

Hay una ocasión cuando Rebeca siente deseos de acabar con la vida de Milton, el hombre blanco que la había despreciado y humillado por su condición de negra. Era un acto de venganza lo que buscaba Rebeca, pero el recuerdo de su padre la detiene: “Caminé en puntillas con el hacha levantada, pero, Mija, ¿qué vas a hacer?” (p. 142). La relación matrimonial termina y, poco a poco, Rebeca retoma el control de la hacienda, toma consciencia y se fortalece. Salva los negocios y se arriesga con el fin de comercializar sus productos y los de los pescadores del pueblo, debido a que no existían vías terrestres entre el pueblo de Sikán, imaginario, y la ciudad de Guayaquil, el centro comercial de la costa ecuatoriana. Avizora un futuro de éxitos económicos y decide forjar su propio destino, sin la compañía de un hombre. Rebeca se estaba demostrando a sí misma que podía construir un futuro como mujer libre y soberana. Este es el antecedente para la toma de consciencia social, que se vislumbra en el desenlace de la obra.

El matrimonio llega a su fin cuando Rebeca comprende que podía edificar su felicidad sin Milton: el miedo se desvanece y es su madre quien la fortalece y la salva: “Esquivé el trompón. Entonces mamá, recordando que una vez fue joven, se irguió en el umbral con la escopeta de papá, apuntó a Cevallos, resuelta a dispararle” (p. 143). A partir de ese incidente, Milton huye y Rebeca se libera. No aceptará otra vez las imposiciones de Milton, ni de Cayetano, ni de otro hombre. La experiencia de Rebeca con sus compañeras “blancas” y con los hombres “blancos” que la rodearon en su juventud da cuenta de las múltiples formas de dominación, lo que posibilita especificar las experiencias de las mujeres, a partir del carácter imbricado de las violencias de género, de raza y de clase.

Antifaz y ceguera social

El antifaz es un artificio simbólico que recorre los hechos de la obra. Este se presenta en relación con la acción de recordar. “Añoraba el tiempo del antifaz” confiesa Rebeca cuando rememora su pasado en el colegio Nuestra Señora de Guadalupe. Los hechos son narrados desde el futuro, cuando Rebeca recuerda sus ilusiones vividas en el contexto social de los años 60-70. Sus memorias operan como una fuerza interior que, a veces, la impulsa y, otras, la detiene. Cuando llega a la capital asume un nuevo destino. Lejos de su pueblo natal, se aleja cada vez más de sus orígenes y pretende, incluso, esconder su ascendencia negra. Hourya Bentouhami-Molino (2016) explica la noción de entre-lugar y de la identidad híbrida y se refiere a la “escritura poscolonial del desarraigo y del vacío”. La de Rebeca es una identidad híbrida “fundada sobre la doble

pertenencia” (Bentouhami-Molino, 2016, p. 71) que se revela precisamente en su aturdimiento y ofuscación. Ella, una muchacha mulata, se sitúa en el impreciso lugar de la fisura, en el umbral, en el entre-lugar de dos razas. A veces se percibe negra, a veces mulata. Por eso reconoce que en su identidad, “ni demasiado negra, ni demasiado blanca”, coexisten dos herencias, dos conductas, dos colores: lo blanco y lo negro. De ahí su “nadar entre dos aguas que la llenaban de pavor”.

Yo, consciente de que en el internado tejía la urdimbre de mi destino, oía lejanos los consejos de mamá que solo dejaría de suspirar cuando me viera casada. Ella sabía que yo no era ni demasiado buena, ni demasiado mala; ni demasiado pulcra, ni demasiado vulgar; ni demasiado inteligente, ni demasiado tonta; ni demasiado blanca, ni demasiado negra. Justamente por eso le preocupaba mi carácter inestable, mi nadar entre dos aguas que la llenaban de pavor (Chiriboga, 1991, p. 12).

Rebeca se irá alejando cada vez más de sus orígenes y los vínculos con su pasado se irán también debilitando: “Oía lejanos los consejos de mamá”, dice. Por eso, la insistencia del personaje en recordar, para no olvidar sus raíces, para no sucumbir en medio de la violencia y el temor que la invaden. En el recuerdo encuentra la fuerza para sobrevivir; por eso la imagen y la palabra de la madre, la abuela, de su ama de llaves Adela que le transfieren amor y consuelo. Rebeca comprende que no es posible el desarraigo y que es preciso forjarse un porvenir en el nuevo lugar. Para contrarrestar el sentimiento de exilio, Rebeca opta por el antifaz, que esconde, que oculta, y que también actúa como escudo protector y como forma de supervivencia en el medio hostil que ahora la circunda.

Rebeca inicia así el relato de una etapa de su vida, su adolescencia, cuando, lejos de su pueblo natal y como estudiante de un colegio religioso de la capital, se enfrenta a un nuevo mundo: experimenta el deseo sexual, sufre violencia y, finalmente, toma consciencia de su raza. Los hechos que narra la novela, publicada en 1990, discurren en un momento histórico reciente, los años 60-70, cuando en Ecuador se instauraban los gobiernos militares¹⁰⁵, que constituyen quizá, hasta el día de hoy, el tiempo de mayor represión social en la historia ecuatoriana.

¹⁰⁵ Esta novela histórica narra sucesos del gobierno de la Junta Militar (1963-1966) que, si bien desarrolló una “política social progresista” (reforma agraria, descubrimiento y explotación del hidrocarburo y de la producción bananera, creación de la Escuela Politécnica Nacional, nulidad del Protocolo de Río de Janeiro, entre los hechos más importantes), se presenta como signo histórico del periodo de las dictaduras militares en Ecuador.

“Gozábamos las ilusiones que nos brindaba el antifaz”, recuerda Rebeca. El antifaz presenta varios sentidos en la obra: constituye la posibilidad de evasión de la realidad y es también el artificio de protección en un entorno violento. Rebeca y sus amigas lo usaban para llevar a cabo sus aventuras y desacatos de las normas impuestas por las monjas (la institución religiosa), para “tocar los límites de lo prohibido” y para “bordear aventurillas ingenuas pero excitantes” (Chiriboga, 1991, p. 9). Así, las jóvenes, ensayaban su “voluntad de ignorar lo trágico y triste de la vida” (p. 14): los eventos de represión que comenzaban a propagar el terror en la ciudad y que ellas, en el curso del internado religioso, no podían o no querían ver debido al antifaz.

Para dar rienda suelta a todos sus arrebatos, Rebeca y sus compañeras utilizaban el antifaz. El Padre Cayetano también lo hacía. Él era el desconocido que asistía a los salones de baile donde se encontraba de manera incógnita con las estudiantes del colegio religioso, que se escapaban cada viernes del internado para “respuntar el peligro y palpar su textura”. En el caso específico de Rebeca, sin embargo, dada su condición de estudiante negra de un colegio donde el apellido, el nivel económico y el color de la piel ponderaban un orden en la atención, valor y afecto que recibía cada alumna, el antifaz era su salvaguardia: este ocultaba, frente a los demás y entre ellas mismas, sus diferencias de clase y de raza. Con la careta, Rebeca se identificaba con el grupo porque le permitía, en varias ocasiones, descubrir el disimulado racismo de la sociedad. Por eso Rebeca, hasta el último momento, se aferró a su antifaz, a pesar del peligro que significaba conservarlo. Cuando las muchachas fueron descubiertas y se advenía su expulsión del colegio, Rebeca cuenta: “Aracely arrojó el antifaz sobre la hojarasca; Mariana lo dejó oculto en una rama; el de Yazmín balanceábase sin ojos en un árbol; yo guardé el mío entre los senos” (Chiriboga, 1991, p. 48).

El antifaz en sus senos, el regazo de la mujer, abriga su esperanza. Después de algún tiempo y debido a los problemas que tiene con Sor María de la Concepción y con algunas de sus compañeras, Rebeca tiene que abandonar el internado. Se traslada a vivir a la residencia Luz Divina, que era administrada por Sor Inés del Rosario, la religiosa negra. Los problemas que impulsan a Rebeca a abandonar el internado para continuar sus estudios como alumna externa, estaban relacionados con los celos que provocó a Sor María de la Concepción, quien estaba enamorada del Padre Cayetano, y a algunas de sus compañeras que la envidiaban debido a las preferencias que le manifestaba el joven y seductor sacerdote. Para ese entonces Cayetano y

Rebeca habían iniciado su acalorado romance y Rebeca cede a la excitación de su cuerpo: “Al estar junto a él sentí por primera vez que ponía en peligro mi involuntaria virginidad (p. 55).

A partir de su ingreso a la residencia Luz Divina, Rebeca tendrá más libertad para disfrutar “de los goces con Cayetano”. Ya no necesitará el antifaz, sin embargo, no se deshace de este. Lo conserva como la esperanza de ocultamiento. La máscara está presente en todo el trascurso de la obra. Siempre en espera de ser utilizado, siempre en un lugar seguro y al lado de su dueña. Sin el antifaz, Rebeca observa de manera más clara todo lo que pasa a su alrededor: palpa por primera vez las luchas sociales. El encierro, tanto en su pueblo natal como en el internado, la había mantenido alejada de los acontecimientos sociopolíticos de la época. En el internado no miraba más allá de los cuadernos y de las intrigas y confabulaciones personales y amorosas de las monjas, de sus compañeras y las suyas propias. Sin embargo, al transitar de manera libre por el centro histórico de Quito observa las revueltas juveniles: “Abajo los tricocéfalos”, “abajo los ladrones”, “mueran las botas asesinas” (p. 66), o leyendas escritas como: Abajo los gorilas, muera la junta militar (p. 64).

En una ocasión Rebeca lee: “PORQUE LA RIQUEZA ESTÁ EN LA AGRICULTURA ESTAMOS HACIENDO LA REFORMA AGRARIA”; a la vez mira cuerpos de estudiantes muertos “con sus uniformes ensangrentados”, escena que intenta borrar de su memoria “para que de noche no se me aparecieran en el sueño”, dice. Todo lo que puede ver fuera del internado y sin su antifaz empieza a conmoverla. En ese sentido, la ausencia del antifaz, asociado con su vida en el internado, representa la posibilidad que tiene Rebeca de tomar consciencia social. El internado religioso simboliza la ceguera espiritual, de ahí el artificio del antifaz, y la residencia Luz Divina, la lucha social. Si bien ambos se oponen, a la vez conciertan. Aunque los dos están atravesados por la religión, puesto que están regidos por monjas, en el internado se evidencia mayor fanatismo, por ejemplo, los rezos obligatorios que tenían que cumplir las internas todos los días, muy por la mañana. Esto muestra el peso que tenía la religión en la vida cotidiana de la época. Es así que Rebeca recuerda constantemente la religiosidad aprendida en su hogar: “Entonces recordé la oración que me enseñó Adela y la repetí varias veces. Detente animal feroz, primero nació Dios que vos, era lo mágico para calmar las irás” (p. 49).

En el internado Rebeca confirma las palabras de su padre de que “la religión práctica la ley del odio” (p. 23). En ese espacio religioso se tejen envidias, injusticia y discriminación. Sor María de la Concepción, que tiene que esconder la pasión que siente por el Padre Cayetano, es una mujer agobiada por los celos, la envidia y el odio: “Ahora sollozaba, Jesús, ¿por qué lo pusiste en mi camino? (...) Cayetano, cuánto te amo. (...) Por la mulata Rebeca lo perdí” (p. 34).

Sor María emprende una campaña de odio contra Rebeca. Difama su honra y la perjudica en las calificaciones porque dice: “Hay chicas que han venido solo a conseguir marido” (p. 57). Todo esto empuja a Rebeca a abandonar el internado. Hay que señalar que tanto Sor María como Cayetano se presentan como víctimas de una religión que imponen sus leyes sobre los cuerpos de hombres y mujeres, a quienes se les exige el voto de la castidad. Sin embargo, la desigualdad entre la mujer y el hombre en la vida religiosa también es evidente. Cayetano tiene amplias libertades para seducir a las colegialas, para asistir a centros de diversión nocturna, y a encuentros clandestinos con sus amantes. Sor María, en cambio, que al parecer ha tenido alguna relación con Cayetano, se muestra reprimida y atemorizada. Sabe que Cayetano tiene poder sobre ella, por eso no puede reclamarle nada y soporta en silencio los desprecios del sacerdote.

Rebeca describe de manera distinta a la monja y al sacerdote: “A veces creía que el padre deseaba reunir dos cosas incompatibles: el sacerdocio y el placer” (p. 56). En el sentimiento de Rebeca se percibe, hasta cierto punto, una justificación de los actos de Cayetano. En cambio, con la monja, su rival, es dura y rencorosa: “... la María de la Concepción era de esos seres que la naturaleza pone en alturas peligrosas, por tener sentimientos enraizados en pasiones, y que, por ser blancas, ven todas las cosas a través del equívoco lente de la raza” (p. 61). Lo que sucede es que tanto Cayetano como Sor María representan los valores sexogénicos de una cultura patriarcal, aunque Rebeca, a inicios de su romance, no reconozca. Lo hace más tarde, cuando advierte en Cayetano los vicios de una sociedad racializada e injusta.

Como se puede ver, la disciplina del internado gira en torno al cumplimiento de normas religiosas. La residencia Luz Divina, en cambio, permite a Rebeca comprender el servicio social. Se trata de una institución dedicada, además del alojamiento, a la confección de prendas de vestir, cuya utilidad, en parte, se destinaban para cubrir las necesidades de una organización de mujeres negras. Estos datos funcionan como antecedentes de la toma de conciencia social que irá

experimentando la protagonista, lo que se presenta en paralelismo con el sentido que adquiere el antifaz en la novela.

Los hechos de la novela continúan y el antifaz también está presente. Cuando el padre de Rebeca fallece, ella, desconsolada, viaja a Sikán, en Orquí. Abriga la esperanza de volver pronto para continuar con sus estudios; sin embargo, no puede hacerlo. Cuando prepara, de manera apresurada su maleta, entre las pocas cosas que lleva está el antifaz de terciopelo rojo.

Durante su estadía en Luz Divina, aunque no necesita el antifaz, Rebeca lo conserva en un lugar seguro. En Sikán transita el duelo por la muerte de su padre y después se siente acorralada: quiere volver a la capital. Entonces se aferra nuevamente al antifaz, que es el vínculo con su pasado de estudiante del colegio Nuestra Señora de Guadalupe. El antifaz es de terciopelo y de color rojo. El terciopelo alude a las sensaciones del cuerpo, y el rojo a la pasión y fogosidad de la joven. En Sikán, Rebeca dice: “Apelé al antifaz, con el que sentía más fuertes mis caudales y tenía la sensación de ocultar mis deseos” (p. 134). El terciopelo está asociado con el deseo de la mujer y con su ocultamiento. En una sociedad que reprime y controla los comportamientos, afectos y deseos de la mujer, el ocultamiento es la posibilidad de “tocar los umbrales del amor”.

De vuelta en Sikán, los recuerdos pasionales experimentados en Quito recorren su cuerpo. A veces esa sensación era insoportable: “Cuando el deseo ascendía con urgencias me daban ganas de ir por mi antifaz, salir por las noches y brindarme a los hombres que cruzaban el camino” (p. 128). Una tarde, excitada al ver eyacular a un burro, se coloca el antifaz y se entrega a Milton. Ahí pierde su virginidad: “No tuve fuerzas para esquivar las caricias, enredó sus deseos entre mis senos, lentos rodamos por la hierba, sentí el vapor de la tierra mezclado con la baba del burro, los dedos de Milton deslizaron mi antifaz, en tanto la tarde apagaba los trinos” (p. 135).

El antifaz estimula los instintos y no deja lugar para la razón; por eso, Rebeca, después de dar rienda suelta a sus pasiones, de ahí el trote de Rebeca sobre su caballo, se arrepiente. Siente que con su virginidad ha perdido también su valor. Arroja sus cremas porque ya no tiene sentido cuidar la suavidad y belleza de su piel: su ideal de belleza y de pureza de la mujer, junto con su himen, se ha roto. Desde el inicio de la obra, Rebeca ha simbolizado el ideal de belleza y delicadeza de la mujer, en este caso negra, y ha reprimido sus deseos. Cuando pierde su virginidad, ese ideal se rompe. Una pérdida más que se suma a tantas pérdidas que ha experimentado por su condición

de mujer negra y pobre. Por todo eso llora y, principalmente, por su “estupidez de entregarse a un blanco”.

Encerrada en mi cuarto lloré toda la noche, di golpes en la cama, arrojé mis cremas por la ventana, lloré por Cayetano y su cobardía; lloré por Fernando y su decisión; lloré por Lorenti y su maldad; lloré por la muerte de papá; lloré por la ausencia de Julio Martínez; lloré por mi odio a mamá y su obstinación en no salir de Sikán; lloré por mí, por mi liviandad y mi estupidez al entregarme a un blanco (p. 135).

La relación sexual interétnica entre Rebeca y Milton estuvo basada en la atracción sexual, mas no en el amor. Había cedido a sus instintos corporales porque en el amor siempre había perdido, por eso su decepción e impotencia consigo misma y para con los hombres que la pretendieron. La relación sexual revela el sistema de poder donde el deseo del blanco pondera y el cuerpo de la negra sirve para la satisfacción de sus deseos. Por eso Rebeca lamenta su estupidez de entregarse a un blanco. Otra vez, como en el pasado, la afrenta se repite, por eso su insistencia en casarse con Milton, para que él, con su apellido, limpie su honor.

En el desenlace de la novela, Rebeca, que tuvo que abandonar el colegio religioso para hacerse cargo de la hacienda de sus padres y que ha experimentado varios procesos de identificación, ve caer su antifaz y con él su pertenencia a dos mundos: el de su origen negro y el de sus amistades blancas, el de la ceguera religiosa del internado y la realidad social que la circunda, el de la virginidad e inocencia y el de un nuevo destino para la mujer: la lucha social.

Debido al contacto que Rebeca mantiene con la monja negra, Sor Inés del Rosario, se ve involucrada en actos subversivos efectuados por “algún” movimiento armado dirigido por el Che Guevara. Cuando es hostigada por la fuerza militar, después de varios procesos de interpelación y de vergüenza que ha vivido, el antifaz de terciopelo rojo cae definitivamente: atrás ha quedado la esperanza de recuperar ese tiempo de ilusiones del colegio, cuando creía en el amor y en el príncipe azul que vendría en su rescate. El antifaz que ocultaba su diferencia y la protegía de la violencia es descubierto y ella cae en manos de las fuerzas militares. Entonces toma por fin consciencia social: “Una antigua cicatriz me sangró”, exclama Rebeca. Esa cicatriz es el pasado de su raza que ha quedado impregnado en su cuerpo y en su alma, pasado con el que se reconcilia.

“...sobre mi llanto cayó el antifaz de terciopelo rojo oculto en mi recuerdo y con él saltaron los pedazos de la cómoda y una antigua cicatriz me sangró cuando no pude responder quien era Julio Martínez y el oficial me arrastró por los cabellos. No te hagas la inocente, es el

Che Guevara, y me preguntó dónde estaba él y no pude confesarle que yo lo esperaba” (Chiriboga, 1991, p. 155).

Solo al final de la obra Rebeca descubre que Julio Martínez, su amor idealizado, es el Che Guevara, líder de los grupos de la izquierda revolucionaria que, por esos tiempos, irrumpían en el escenario político del Ecuador. Así, su última ilusión amorosa se rompe para dar paso a la realidad, aunque de ahí en adelante no sabemos el futuro de Rebeca. Lo que queda claro es que sobrevivió para dar su testimonio de los acontecimientos de un pasado reciente, los años 60-70 caracterizados por la violencia social y también por la violencia de género, y para inscribir la lucha de las mujeres negras tanto en el pasado como en el presente de esos años. Por eso, la figura de Jonatás, la esclava, y de Manuelita Sáenz es constante en los recuerdos de Rebeca.

El abuso ejercido por los oficiales revive, en su recuerdo, el pasado de la esclavitud y las luchas de las mujeres negras en las guerras independentistas, por eso la imagen clave de Jonatás y de Manuelita emerge otra vez y de manera definitiva: “Clavé mis ojos en él, atrás de su rostro apareció una ventana abierta del pasado, Jonatás defiende la entrada, hay tiros, gritos, muertos, Manuela Sáenz los reconoce, son los mismos de siempre” (p. 155).

La historia otra vez se repite y esta vez Rebeca se enfrenta a los “mismos de siempre”, los que abusan de su poder y violentan a los más necesitados. Por eso la imagen de “la ventana abierta del pasado”, donde las mujeres defienden su libertad y luchan contra el poder que las arremete. Aunque en el desenlace persiste el tiempo pasado de la narración, esta última escena está construida en el presente de la acción verbal. Se trata, por lo tanto, de actualizar un pasado como fundamento para la lucha actual; en ese caso, la de las mujeres negras en los movimientos de izquierda de los años 60-80. Si el antifaz representa la ceguera social que ha impedido reconocer la realidad de la mujer y su lucha social, la caída del antifaz de terciopelo rojo “oculto en el recuerdo” comprende el acto de abrir una ventana “abierta del pasado” para visibilizar aquello que ha estado oculto por mucho tiempo. Queda expuesto entonces que, así como Jonatás, las mujeres negras han combatido en los distintos procesos históricos, he ahí el valor testimonial de la obra de Argentina Chiriboga.

Che Guevara

Hay un personaje que está presente de manera constante en los hechos que Rebeca recuerda. Se trata de un hombre que conoce al inicio de la obra, cuya evocación la seguirá cual fantasma hasta el desenlace del relato. En este punto quiero detenerme en el personaje del Che Guevara y en la forma en que se construye en la novela de Argentina Chiriboga.

Al comienzo de la narración, Rebeca recuerda a un joven extranjero con quien conversa amenamente en su viaje rumbo a Quito, donde será interna del Colegio Nuestra Señora de Guadalupe. Ese joven, de acento argentino, llama desde el primer instante la atención de Rebeca: “me trajo las canciones de Gardel, degustadas por papá”, recuerda. Cuando ella le pregunta: ¿Ud. es extranjero?, el joven, cuya “corta barba encuadraba muy bien en su cara ovalada”, responde: “Soy ciudadano del mundo” (Chiriboga, 1991, p. 14). En seguida Rebeca recuerda al célebre escritor y político ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889), a cuyo pensamiento atribuye la consciencia cosmopolita del viajero: “Ah, tú has leído a Juan Montalvo, lo miré”. En dicha relación inicial, Rebeca asume el protagonismo. Es directa en sus palabras y también en la mirada. Sorprende que, en dicho diálogo con el desconocido, Rebeca, a diferencia de lo que sucederá en el internado, se muestre segura y confiada.

A la pregunta de Rebeca, el desconocido responde “ja, ja, ja”, y ríe con gusto. No queda claro el motivo de la risa del extranjero, pero la asociación que hace Rebeca entre el pensamiento de Montalvo y el del joven desconocido revela su temprana consciencia social; por eso, a partir de ese momento, ella siente confianza y le cuenta sobre la belleza natural de Sikán, su pueblo natal, y sobre las penurias de Oríkí, del muelle, del paludismo y, así, “fuimos comprendiéndonos”, afirma la muchacha.

La figura masculina del Che representa el primer contacto que tiene Rebeca con hombres fuera de su entorno pueblerino. Recordemos que en Sikán había tenido cierto coqueteo con Milton Cevallos, que fue la principal causa por la que sus padres decidieron enviarla a la capital. En la descripción del joven desconocido resalta su vestimenta, de blue jean, gorra y botas, que lo hacían parecer como “llegado de lejos”. En la conversación que mantienen los compañeros de viaje brota una preocupación común por la realidad que viven los pueblos, por eso ellos logran comprenderse.

Ese será el vínculo que construye Rebeca con el recuerdo del joven. Se trata, por lo tanto, de un lazo ideológico que luego tendrá otras connotaciones.

Ese primer encuentro culmina con un encargo: “Si tienes alguna dificultad busca a Olga en la Residencia Luz Divina, ella puede ayudarte” (Chiriboga, 1991, p. 14), dice el extranjero incógnito, al despedirse. Olga también representa un enigma pues solo al final sabemos que se trata de Sor Inés del Rosario, la monja negra. Ese “recuerdo” persiste en el relato de Rebeca hasta el final, pero su imagen se va transformando en el curso de la novela. Al principio, el personaje es tan real que su retrato, sus gestos y sus palabras, “tenés que vivir la vida en una nueva dimensión”, se van grabando en el “archivo secreto” de Rebeca. Desde el inicio, este personaje estará asociado al misterio y a una identidad oculta, por lo que Rebeca se esfuerza por grabar en su mente dicha imagen: “no deseaba que nuestro encuentro se perdiera en el tiempo. Miro su perfil, la gorra cubre parte de su frente, tiene los labios entreabiertos” (Chiriboga, 1991, p. 15). En ese primer encuentro prima la mirada de la muchacha y su soltura. Ella lo mira constantemente, y es quien más habla durante la conversación. Cuando le pregunta por Juan Montalvo, lo mira directamente, es como si tratara de probar sus palabras, como si desconfiara a la vez de sus dichos. En el transcurso de la obra Rebeca reconoce varias veces su desconfianza: “Yo era así, pensaba negativamente hasta en los momentos de alegría. Sería quizás mi formación campesina la que me llevaba a considerar los hechos de esa manera” (p. 45). A pesar de la desconfianza, Rebeca cree hasta el final de la obra que Julio Martínez, el joven, cumpliría su promesa de “iré por Sikán”.

Después del primer encuentro, Rebeca no volverá a verlo, aunque el fantasma de Julio Martínez, como se identifica después, a través de una carta, la perseguirá constantemente: “Lo primero que me rebotó en la calle fue el nombre de Julio Martínez” (p. 61). El compromiso que hiciera el joven: “...iré por Sikán, chao, Rebe” (Chiriboga, 1991, p. 14) no se cumple; sin embargo, Rebeca siempre lo esperará, a pesar de su desconfianza. El personaje se convierte entonces en una ilusión, en una esperanza que le permite a Rebeca sostenerse en los momentos más difíciles, cuando la diferencia la oprime, cuando siente el desprecio de otros hombres. Por eso se convierte en una utopía amorosa: en su promesa Rebeca desahoga sus deseos pasionales.

Ese primer encuentro ubica los hechos de la novela por los años 60 cuando se entiende que el Che lideraba las acciones guerrilleras de grupos conformados en varios países sudamericanos.

De ahí su paso clandestino por Ecuador, tal como se presenta en la novela. Si se revisan los testimonios sobre los viajes del Che se conoce que, junto a Carlos “Calica” Ferrer, estuvo en Guayaquil, como a los 25 años, en su segundo viaje por América Latina, entre 1953-1956. Se sabe que estuvo en la ciudad durante 43 días, o quizá más, y que durante ese tiempo se vinculó con una generación política y cultural de guayaquileños, entre ellos con la activista revolucionaria Ana Moreno y su esposo el Dr. Fortunato Safadi, también militante de izquierda. Esta experiencia tuvo impacto en la vida del Che pues, dice “Calica”, su compañero de viaje: “En Guayaquil empezó de a poco a dejar de ser Ernesto para convertirse en el Che” (Garzón, 2018).

Sabemos que por esos años existían varios grupos activistas revolucionarios en el país, por lo que la figura del Che en la novela cumple el cometido de confirmar la influencia de la ideología de izquierda en una generación de jóvenes que vieron en la militancia armada la vía para la emancipación de los pueblos. En ese sentido, lo que hace Chiriboga es dar cuenta de que las mujeres negras militaron también en esos grupos, aunque la historia no lo diga. De ahí el personaje de Sor Inés de la Cruz, Olga, que es el contacto que tiene el Che con los grupos revolucionarios conformados en Ecuador. A pesar de su breve paso por Ecuador, la ideología representada por el Che dejaría huella: “Me era difícil olvidar a un hombre acostumbrado a reflexionar sobre nuestra realidad; oí sus palabras, vi sus gestos, resonó su acento, todo él volvió a brillar en mi memoria” (Chiriboga, 1991, p. 36).

Posteriormente, el recuerdo de Julio Martínez se va transformando en una ilusión amorosa, en un deseo erótico al que Rebeca se aferra en sus momentos de soledad y de pasión: “Si me escribiera el argentino, suspiré, creí que para mi edad era mucha premura atender ese grito soterrado que de vez en cuando me soliviantaba” (Chiriboga, 1991, p. 26). Hay que aclarar que Rebeca se enamora del recuerdo del extranjero, por el ideal que representaba, por su interés en la realidad latinoamericana. Sin embargo, Rebeca vive un despertar de su conciencia al final de la novela, después de experimentar varios episodios de desarraigo, de opresión y de miedo. Al principio, esa imagen guardada en la memoria, carece de nombre. Posteriormente, el anónimo, a través de una carta que recibe Rebeca, se identifica como Julio Martínez. Así, la ilusión romántica, la promesa de “iré por Sikán” se convierte en la “esperanza utópica” y romántica de reencontrarse con el personaje: su imagen la seguirá en sus deslices amorosos con otros hombres: el Padre Cayetano, Juan Lorenti, Fernando Ponce, Milton Cevallos.

Solamente al final de la novela se descubre la verdadera identidad de Julio Martínez, el Che Guevara. Es ahí cuando cae el antifaz y Rebeca toma por fin conciencia social. La ilusión amorosa ya no será más, eso se deduce del final abierto de la novela. El personaje del Che no evoluciona en la narración, permanece siempre como un recuerdo. Solo al final el personaje cobra sentido, cuando su verdadera identidad es revelada. Rebeca había tenido contacto con el líder de una revolución que se estaba fraguando en América Latina, pero ella había permanecido inadvertida de cuanto sucedía a su alrededor. La vida en el internado la había vuelto vana y superficial. En su pensamiento abrigaba la ilusión amorosa del reencuentro para poner fin a su desdicha: el fantasma de Julio Martínez simbolizaba la imagen del príncipe azul que vendría en rescate de su princesa.

Pero la vida no es de color de rosa como se pinta en los cuentos, es lo que experimenta Rebeca cuando, de vuelta a su pueblo, desprotegida y con sus sueños rotos, se enfrenta a la necesidad de subsistir en medio de las circunstancias desfavorables de su pueblo natal. Ahí tiene que emprender el trabajo del campo, organiza a los campesinos, conforma una cooperativa, y emprende el proyecto de construcción de una embarcación pesquera. Se avizora un gran futuro para Rebeca y para su pueblo; sin embargo, el personaje de Julio Martínez, el Che Guevara, si bien persiste, no evoluciona.

Esto puede comprenderse en paralelismo con la cronología de la militancia de la izquierda revolucionaria (entendida como los grupos que apostaron por la lucha armada) que no prosperó en el Ecuador. Sabemos que cuando el Che Guevara estuvo en Guayaquil mantuvo contacto con líderes comunistas, cuyas organizaciones fueron desmanteladas en las décadas posteriores. El movimiento Alfaro Vive Carajo, la principal guerrilla ecuatoriana, que operó durante los 80, fue derribada en el Gobierno de León Febres Cordero y en 1991, durante el mandato de Rodrigo Borja, los pocos líderes que habían sobrevivido entregaron las armas. Precisamente en esos años, en los 90, Chiriboga da cuenta de esa etapa crítica de la historia ecuatoriana, experiencia vivida por una generación de la que ella también formó parte.

Con el pasar de los años, Rebeca experimenta transformaciones, se enfrenta a circunstancias difíciles de supervivencia, pero la ilusión amorosa de que Julio Martínez volviera se mantuvo intacta hasta el final. El personaje, si bien está presente en la obra, prácticamente carece

de corporalidad. Julio Martínez es un recuerdo, una esperanza, una utopía: “oí sus palabras, vi sus gestos, resonó su acento, todo él volvió a brillar en mi memoria” (Chiriboga, 1991, p. 36). Un recuerdo que constituía la esperanza de Rebeca en los momentos más desalentadores, pero también una utopía sin perspectiva de futuro (el reencuentro se presentaba como una alucinación de Rebeca motivada por el deseo ferviente de ver a Julio Martínez): un proyecto que no llegaría a materializarse. Recordemos que en 1989 cayó el muro de Berlín y con ese suceso se desmoronaron también aquellas “utopías” que predicaban el advenimiento de un “nuevo mundo” y el nacimiento del “hombre nuevo”, ideario de los revolucionarios de la izquierda militarizada con impacto en Ecuador. En el 89 se desmoronó la “utopía socialista” y en 1991 Argentina Chiriboga publica su primera novela *Bajo la piel de los tambores*, en un momento cuando la sociedad ecuatoriana vivía ese desconcierto general que se traducía en la aguda crisis política de finales del siglo XX. Rebeca representa la voz de las nuevas generaciones, quienes fueron testigos del florecimiento y del decline de una “utopía” política: cuando su padre, el “comunista disfrazado”, muere, ella confiesa: “Presentí desde ese instante que mi vida discurriría entre recuerdos”, “sentí que el espíritu de papá me trasegaba sus fuerzas” (Chiriboga, 1991, p. 121). Del recuerdo de su padre obtiene el valor del trabajo y la fuerza para combatir.

De ese panorama de pérdidas y de desmoronamientos, era necesario fortalecerse: Rebeca resolvió tomar las riendas de Sikán; es decir, tomar las riendas de su vida. Su lucha inspiraría la vida de otras mujeres, así como la vida de Rebeca se presenta iluminada por sus antepasados, por mujeres como su abuela o la esclava Jonatás cuya aparición es reveladora en el desenlace de la novela. Había que recuperar (rememorar) las luchas de las mujeres para reencauzarlas en el nuevo escenario político de los años 90 y Argentina Chiriboga lo hizo rememorando la militancia de la mujer en la historia reciente. La voz de Rebeca deja entrever no solo la exclusión y subordinación de las mujeres, sino su lucha en el entorno social y al interior de los partidos de izquierda, donde también se evidencia la persistencia de “las categorías impuestas por el color de la piel” (Chiriboga, 1991, p. 152).

Rebeca, durante la obra, vive varios procesos de concienciación social. En el desenlace de la novela Rebeca, cuando cae el antifaz, experimenta otra vez un proceso de identificación con sus ancestros, con la esclava que luchó, junto a Manuela Sáenz, por la libertad de los pueblos americanos. Había compartido algunos días con Olga, la monja negra, quien le hace un llamado

para “hacer un frente común para la resistencia” (p. 154). Entonces Rebeca exclama: “... fui sintiéndome cada vez más disminuida, yo tenía boca para hablar, ojos para mirar, manos para la hacienda, pero no colaboraba en el rescate de la dignidad del país” (p. 154). No conocemos qué pasa con Rebeca después de su arresto, pero sabemos que la ilusión de Julio Martínez ha dado paso a la figura del Che Guevara y sabemos también que Rebeca ha sobrevivido para contar su testimonio.

Militancia de las mujeres negras

Dice Arendt que “reevaluamos la realidad a través del pensamiento y el recuerdo”. (p. 41). En la acción de Rebeca de recordar constantemente, su lugar de origen, su viaje a la capital, el amor de sus ancestros, está implícita la reevaluación de su propia realidad para, de esta manera, “tejer la urdimbre de su propio destino”. El recuerdo le brinda la posibilidad de mirar el pasado para hacerse cargo de su presente y para forjar un futuro diferente para sí misma.

Tatiana Salazar, en su trabajo sobre “La militancia política femenina en la izquierda marxista ecuatoriana de la década de los 60¹⁰⁶”, describe el escenario político del Partido Comunista Ecuatoriano (PCE) por esos años, caracterizado por “la amenaza fraccionalista surgida por el ejemplo de la guerra de guerrillas cubana” y por “la crítica proveniente de los grupos disidentes surgidos en sus filas”. Entre esos se cuenta a algunas mujeres que “vinculadas a la organización partidista miraron en el “deber ser” comunista un espacio hostil para sus proyectos; por eso apostaron por la autonomía” (Salazar, 2017 p. 25). En cuanto al activismo político de la mujer ecuatoriana en ese pasado reciente hay que señalar que en los sesenta existían algunas organizaciones de mujeres como la Unión Nacional de Mujeres del Ecuador (UNME) en Quito, la Unión Revolucionaria de Mujeres Ecuatorianas (URME), también en Quito, la Unión de Mujeres del Guayas, en Guayaquil¹⁰⁷, entre otras. Esos movimientos dan cuenta de la militancia de las mujeres también como activistas revolucionarias.

¹⁰⁶ Los 60 son los años en que emergen grupos revolucionarios con una clara apuesta política guerrillera que se consolidará en 1983 cuando se conforma la organización político-militar “Alfaro Vive ¡Carajo!”, la que opera hasta 1986, cuando es prácticamente desarticulada por el Gobierno de Leon Febres Cordero.

¹⁰⁷ Noticia publicada por Diario EL TELÉGRAFO en la dirección:

[https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2014/1/las-ong-en-el-movimiento-femenino-ecuatoriano:](https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2014/1/las-ong-en-el-movimiento-femenino-ecuatoriano)
www.eltelegrafo.com.ec

Dice Alejandra Oberti que “los relatos sobre el pasado reciente están datados, traen siempre la marca de lo socialmente audible y decible en el momento en que son pronunciados” (2009, p. 2). Así, se establecen dos momentos que se articulan en la obra. El primero, cuando suceden los hechos: los años sesenta, marcados por el activismo de la mujer en las militancias de izquierda y, el segundo, cuando esos acontecimientos son narrados: los noventa, cuando emergen otros sujetos políticos, principalmente las poblaciones históricamente excluidas, que se constituyen en organizaciones políticas movilizadas bajo el lema “Nunca más un Ecuador sin nosotros”. Las intervenciones políticas de estos nuevos actores sociales, con participación activa de las mujeres, habilitaron ese espacio de escucha: lugar para la reflexión en torno a la violencia política ejercida durante las dictaduras militares recientes, con efectos trascendentes en la subjetividad femenina: género, raza y clase son categorías que se intercalan en la novela de Argentina Chiriboga.

Oberti describe los 90, en Argentina, como el tiempo de los “otros relatos” que ocuparon el centro de la escena: “se trata de las voces que dan cuenta de la crónica militante, más politizadas y más diversas y también de los relatos de las nuevas generaciones” (2009, p. 2). En ese sentido, la obra de Chiriboga se presenta en paralelismo con la realidad argentina descrita por Oberti. La voz de Rebeca, hija de un comunista disfrazado, representa a las nuevas generaciones de militantes, por eso se muestra politizada al recordar los años de su adolescencia, transcurridos “tanto tiempo atrás”. Su relato da cuenta de la militancia de la mujer negra en los grupos de la izquierda revolucionaria y de la discriminación que habría sufrido la muchacha debido al “peso de su raíz negra” (Chiriboga, 1991, 152).

Rebeca narra desde un presente incierto que no sobrepasa el año 1991, en que la novela es publicada (no sabemos con certeza cuántos años han pasado desde cuando sucedieron los hechos). Sin embargo, dicha “experiencia”, ocurrida en el pasado, da cuenta de la presencia de otro pasado anterior que está todavía presente en la memoria de la protagonista: el de la esclavitud de la raza negra. Rebeca vive varios procesos de concienciación hasta llegar a comprender que la historia de la esclavitud se repite: “Al pasar por el valle del Chota manos antiguas, esclavas en cañaverales e ingenios religiosos, revivieron en mis adentros sus tambores. Entre las nubes de polvo de aquel abandono me pareció leer: Apartheid (p.94). El apartheid revela el proceso de segregación que ha sufrido la raza negra a través de la historia, por lo que la voz de la mujer negra, en este caso, la de la autora y la de su personaje, se presentan más politizadas, como “un territorio conflictivo donde

las controversias sobre lo que se recuerda y cómo se recuerda ponen en evidencia diferencias de interpretación sobre el pasado, pero también distintas visiones sobre el presente y el futuro (Oberti, 2009, p. 3).

El “peso de la raíz negra”, que se recuerda, que duele y que reconforta, convive con Rebeca y se refuerza cada vez que atraviesa la experiencia del desarraigo, de la pérdida y de la opresión. Rebeca relata sus vivencias desde su propio dolor y desde la fuerza que le inspira el sufrimiento de sus antepasados. La figura de la abuela, que es recurrente en sus recuerdos, la reconforta y le provee fuerzas para seguir adelante.

... soy su nieta, le dije como un desafío.

Después todo fue fácil, ya no me dolió aquella raíz que antes, equivocada, deseaba esconder. Me sentí parte de la abuela oyendo sus tambores sonar bajo mi piel. Desde entonces empecé a hablar con frecuencia de ella, y cada vez que lo hacía, encontraba más fuerza en sus recuerdos (Chiriboga, 1991, p. 104).

Dice Joan Scott que “la experiencia es, a la vez, siempre una interpretación y requiere una interpretación” (1992, p. 72). La narración no solo que pone de manifiesto las vivencias de Rebeca, “ni demasiado blanca ni demasiado negra”, sino que dicha experiencia transmite una forma de sentir y de ver ese pasado para proyectarlo en el presente y en el futuro: “Sentí su bofetada adentro, manos invisibles tocaron a rebato mis tambores” (Chiriboga, 1991, p. 25). Esa visión tiene que ver con la militancia que emprende Argentina Chiriboga por la defensa de los derechos humanos de los pueblos negros en el Ecuador, específicamente los de la mujer, proyecto que da inicio con la publicación de su primera novela *Bajo la piel de los tambores* (1991). Se trata, por lo tanto, de un sentido de la experiencia que se construye, porque “sin ese sentido no hay experiencia; sin los procesos de significación no hay sentido” (Scott, 2008, p. 60).

Oberti reconoce que en el corpus de producciones sobre el pasado reciente predomina la marca de lo testimonial y señala su relevancia para la comprensión de un fenómeno “particularmente delicado” como la violencia política (2009, p.6). *Bajo la piel de los tambores* narra la violencia social y política en el contexto del gobierno de la Junta Militar (1963-1966) y de la militancia de los grupos de izquierda inspirados en el ideario revolucionario del Che Guevara. Para hacerlo, trae a la “memoria” los hechos sociales y políticos del Ecuador de los años 60-70, narrados desde la subjetividad femenina: la voz de Rebeca, proveniente de un pueblito de origen negro y portadora de la herencia cultural africana; hija de Sergio González, un “comunista

disfrazado”, que al morir la deja en estado de desamparo y de desesperación. Voz politizada que da cuenta de la “crónica militante” de la mujer negra, tanto en lo político como en lo social, y que trasfiere una forma de interpretar ese pasado y, a la vez, muestra una visión de la resistencia de la mujer negra hasta la actualidad.

En ese sentido, el personaje de la monja negra es expresivo. Sor Inés del Rosario era subdirectora de la residencia Luz Divina y colaboraba con el Colegio Nuestra Señora de Guadalupe. En una de sus visitas, las estudiantes advierten con sorpresa que, por primera vez, veían a una monja negra.

Sor Inés del Rosario era su nombre, había realizado estudios en Buenos Aires, nos prepararía para el drama a presentarse en las fiestas del colegio. Bastaron las palabras que dijo para darnos cuenta de que era una religiosa culta, y terminó invitándonos a una conferencia que sustentaría el lunes próximo (Chiriboga, 1991, p. 23).

Salazar, que analiza la militancia política femenina en Ecuador, se refiere a “un evidente proceso de conciencia de su diferencia sexual”, lo que se aprecia en las experiencias que viven los personajes de la novela. De ahí que Sor Inés del Rosario trabaje para una organización de mujeres y que Rebeca conforme una cooperativa para ayudar a los campesinos de su pueblo. El personaje de la monja negra resulta elocuente pues de su acción se pueden extraer algunos sentidos sobre la resistencia de las mujeres: un “deber ser” que interpela a otras mujeres, a Rebeca, hacia “la urgente necesidad de organizarnos, de hacer un frente común para la resistencia” (Chiriboga, 1991, p. 155).

Sor Inés del Rosario era una “religiosa culta” y negra que había realizado estudios en Buenos Aires; de ahí se deduce la amistad o contacto que mantenía con el Che Guevara, cuya identidad protegía y a cuyo ideal fue fiel hasta la muerte: “Incendiaron el rancho, los muchachos corrían de un lugar a otro, la cogieron al salir por entre las llamas, la arrastraron de las trenzas, amarrada de un roble le preguntaban por un tal Julio Martínez, pero ella no dijo ni una sola palabra, tres soldados la fusilaron (p. 155).

Su presencia en el colegio de religiosas impacta desde el primer momento: “... todas dijimos ¡increíble!, nunca habíamos visto una monja de ese color; papá afirmaba que la religión practica la ley del odio” (Chiriboga, 1991, p. 23). En la figura de la monja negra se adscribe el precepto religioso del sacrificio en paralelismo con el mandato comunista de que “la muerte debía acontecer” (Peller, 2018, p. 91), por eso Sor Inés muere. Además, su llamado de no “temer a la

muerte si ella contribuye al nacimiento de la verdadera vida” (Chiriboga, 1991, p. 154), se presenta en concordancia con el discurso del Che: “en una revolución, cuando es verdadera, se triunfa o se muere” (en Peller, 2018, p. 91). Sin embargo, Rebeca no muere, en ella no se cumple el mandato de la revolución guevarista.

Dice Alejandra Oberti que “la figura del *hombre nuevo* marcó ritmos y modelos para la actividad política” (2015, p. 16). La imagen de la monja negra reúne “los valores éticos que todo revolucionario debería tener: el espíritu de sacrificio, la entrega por un ideal, el heroísmo, la solidaridad, la lucha contra el individualismo, la humildad” (Oberti, 2015, p. 18). Sabemos que la religiosa mantenía “algún” vínculo con el Che Guevara, por eso el arsenal que los soldados encuentran en la buhardilla de la residencia Luz Divina. Al parecer ellos se habían conocido en Buenos Aires, en donde la monja había realizado algunos estudios, y mantenían contacto a través de mensajes expresados en clave numérica. Precisamente Rebeca encuentra un mensaje y logra descifrarlo. Así se descubre la identidad de Julio Martínez, que resulta ser el mismo joven con quien comparte su primer viaje a la ciudad de Quito. Así, tanto el personaje de Julio Martínez, el Che Guevara, como el de la monja negra portan una doble identidad. Al final, la monja negra es Olga, el nombre que el joven desconocido le había dado a Rebeca para que la busque cuando se encontrara en alguna necesidad.

En la obra la identidad de la monja es incierta pues no sabemos si su nombre verdadero es Olga o Sor Inés. Lo importante es su imagen de religiosa que se presenta en paralelismo con la identidad del guerrillero, tal como se fundamentó anteriormente. Frente a la sorpresa causada por la presencia de Sor Inés en la institución religiosa, Rebeca recordó el hecho histórico de la liberación de los esclavos, en 1851: “Al mirar a la religiosa pensé que el General Urbina¹⁰⁸, al decretar la manumisión de los esclavos, quizás no creyó que alguna vez una negra sería monja”. Su razonamiento señala una paradoja: “Él estaba seguro de que los ex- esclavos solo servirían para constituir sus cuadros de tauras, sus queridos “canónigos”. Pero la acción social y política llevada a cabo por Sor Inés del Rosario produce un desajuste en el modelo de la mujer militante de los partidos de la izquierda revolucionaria. Ella, subdirectora de la residencia Luz Divina, que “dirigía

¹⁰⁸ El General Urbina fue el presidente del Ecuador (1851-1856) considerado como precursor de la abolición de la esclavitud porque durante los primeros meses de su gobierno firmó el decreto para la liberación de los esclavos.

un taller de costura en el que laboraban madres solteras” (p. 23), que organizaba a las mujeres para salir “a las calles con cacerolas para protestar por la carestía” (p.27), que era una “asidua visitante del penal García Moreno” (p. 45), que “atendía una organización de mujeres negras, a la que destinaba una parte de las utilidades obtenidas en las ventas de las prendas confeccionadas en la residencia” (p. 45), representa una acción de la mujer mucho más extensa: ellas combatían en la Iglesia, en las fábricas, en las calles y también se encontraban organizadas en torno a sus propios lineamientos políticos. A esto se refiere Salazar cuando afirma que algunas mujeres provenientes del Partido Comunista Ecuatoriano “apostaron por la autonomía”. Sor Inés se mantuvo firme en las demandas de la izquierda revolucionaria hasta el final, aunque su acción estaba claramente encaminada a la disputa de las mujeres por su reconocimiento en el espacio público: “Desde el nuevo proyecto continuaron con las demandas izquierdistas, propias de sus anteriores experiencias, pero articuladas a la lucha por la liberación de la mujer” (Salazar, 2017, p. 115). Al final de la novela, la monja es torturada, mas no se rinde. Su fortaleza es ejemplar y muere por la revolución.

La idea de la muerte está presente en el recorrido de la novela: “creí que mamá le tenía más miedo a la vida que a la muerte” (p. 15), “me llegó un olor a muerte como si estuviera en un anfiteatro” (p. 77), “en un inodoro encontramos parte de una criatura descuartizada, y en la maleta de Virginia, ropas ensangrentadas” (Chiriboga, 1991, p. 79), entre otros episodios. La muerte se presenta asociada con la subjetividad de la mujer que ha sido oprimida por la raza y la clase social. En una visita al penal García Moreno, Rebeca, al ver desfilar rostros desgastados de mujeres, vincula las dos imágenes: “... raros ejemplares que pueden llamarse mujertes. Había muchas mujertes; el alma se me fue adelgazando, adelgazando” (Chiriboga, 1991, p. 80). Mujer y muerte son dos conceptos que se entrecruzan y se fusionan en la vida de Rebeca y de Sor Inés.

Sor Inés muere, pero Rebeca advierte “perdurable la vida”. Antes de su muerte, Sor Inés había trasferido su lucha a Rebeca. Al despedirse, justamente antes de ser capturada y asesinada, hace un llamado a su alumna, interpela a su seguidora hacia la urgente necesidad de organización de las mujeres. Recordemos que Sor Inés alentaba a las mujeres para salir a las calles y atendía una organización de mujeres negras.

Françoise Collin se refiere a dicha interpelación por la que “una mujer llama a la otra a aparecer y a intervenir, por la que una libertad despierta a otra; autorizándose a hablar, adquiere

autoridad y autoriza; siendo ella misma, hace ser; hace ser al mundo de una manera hasta ahora inaudita, y hace ser a las demás (Collin, 2006, p.111). La imagen de Sor Inés interpela constantemente a Rebeca, la inspira, la fortalece, la autoriza para la lucha social. A partir de la experiencia de Sor Inés, Rebeca toma conciencia social.

Cada palabra de Olga me laceraba, me avergonzaba, cuan equivocada había estado yo, Sor Inés se había fortalecido aún más en compañía de la soledad. Sentí un creciente escozor, pues antes yo había creído no tener responsabilidad en todo esto. Habló de la urgente necesidad de organizarnos, de hacer un frente común para la resistencia. La gente tiene miedo a la muerte, yo también, le dije. En tanto platicábamos fui sintiéndome cada vez más disminuida... (Chiriboga, 1991, p. 154).

Rebeca no muere, sino que sobrevive para escribir sus memorias. El desenlace es abierto: es capturada y obligada a delatar el paradero del Che y, sin embargo, no sabemos que es de su vida de ahí en adelante. Si bien no sabemos qué pasó en la historia de la muchacha, tenemos la certeza de que se salvó para dar testimonio de los hechos. Cuando reconoce a su agresor, Pedro Veintimilla, Rebeca rememora, otra vez, un pasado anterior: el de las gestas libertarias donde Manuela Sáenz, junto a su esclava Jonatás, defienden la entrada y salvan a Bolívar. La acción de Jonatás es constante en el recuerdo de Rebeca; es como si en la esclava, Rebeca encontrara otra manera de “ser” y de “estar” en el mundo, y es como si, en el personaje histórico, ella descubriera otra forma de “hacer ser” a las demás mujeres. De ahí la importancia de esta novela testimonio de la militancia de las mujeres negras en hechos importantes de la historia ecuatoriana.

La memoria

Con la novela testimonio *Bajo la piel de los tambores*, su obra literaria inicial, Argentina Chiriboga no solo que se inscribe como, posiblemente, la primera novelista afro de la literatura ecuatoriana, mientras no se descubra otro nombre invisibilizado, sino que a partir de esta obra su proyecto escritural despunta en el Ecuador y en el ámbito internacional¹⁰⁹. En “Paradojas de la revolución”, Mariela Peller analiza el modo en que las mujeres son representadas en los discursos y concluye en que “sólo cuando son enunciadores de discursos las mujeres logran desplazarse de los lugares más tradicionales asociadas a los cuerpos, para poder en cambio nombrarse a sí mismas de forma

¹⁰⁹ *Bajo la piel de los tambores* ha sido traducida a varios idiomas y cuenta con importantes estudios realizados en el exterior, principalmente en la academia norteamericana.

novedosa” (Peller, 2018, p. 92). Así, la autora, al tomar la palabra por sí misma, es decir, al autorrepresentarse, elige relatar la experiencia de la mujer negra en una etapa de movilización política y social (el gobierno de la Junta Militar) considerada, quizá, como la época más oscura de la historia del país, en lo que a derechos humanos se refiere. Se trata de un relato que deja entrever un tipo de interpretación del pasado, que “aparece de otro modo”, porque “en el testimonio nunca hay un solo sujeto (un sujeto en soledad). Se narra para alguien, se narra con alguien” (Oberti, 2009, p. 6).

Se trata de un pasado reciente que, para los años 90, en el contexto de las movilizaciones sociales de los grupos históricamente excluidos, cobra relevancia en el escenario político. Dice Elizabeth Jelin que “estos temas surgieron de las preocupaciones políticas por la democracia, de los desarrollos de los nuevos movimientos sociales y de la práctica política de lucha de los movimientos de derechos humanos” (2017, p. 81). Jelin señala algunas convergencias de perspectivas de análisis, como “el feminismo y las relaciones de género, el paradigma de los derechos humanos, y la teorización sobre los movimientos sociales, la construcción social de la ciudadanía y la subjetividad (Jelin, 2017, p. 81).

En ese contexto, Argentina, que se reconoce como heredera de la cultura afroamericana, pugna, a través de sus obras (novela, cuento, poesía, ensayo), por el reconocimiento del aporte de su raza, específicamente de la acción de las mujeres negras, al devenir de la historia latinoamericana y ecuatoriana. Si bien, en la historia oficial ecuatoriana se distingue la acción de sus “heroínas”¹¹⁰, mujeres “machas, machazas” a juicio de Benjamín Carrión, en la literatura escrita por Argentina Chiriboga se reconocen a “otras” figuras femeninas que participaron activamente en los procesos políticos y sociales del país. Se trata de mujeres anónimas¹¹¹: mujeres

¹¹⁰ En la historia ecuatoriana se distinguen a “heroínas” como la princesa quiteña Pacha en la época incaica, o como las tres Manuelas en los procesos de independencia. Mujeres que desde la mirada varonil han sido masculinizadas son las “heroínas” de la historia oficial. Si bien Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador, por citar un caso, ha pasado a formar parte de la historia ecuatoriana, ¿por qué otros nombres, como el de Jonatás, su esclava, han sido omitidos de la memoria nacional?

¹¹¹ *Bajo la piel de los tambores* narra la militancia de la mujer negra durante el gobierno de la Junta Militar (1963-1966); *Jonatás y Manuela* (1994) trata sobre el acometimiento que llevaron a cabo las mujeres negras desde la esclavitud hasta el periodo de la independencia, donde sobresale el personaje de Jonatás, la esclava de Manuela; *La nariz del diablo* relata el trabajo que hicieron las mujeres negras e indígenas en la construcción del ferrocarril ecuatoriano, por poner unos ejemplos. En estas obras resalta la voz femenina ceñida en su situación de subordinación y de exclusión.

negras cuya acción “se ha infravalorado en la medida en que se traduce poco en términos de poder” (Collin, 2006, p. 113). Esas mujeres al autorepresentarse, es decir, al tomar la palabra para decir por sí mismas, se inscriben como agentes de una historia que las ha borrado por mucho tiempo.

Bajo la piel de los tambores está escrita principalmente en primera persona. El gesto de Argentina Chiriboga de tomar la palabra constituye una interpelación a la mujer negra, un llamado a su intervención. Collin sostiene que la mujer “al exteriorizar su experiencia, inscribiéndola en objetos simbólicos –y para empezar en su discurso–, mediatiza su aportación, la objetiva y la deja en herencia para ser interpretada. El objeto simbólico, en efecto, es por una parte desligable del sujeto que lo produce, y, por otra, está impregnado de una dimensión de apertura, de ilimitación, que hace de él no solo un fin sino un origen (Collin, 2006, 111). Así, en la novela de Chiriboga, la figura de la mujer negra aparece en escena, con voz propia, con la autoridad que le confiere el decir por sí misma. *Bajo la piel de los tambores* presenta un relato que forma parte de la experiencia de la autora: Argentina y Rebeca provienen de una población negra, de tipología verde; ambas son mulatas, estudiaron en un colegio femenino de la ciudad de Quito, fueron internas de una institución religiosa, donde sufrieron discriminación por su condición de mujeres negras; Argentina, como su personaje, también vivió la experiencia del gobierno de la Junta Militar, cuando tenía 23 años, hechos relatados en la novela. Argentina Chiriboga se constituye en “sujeto de la palabra” al relatar “su propio testimonio”, a través de la voz de Rebeca, porque “sólo hay historia en la medida que hay experiencia y solo hay experiencia cuando hay testimonio; solo hay testimonio si hay sujeto de la palabra, en tanto se produce resto en el narrar(se) (Oberti y Pittaluga, 2002, p. 254).

Rebeca narra su yo como una “experiencia” dolorosa, pero al salvarse, su testimonio es vehículo de empoderamiento para otras mujeres porque, dice Sara Ahmed que “la superación del dolor es un medio que le permite a la lectora empoderarse”. Ese es el sentido de recordar un pasado, porque “el pasado está vivo y no muerto; el pasado vive en las mismas heridas que siguen abiertas en el presente” (Ahmed, 2015, p. 68). Por eso Argentina Chiriboga dedica su obra literaria a conmemorar un pasado de lucha de las mujeres negra que es preciso recordar o que está “prohibido olvidar”, como titula otra de sus novelas.

Elizabeth Jelin explica lo referente a la memoria “ejemplar” (planteada por Todorov) y la expresa en una doble tarea: “superar el dolor causado por el recuerdo y lograr marginalizarlo para

que no invada la vida; por el otro – y aquí salimos del ámbito personal y privado para pasar a la esfera pública – aprender de él, sacar lecciones para que el pasado se convierta en principio de acción para el presente” (2007, p 20). La novela de Argentina Chiriboga también se orienta a hacer “un ajuste de cuentas”, siguiendo a Alejandra Oberti, a través de acusaciones: “la religión practica la ley del odio” (Chiriboga, 1991, 23), y de justificaciones: “... traté de serenarme, pero me embargaba un oscuro deseo de venganza hacia Milton”. Él, en su condición de blanco, le había gritado: “¡Maldita negra puta! Me casé contigo por lástima” (Chiriboga, 1991, p. 143).

En “Lo que queda de la violencia política”, Oberti afirma que el testimonio refiere ni más, ni menos, a la actualidad del pasado en el presente, está fuera tanto del archivo como del corpus de lo ya dicho (Oberti, 2009, p. 8). He ahí la originalidad de la novela de Chiriboga puesto que el relato de Rebeca nace en la memoria de un pasado, por lo que su testimonio, que actualiza ese pasado en el presente, que se inscribe “fuera” del corpus de lo ya dicho, constituye una nueva forma de mirar la historia ecuatoriana.

Jelin dice que la memoria “tiene un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades” (Jelin, 2002, p. 10). Después de años, muchos quizá, puesto que el momento de la narración es incierto en la novela, Rebeca insiste en recordar: “repassaba de memoria, transpiraba miedo, imaginando olvidara una palabra” (p. 35), “presentí desde ese instante que mi vida discurriría entre recuerdos” (p.121), “casi siempre utilizaba la noche para la cita con sus recuerdos” (p. 126), “una tarde, cuando vivía un tiempo sin recuerdos” (p. 143), “su voz indeterminada resonó en mi memoria” (Chiriboga, 1991, p. 155). Jelin, en sus reflexiones en torno a la explosión de la memoria en el mundo contemporáneo, afirma que esta está planteada en relación con “la necesidad de construir órdenes democráticos en los que los derechos humanos estén garantizados para toda la población, independientemente de su clase, “raza”, género, orientación ideológica, religión o etnicidad. (Jelin, 2002, p. 11). En ese contexto se inscribe el proyecto de Argentina Chiriboga de legitimar la palabra de la mujer negra en la historia ecuatoriana, puesto que “los actores partícipes de estos debates vinculan sus proyectos democratizadores y sus orientaciones hacia el futuro con la memoria de ese pasado” (Jelin, 2002, p. 11).

La voz de Rebeca se presenta, desde el inicio de la novela y durante los procesos de interpelación que vive, como agente de su propio destino: “Yo, consciente de que en el internado

tejía la urdimbre de mi destino, oía lejanos los consejos de mamá” (Chiriboga, 1991, p. 12). Destino que es también el de toda una colectividad integrada por otras mujeres de cuyas vidas también da cuenta, Manuela Saénz y sus compañeras blancas, y de manera específica de otras mujeres negras que constituyen también parte de su historia: su abuela, su madre, la esclava Jonatás, Sor Inés. Vidas con un rol altamente significativo, herencia para ser interpretada.

Y no abras la ventana todavía, de Sonia Manzano Vela

La novelística de Sonia Manzano Vela, poeta, ensayista y narradora ecuatoriana, emerge en la década del 90, con la publicación de *Y no abras la ventana todavía (zarzuela ligera sin divisiones aparentes)*. Como se presentó en el capítulo anterior, Manzano había instituido su nombre en la creación poética desde los años 70¹¹². Sin embargo, sus primeros reconocimientos literarios se dan en los 80, no precisamente en poesía, pues obtiene premios en el género ensayístico y narrativo, respectivamente. En 1984, gana el Premio Único de ensayo José Joaquín Pino de Icaza, con su trabajo sobre “La promoción del 70”.

Si bien la etapa poética de Manzano es la experiencia escritural base para su incursión en la narrativa, de interés para esta investigación, hay que señalar que su participación en el I Concurso de Cuento Feminista Ecuatoriano (1989), donde obtuvo el premio con su cuento Ariadna, le proporcionó, como ella expresa, la seguridad para iniciar su acción creativa también en la narrativa.

Decidí incursionar en la narrativa, porque sentí que podía moverme de manera decorosa en ese género. Me motivó fuertemente el haber ganado un concurso internacional de cuentos en el año 1988, organizado por el periódico La Mujer y la Agencia de Prensa Feminista latinoamericana (Fempres). Ese triunfo me mostró que no era un acto descabellado el meterme a escribir narrativa (Entrevista otorgada por la autora, anexo 6).

Cuando se avecina la última década del siglo XX, Sonia Manzano hace su ingreso a la narrativa, que se constituye también en espacio de confrontación del poder patriarcal, desde el que configura una nueva imagen de mujer, autónoma, soberana y combativa. En su primer cuento, Sonia hace un paralelismo entre la acción de escribir y el tejido. La trama es ambientada en la

¹¹² Sonia aclara que su ingreso oficial a la literatura ecuatoriana lo hizo a la edad de 15 años: “Cuando gané una mención de honor en un concurso intercolegial de poesía y cuando tuve la satisfacción de que mis versos sean publicados en periódicos de mi ciudad” (Entrevista concedida por la autora, anexo 6).

ciudad de Quito donde el tejido constituye una tradición femenina practicada desde la época colonial y que alude a la tarea de las mujeres en el hogar, en el convento, actividad llevada a cabo a la sombra del silencio y de la quietud.

En el cuento *Ariadna*, el arte de escribir, en paralelismo con el arte de tejer, se presenta como espacio de rupturas que redefinen el lugar tradicional de la mujer en la sociedad y en la literatura. La protagonista, que narra en primera persona, cuenta paso a paso el proceso de confección de un suéter cuello tortuga de color lila y chocolate. El lila, asociado a las flores, representa la escritura de la mujer colmada de erotismo. Recordemos su propia teoría del desenfado que asocia el concepto de literatura y de erotismo. La sensación de suavidad, los besos tentaculosos de la mujer araña, el hilo sedoso que secreta el abdomen de la tejedora-escritora, son imágenes eróticas asociadas al acto de escribir.

Le escogí una lana muy suave para que así, cada vez que lo use, sienta que alguien lo abraza sin apretarlo; que alguien lo besa con los besos tentaculosos de la mujer araña cuando se desprende sigilosamente del techo hasta su cama para ponerle entre los labios el diseño pegajoso y geométrico de ese amor que solo es concebido y sentido en los difíciles sueños” (p. 13).

La escritura erótica de la mujer se presenta en relación con las masculinidades hegemónicas. La alusión a las bolas de lana “de considerable tamaño; tan blandas, que, francamente me apetece punzarlas repetidamente con mis agujetas de color rosa”, dice Ariadna, “las bolas de estambre” que “de pelotas de basket han pasado a pelotas de indorfútbol” y que van reduciendo su tamaño de pelotas de ping-pong a la “dimensión de dos humildes testículos”, posibilitan la lectura en torno a la condición de la mujer en la sociedad, una que excluye y rechaza a cuanto considera “diferente” al orden establecido. La narradora hace alusión a Oscar Wilde, el hombre del clavel verde, y al hombre elefante (filme de 1980) para establecer el paralelismo entre la vida de estos personajes y la condición de la escritura de la mujer, también rechazada en la sociedad de fin de siglo: “Mi tejido compite con el de los dioses y por ello recibiré el castigo de repartir mi cuerpo hacia ocho patas que amarán sin descanso pero que no serán amadas ni siquiera por los de su propia especie” (2016, p. 16). En ese panorama adverso para la escritura de la mujer, rechazada en muchos casos por las de su propio género, escribe porque “mi destino es tejer sin descanso y caer en la propia red que tejo”. En su cometido, la escritora pugna por la originalidad

y belleza: "... mi diseño es tan bello que solo atrae a quien lo ha creado, los demás se dejarán abstraer por tejidos que se repiten, por tejidos en los que, aparte de morir, no pasa nada" (p. 16).

En su narrativa, Sonia Manzano se muestra dueña de sí misma y "ducha en el manejo de las armas verbales", como ella dijera al referirse a las escritoras que, "pluma en ristre", se lanzan a la aventura de escribir. Su compromiso con la palabra y con el arte, con la mujer en la sociedad y, de manera específica, con la escritora se evidencia desde sus primeros relatos. Hay una escena que representa la violencia que afecta a la mujer en diferentes ámbitos de la vida. Ariadna es una oficinista cuyo trabajo consiste en tomar los dictados de su jefe inmediato para pasarlos a máquina de escribir. En ese contexto relata una escena de violencia laboral que se interpreta en paralelismo con el acoso cultural, tema central en el análisis de la primera novela de Manzano *Y no abras la ventana todavía*.

El jefe de Ariadna, que "nunca pierde la oportunidad de sobajearme", representa la figura del tradicional macho ecuatoriano, "homus eróticus", que abusa del poder que tiene sobre sus subalternos, específicamente sobre las mujeres. El hombre "aprovechó que estaba agachada, clasificando unas fotos, para rozarme la retaguardia", relata Ariadna que se defiende precisamente con el instrumento de su tejido: las agujetas. Así se establece la analogía entre la palabra, herramienta de la escritura y las agujetas, instrumentos del tejido.

Me entró tal coraje que inmediatamente saqué una de mis agujetas y se la clavé tres veces seguidas en su omóplato de homus eróticus, con tal saña que me pareció que Ramírez empezaba a gimotear sobándose los ojos con mitones de lana de borrego (p.15).

Ariadna se defendió con el instrumento de su arte, así como la escritora se salvaguarda en su palabra. De la escena anterior se deduce que el principal instrumento de lucha de la mujer es su palabra porque "más poder tiene una mujer que escribe, que una mujer que llora" sentencia Manzano. Palabra puesta en escena, "pluma en ristre" dispuesta a atacar. Así se configura la narrativa de la escritora: "Creo que desde ahí me tiene respeto y miedo, pero le gusto muchísimo más", dice Ariadna con cierta ironía.

La palabra puesta en escena

“En el aire” rezaba un rótulo que separaba al presente del pasado. Miré a mi alrededor y entonces comprobé que el aire apenas había quedado yo, criatura configurada por sus propias palabras.

Sonia Manzano (1994)

En 1993, Sonia Manzano escribió su primera novela *Y no abras la ventana todavía* (publicada en 1994), con el objetivo de participar en la II Bienal de Novela Ecuatoriana, donde obtuvo el primer lugar. Para los 90, Sonia ya había forjado su nombre en las letras ecuatorianas y con su incursión en la novela, consolida su proyecto estético-político de legitimación de la palabra de la mujer en las letras ecuatorianas, precisamente en un tiempo de redefinición de los valores sociopolíticos y también culturales de la sociedad ecuatoriana de fines del siglo XX.

En Ecuador, la década de los 90 se presenta como un tiempo de inestabilidad socioeconómica y política. La configuración de colectivos sociales bajo el lema: “Nunca más un Ecuador sin nosotros”, cuyas luchas se acentuaron durante los siguientes años y hasta la primera década del siglo XXI, fisuran la institucionalidad de un país que tendrá que pensarse, de ahí en adelante, en el marco de las nuevas demandas de grupos históricamente excluidos, entre estos las mujeres que ya estaban organizadas políticamente. Los 90 son tiempos de movilizaciones sociales con efectos cruciales en la política del país y en el imaginario cultural que, en el contexto del cambio de siglo, prevé la trasfiguración de los modelos tradicionales de las relaciones sexogenéricas en el tercer milenio.

Es precisamente en estos años cuando emerge la novelística de Sonia Manzano, cuya narrativa problematiza una cultura nacional y una literatura que propende a otros valores estéticos. Se trata de una cultura todavía arraigada a una tradición que, para la década de los 90, representaba un “escenario penumbroso de telones de espesa abulia” (Manzano, 1994, p.19). El título de la novela, *Y no abras la ventana todavía*, alude al “espacio inundado de luz para eliminar las sombras y hacer de la condición de plena observancia un sinónimo del efecto de control” (Crary, 1995, p. 42). Al final de la obra, Delmira abre la ventana, a pesar de las constantes insistencias de Ernesto porque no lo haga. Espacio iluminado, nuevas luces de fin de siglo o de inicio del tercer milenio (los 90), desde donde se avizora un nuevo mundo, el de la obsolescencia, que tiene la “nitidez de la intemporalidad más pura” (Manzano, 1994, p. 138).

En la trama de la novela, Ernesto, escritor con fama de mujeriego, seducido por el canto lírico de Delmira, planea conocerla. Ambos se sienten atraídos, él por el cuerpo de la mujer y ella por las palabras seductoras del poeta. Cuando se quedan solos y casi a oscuras, ella le pide que prenda otra luz “ya que con la que está encendida casi no se aprecia nada”. Él le responde con los versos de Medardo Ángel Silva: “¿Y para qué la luz?”. Delmira es seducida y advierte que a partir de ese instante tendrá que “contar sus días enteramente al revés” (p. 118). Y así sucede porque ese romance, envuelto en la penumbra, en lo confuso e incierto, representa la decadencia final de la artista. Sentimiento que la condena a la fatalidad y a la muerte. Cuando ella le declara su amor, que encierra el profundo deseo de sentirse verdaderamente amada por primera vez, él, que se reconoce como un ser “impedido de establecer vínculos de amor con persona alguna”, casi conmovido, decide alejarse. La declaración de amor lleva implícita la idea de luz puesto que comporta el deseo de iluminar, manifestar, hacer público dicho sentimiento. Sin embargo, Ernesto, que estaba acostumbrado a “solo soportar al hombre solitario que en realidad me contiene”, no sufre dichos sentimientos y condena a la mujer otra vez al abandono y a la oscuridad.

Delmira ha tenido siempre una vida solitaria, como mujer salmuera: “mujeres que mueren encima de la sal que las ha corroído durante toda su salinidad e insoportable existencia” (p. 125). Tras el desprecio de su amante, su vida y su arte se deterioran; por eso, a ella le corresponde abrir la ventana para dejar entrar luz a su vida. Por eso Delmira, cuando abre al fin la ventana, sentido de dejar entrar por fin la luz, exclama:

Abrí la ventana y la luz entró como un trapezoide de cenital hielo a tomar posesión del pobre cubículo en el que se resguardaba nuestra desvalida intimidad. Alguna vez tenía que abrirla, pese a tus continuas rogativas porque no lo hiciera todavía. Sólo cuando entró la claridad tuve conciencia plena de que dependíamos, inexorablemente, de aquello que se conoce con el avieso nombre de lo inexorable. El sentido de lo externo cayó violentamente sobre nuestros cuerpos y por ese impacto nuestras contorsiones se desenredaron. Me desenrosqué, y tú hiciste otro tanto. A medida que ponías tus anillos en la lineal posición con la que se desplazan los abandonos, te ibas desintegrando, centímetro a centímetro, en esos ácidos con los que la claridad disuelve aquello que no resiste ser considerado a plena luz del día” (Manzano, 1994, p. 138).

En la cita anterior, la palabra luz connota muchos significados. Los significados son representaciones, las representaciones son ideas, y tanto las palabras como las ideas tienen vida. Traer a la existencia a las palabras, en paralelismo con traer a la existencia a la mujer, a través de la luz que la ilumina, es lo que hace Sonia Manzano a través de su narrativa, porque tanto la mujer

como su palabra se hallan dotadas del poder de la acción: las palabras y las mujeres como agentes autónomas del discurso.

Sara Bernarda, personaje de la novela, que comparte el protagonismo con otras mujeres como Delmira o la Srta. Martínez, cuando describe su “yo” puntualiza dos conceptos que la definen, la piel y las flores: “Siempre, sobre mi piel, han estado las flores. Soy una mujer a flor de piel” (p. 9). Así empieza Sara Bernarda su relato, con el que da inicio la primera novela de Sonia Manzano. Su yo corpóreo de sensibilidad femenina se presenta en relación con el poder seductor de las palabras y con su “auténtica inteligencia verbal”, porque dice: “Mis mayores zonas erógenas están localizadas muy hacia el interior de mi cerebro” (Manzano, 1994, p. 9).

Me interesa marcar la idea de inicio de la narrativa de Sonia Manzano como un nuevo comienzo para su actividad escritural, esta vez en la narrativa. “Morir en las bellas y peligrosas seducciones del lenguaje” y “descubrir si hay más muerte después de la muerte” dice Sara Bernarda, cuyo nombre alude a la actriz de teatro francés, como se señala en la narración. Dos mujeres, dos identidades disímiles que convergen en un solo personaje. En la idea de la muerte está implícita la idea de un nuevo comienzo y de otro destino para la mujer, porque *Y no abras la ventana todavía* da cuenta de la vida de varias mujeres es su proceso de “devenir sujeto”. Una mujer que muere y otra que nace en paralelismo con las identidades verbales que “pueden hacer entre sí el amor sin la necesidad expresa de tener que acostarse” (p. 11).

Es que Sara Bernarda, así como la Srta. Martínez su mentora, son mujeres de “auténtica inteligencia verbal”, que para “saciar su sed por la palabra” rondan “con extrema paciencia”, cerca de “hombres de supremacía verbal”. Así se configura el espacio de aparición de los personajes femeninos. En la novela de Manzano se vislumbran los círculos culturales y artísticos como el escenario donde las mujeres pugnan por inscribir su discurso y su acción. Y lo hacen “intercalando frases provocativas” en un espacio que les pertenece a los hombres. Es ahí donde afloran sus palabras que “funcionaban como virtuales capotes rojos frente a los ojos violentamente turbios de aquellos que no esperan de mucho para embestir con el tonelaje aplastante de su inteligencia a quien intenta desafiarlos con el lenguaje” (p. 10).

Dice Julia Kristeva que “la topología textual es teatral: plantea un escenario en que se representa el “yo”, se multiplica, se convierte en actor y exige en ese acto el espectador

comprendido y representado como una de las obras no privilegiadas de la escenografía” (1978b, p. 190). Y es que la narradora, también voz femenina, que comparte el relato con las voces propias de los personajes, masculinos y femeninos (novela polifónica), asegura que “Sara Bernarda tenía nombre de actriz de teatro francés”. El personaje de topología textual teatral, “criatura configurada por sus propias palabras”, pone en escena al lenguaje: la palabra ocupa el espacio privilegiado en la estructura novelística. La obra narra la historia de Sara Bernarda, mujer de la palabra que, con “inocencia malévola”, hace del lenguaje provocador su estrategia de acción en un mundo de hombres que “no resisten mis métodos sofisticos inútilmente lapidarios”, dice la protagonista.

En *Y no abras la ventana todavía* la palabra ocupa el lugar privilegiado de la escenografía del texto, lo que se presenta en paralelismo con la figura de la mujer intelectual y con su espacio de aparición. La literatura es lenguaje y el lenguaje, como plantea Kristeva (1999, p. 300), es “una pluralidad de sistemas significantes”. Por ello, tal como sucede con las concepciones y categorías que rigen la vida humana, el significado de la literatura también responde al conocimiento e ideología, a la época y a las relaciones de poder que hombres y mujeres establecen. En ese sentido, la literatura de Manzano, que pone en escena al lenguaje, posibilita la conformación de sentidos plurales, de reflexiones literarias y también de teorizaciones feministas.

Sara Bernarda es una escritora joven que “creció como una planta de sombra, al abrigo susurrante de la semipenumbra” (p. 19) y, además de las sombras, “el silencio fue otro elemento natural que rodeó su existencia (p. 20). Sombra y silencio son dos conceptos que caracterizan la escenografía del Yo de Sara Bernarda. Por eso, en su primer encuentro con Ernesto, la figura del gran escritor del auto destierro político, asegura con modestia y pudor: “... usted es uno de los modelos insustituibles de los cuales parte mi escritura y la de muchos escritores a los que se ha dado en denominar “de última hora” (p. 17). En esta aseveración se lee claramente la adhesión de la escritora a los valores literarios de ellos, los tradicionales escritores. La novela describe los espacios culturales y literarios, un congreso de escritores, como el lugar de ellos. Ahí las mujeres son simples advenedizas de la palabra. Así se explica la inclinación literaria de Sara Bernarda, lo que permite analizar la condición de la escritora por esos años, la década de los 80 aproximadamente, ya que el tiempo de los hechos, si bien no se encuentran definidos de manera específica, ubica la narración en los años correspondientes al retorno de la democracia en el país.

Ese contexto de hegemonía masculina revela la gran invisibilidad que tenían las mujeres en el ámbito político. Ellas no eran publicadas y, por lo tanto, tampoco eran leídas. De ahí la combinación de sombra y silencio que determinó la vida de la escritora Sara Bernarda: "... un sentimiento de soledad tan soledoso que llegó a convencerse de que el ostracismo era la única condición que podía considerar como su hábitat natural" (p. 20). ¿Era este el destino de las mujeres intelectuales?

En ese ámbito de poder masculino, Sara Bernarda pugna por abrir un espacio para su palabra. Ella asiste al congreso en calidad de entrevistadora del programa cultural que dirigía la Srta. Martínez y con el objetivo de obtener "material grabado como para evacuar seis programas radiales seguidos" y así que "haciendo tripas de mi timidez, abordé, a cuanto escritor se cruzaba por mi camino", dice Sara. Es en ese espacio monopolizado por los hombres donde la escritora que "recién empezaba a escribir" procuraba integrarse "al estricto y reducido círculo de escuchas que seguía a cada uno de estos hombres" y dice: "... me las arreglaba para desplazar la conversación que ellos monopolizaban hacia límites suscitantes, mediante estratégicas interrupciones" (p. 10).

Así la escritora, por los años 80, enfrentaba muchos obstáculos sociales y políticos derivados de su condición de mujer. Ellas no eran admitidas en los círculos literarios sino como meras oyentes. Pronunciar la palabra no dicha, la palabra confrontadora, significaba subvertir la norma patriarcal, de ahí la timidez de Sara Bernarda, quien tenía que vencer el miedo para poder instalar su palabra a través de "estratégicas interrupciones". Contra ese espacio adverso la escritora militaba cuando lograba "desafiarlos con el lenguaje" (p. 10). Entonces entra en escena la palabra de la mujer.

Julia Kristeva sostiene que "la función principal de la lengua es la formación de sentidos" y que "el sentido es propio del lenguaje como representación" (1981, p. 16). En el campo del sentido y de la literatura como discurso de representación de nuevas imágenes de la mujer, es donde opera la palabra de Sonia Manzano quien, al refutar representaciones estereotipadas de mujeres, logra también deconstruir el lenguaje y las estructuras narrativas. La lucha por el sentido tiene que ver con el discurso, por lo que el lenguaje se presenta en la pluralidad de los sistemas

significantes que subyacen en la novela. ¿Cómo se representa el lenguaje en la obra de Manzano? ¿Qué sentido alcanza dicha representación en el marco del feminismo?

Las estrategias enunciativas del relato ponen en escena el trabajo artístico con la palabra, que cumple un rol protagonista en la novela. Esto permite presentar esta obra de Manzano, así como las que vendrán después, como expresión de una nueva manera de novelar, porque logra dotar al lenguaje narrativo del simbolismo característico de la poesía, principalmente modernista. Dicha intención simbolista, que caracteriza su poesía, persiste en la narrativa, donde se disuelven las demarcaciones entre poesía y narrativa, lo que también se pudo apreciar en poemarios narrados como *Full de Reinas*, *Patente de Corza* y *Último regreso a Edén*, correspondientes a la etapa previa de la narrativa de la autora.

Sara Bernarda se define como mujer “estrechamente ligada al aspecto ornamental del lenguaje” (Manzano, 1994, p. 31). He ahí el paralelismo donde el lenguaje es mujer y la mujer es lenguaje. Dicha ornamentalidad puede apreciarse en el transcurso de toda su narrativa, lo que posibilita referirse a *Y no abras la ventana todavía* como una auténtica novela poética, por venir cargada de simbolismos literarios. Sara Bernarda se describe como una mujer cuyas “mayores zonas erógenas están localizadas muy hacia el interior de mi cerebro”, lo que permite abordar la novela en el contexto de una cultura letrada, por eso los continuos personajes e intertextualidades extraídas del mundo ilustrado. El espacio de la Cultura, con mayúscula, queda claramente señalado por Sara y Delmira, “las hábitos más habituales de cuanto sarao intelectual organizan los intelectuales que hoy por hoy confieren a la Cultura una animación franco-cubana, pluriétnica y latinoamericana” (p. 128).

En la novela de Manzano, las palabras se configuran como entes “intencionalmente sensuales” y de “irresistible influjo”; es decir, trabajadas con virtuosidad, que significa dotarlas de vida y de acción. Por eso el rol central lo ocupan mujeres de auténtica inteligencia verbal como la escritora Gabriela Mistral en su visita a Guayaquil o Sara Bernarda que con respecto a las palabras asegura: “... por estas me he dejado encerrar en montañas”. Las palabras dan vida y conducen también a la muerte: lenguaje poético que se presenta humanizado, por eso Sara exclama: “... he consentido que me ahoguen en charcos donde nunca reflató mi cadáver, embelesado como estaba

en descubrir si hay más muerte después de la muerte que supone morir en una de esas bellas y peligrosas seducciones del lenguaje” (Manzano, 1994, p. 9).

Julia Kristeva se refiere al lenguaje literario en “la búsqueda de autonomía del significante, impregnado de un significado que está, en cierto modo, superpuesto al significado del mensaje explícito”, y asegura que dicho significado “llega tan lejos que el texto poético se constituye como un nuevo lenguaje, rompiendo las reglas mismas del lenguaje de la comunicación de una lengua dada y se presenta como un álgebra supra- o infra-comunicativa” (1999, p. 294). En la obra de Manzano, la exploración del lenguaje poético alcanza su sentido en la ruptura de convencionalismos lingüísticos y en “extravagancias” propias de la poesía modernistas, esto en paralelismo con la disolución de imágenes estereotipadas de mujeres. Sara Bernarda describe su adolescencia marcada por la experiencia declamatoria, legado heredado de la adhesión de su padre a la poesía modernista, y dice: “Luzco declamatoria y soy declamatoria: estoy estrechamente ligada al aspecto ornamental del lenguaje. Me revisten retóricas ampulosas por pura cuestión genética, por formación estrictamente dirigida a hacer de mí un compendio de extravagancias (Manzano, 1994, p. 31). La formación de Sara da un giro cuando su padre la pone en manos de la Srta. Martínez, mujer de susceptibilidad estética, que “le enseñó a deslizarse por los fonemas con la sensualidad viscosa de una enroscada anaconda” (p. 35). La anaconda funciona como un nuevo símbolo que representa la palabra de la mujer en la literatura. De esta manera, la novela pugna por disolver los valores estéticos de una poesía modernista y masculina para avanzar más allá de lo ya dicho, hacia la búsqueda de una “nuevo lenguaje”, de una nueva literatura y de un nuevo tiempo para la mujer. Sara va procesando aquellas “jerigonzas intrincadas” y “jitanjáforas diluidas” hasta alcanzar “una musicalidad que lastimaba por su dulzura”, hasta poder expresar “el odio de Dios verbalizado por el humano y desgarrado dolor de Vallejo” (p. 35).

En *Y no abras la ventana todavía*, la voz de la mujer es insistente y reiterativa; por ejemplo, la de la cantante mulata Delmira, que “no estaba en función de su cuerpo, sino viceversa”, se presenta como “una voz de efectos contradictorios” (p. 114). Delmira da cuenta de las “impotentes y sordas interioridades” que la constituyen y en ese sentido se forjan otros significados en torno a las distintas experiencias y subjetividades de mujeres que se resisten al desamor y a la soledad. El cuerpo de Delmira, objeto de placer para los hombres, se degrada, mas no su palabra. Su canto permanece y en el desenlace Delmira canta “mientras robustas estatuas hembras persisten en el

trenzado de guirnaldas marmóreas con las que no ceñirán las sienes de los durmientes a los que desesperadamente amaron” (p. 136). Así, al increparse a sí misma, también increpa a Ernesto, su amante, y a otras mujeres en su misma condición, cuando dice para sí misma: “... te detienes a romper los sellos reales de aquella a la que te llevas a la tumba” (p. 128). Se hace presente la muerte en múltiples direcciones: placer, deseo, rompimiento y afrenta.

Las tres vueltas que lentamente doy a la manzana, se corresponden con las cien vueltas de campana que doy en mi interior (y no por pista encharcada, lo juro, y no por pista encharcada). Y estas, a su vez, se corresponden con todas esas incontables vueltas que sobre el mismo aparatoso beso tienen que estar dando tú y ella, ignorantes de toda la muerte que acontece en las impotentes y sordas interioridades de las que estoy constituida (Manzano, 1994, p. 128).

Kristeva sostiene que en “la novela moderna deviene una desarticulación de las constantes y de las reglas del relato tradicional, una exploración del lenguaje del relato, que evidencia sus procedimientos antes de hacerlos estallar” (1999, p. 298). En *Y no abras la ventana todavía* las múltiples interioridades femeninas se retuercen en giros de significados hasta estallar en “las propias ruinas del abandono” o en “los vítores de sus victimarios” (p.131). Estallidos literarios que se producen cuando la imagen femenina converge con el poder de su palabra. He ahí el nuevo lenguaje y la nueva literatura que Manzano formula con su primera novela.

Dice Julia Kristeva que “la literatura moderna deviene entonces no solo una ciencia del relato sino, además, una ciencia del discurso, de sus sujetos, de sus figuras, de sus representaciones y, por ende, de la representación en y por el lenguaje” (1999, p. 298). En ese sentido se aborda el significado de la literatura de Sonia Manzano, que hace del lenguaje el ámbito de representación de las mujeres, de tanto interés actual para la teoría feminista. Así el proyecto estético de Manzano es también un proyecto político porque su discurso apuesta por un nuevo lenguaje y un nuevo tiempo para la literatura de la mujer.

Cuando Ernesto, a través de su propia voz y deseo masculino, describe a Delmira y a Sara dice: “A Delmira le falta, en mínima pero substancial parte, lo que a Sara le sobra”. Al compararlas reconoce el “encanto” de ambas: “A Delmira se la desnuda con la mirada, y a Sara hay que mirarla desde la barbilla para arriba, especialmente a sus ojos y a su boca porque es desde ahí donde fluye su inteligente encanto, su grumosa inteligencia” (p. 133). Sara es una mujer a flor de piel, es decir, “a flor de lenguaje altamente erotizado y erotizante”: de su palabra brota su auténtica inteligencia

verbal. Así la obra “contiene un mensaje latente que, a su vez, es un doble código, siendo cada texto otro texto, teniendo cada unidad poética al menos una significación doble, sin duda inconsciente, que se reconstituye por un juego de significante” (Kristeva, 1999, p. 298). “La costal de huesos de cristal, la cristal de huesos dentro de su levísima “levedad del ser”, la balletista con cabeza de Nefertiti, cisne envejecido, divina garza de turbinas flácidas” (p. 135), dice la voz narrativa, que juega con el lenguaje y con los significados que deconstruye para alcanzar significaciones múltiples y nuevos significados y significantes: palabras vivas cual “coéforas” que “liban vinos de uvas mortuorias encaramadas en túmulos pertenecientes a cadáveres desprovistos de nombres, cuyos decesos jamás acontecieron” (p. 136).

La palabra poética en *Y no abras la ventana todavía* alcanza otras dimensiones en la búsqueda permanente de innovaciones lingüísticas y literarias; por eso, “la palabra una vez expresada ya no puede volver a repetirse”. En este sentido el lenguaje poético, eje de la estructura novelística de la obra de Sonia Manzano, configura nuevas representaciones de la mujer intelectual y artista, así se entiende su proyecto estético - político de legitimación de la palabra de la mujer en la literatura, el arte y la cultura.

Violencia en la cultura y en el arte

Que la mujer ha sido excluida de la cultura y del arte queda expuesto, de manera clara, en la obra de Manzano. Por eso, la voz narrativa incorpora distintas figuras de mujeres intelectuales, músicas, escritoras, maestras, que disputan por un lugar en esos espacios de hegemonía masculina. Así, la literatura de Manzano denuncia la violencia que existe en la cultura, en la academia y en el arte, por eso los espacios en que se desenvuelven los personajes corresponden a congresos literarios, instituciones educativas, recitales, etc.

La figura de Sara Bernarda, cuya voz narra gran parte de la novela, se presenta en relación íntima con el lenguaje, que provoca en su cuerpo efectos sensoriales de mayor envergadura que “el puro y simple contacto del reclamo digital”. Sara, que se define como “una mujer a flor de piel” (inicio de la novela), declara sentir “una descarada atracción por los hombres solitarios de verbalidad aplastante” y confiesa que hizo “actos de amor casi sublimes con las palabras que les pertenecían” (Manzano, 1994, p. 9). Hay una relación estrecha entre la figura femenina y la palabra, como facultad, aptitud y legitimidad de la mujer en la cultura y al arte. Por esto me interesa

abordar la representación de la literatura en paralelismo con la representación de la mujer, en la primera novela de Sonia Manzano.

El hecho ficcional que da inicio al argumento de *Y no abras la ventana todavía* es un “congreso extraordinario de escritores” realizado en la ciudad de Guayaquil. El tiempo corresponde a los años 80 cuando el orden constitucional había retornado al país (después de casi una década de dictaduras). Por esa época, un grupo de compañeros de promoción literaria, víctimas de las dictaduras pasadas y con “puestos estelares dentro de la cultura oficialista”, organizaron ese congreso de literatura. Ahí había sido invitado, por su condición de desterrado más que por sus “peculiaridades artísticas”, Ernesto, el escritor ecuatoriano autoexiliado en México. La obra hace énfasis en la figura del escritor y en la función cultural que asume el Estado, que comprometió significativos desembolsos para la realización del Congreso, ya que “aprovechó de esta coyuntura para promocionar una imagen de cultérrima o cultísima apertura hacia el espacio exterior” (Manzano, 1994, p. 13).

El congreso reunió a “algunos de los más connotados plumíferos extranjeros” y también a escritores nacionales “que todavía tenían presencia viva en la literatura ecuatoriana” (Manzano, 1994, p. 13). Se trataba de un espacio de encuentro y también de consumo cultural que ponía en relación a las literaturas latinoamericanas y a escritores del “poco engendrador pasado” con los de “novísimas promociones”. Se trata de una literatura que abre la ventana para mirar más allá del espacio nacional. El congreso, las exposiciones de arte y demás actos culturales tienen como protagonistas a hombres artistas, mientras que son pocas las mujeres que tienen acceso a estos espacios o lo hacen en calidad de meras espectadoras. La señorita Martínez y Sara Bernarda irrumpen en aquellos sitios con el objetivo de extraer material cultural para su programa radial. Los comentarios sarcásticos, críticas malignas y acusaciones malintencionadas dirigidas a “las pájaras pintas” de la cultura ecuatoriana se propagan rápidamente en la “farándula intelectual” de la ya “moderna” ciudad de Guayaquil. Los personajes femeninos introducen nuevas representaciones de la mujer, cuya voz irrumpe en esos círculos artísticos. Son mujeres artistas de la palabra: declamadoras, cantantes, escritoras, intelectuales representadas en la novela como mujeres distintas al estereotipo común de la mujer tradicional, condenadas a sucumbir “de la misma manera en la que sucumben las mujeres infelizmente distintas” (Manzano, 1994, p. 115).

En el ámbito de aquella sociedad conservadora se representa la figura convencional de la mujer intelectual de la época: “vestimenta, austeridad, ternura y soltería”, son rasgos que encarna la vieja Srta. Martínez y su discípula Sara Bernarda, las “pájaras pintas” de los círculos culturales de Guayaquil. El apodo con que son denominadas, que alude a la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (Albalucía Ángel, 1975), enfatiza en la figura de la escritora invisibilizada, tal como lo fue la autora colombiana en su momento.

Son mujeres de identidad verbal que hacen de la palabra su caballo de batalla en un medio que las excluye y las condena a la soledad y al rechazo, por eso se asocian entre ellas: la Srta. Martínez y Sara, primero; Sara y Delmira, después. Ellas pugnan por un espacio en ese ámbito cultural de hegemonía masculina procurando integrarse al “estricto y reducido círculo de escuchas que seguía a cada uno de estos hombres” y se las arreglan “para desplazar la conversación que ellos monopolizaban”. Los hombres figuran ocupando completamente estos ámbitos y las mujeres incursionando “mediante estratégicas interrupciones” y “frases provocativas” para desviar la atención hacia sí mismas, hacia su palabra, lo que provoca una reacción violenta en los hombres. La imagen de los virtuales capotes rojos y de los ojos violentamente turbios representa la violencia que sufren las mujeres en el ámbito cultural y artístico. La palabra de la mujer irrumpe en aquellos círculos herméticos monopolizados por presencias masculinas que impugnan a las “advenedizas de la palabra”. Las mujeres tienen que, a menudo, escapar por la puerta salvadora para recluirse en sus propias “contorsiones solitarias secretamente nocturnas” (Manzano, 1994, p. 132).

Son mujeres de clase media, educadas, amantes del arte, autodidactas, independientes, que no se ajustan al estereotipo de la mujer doméstica de la época preparada para el servicio del hogar y para el sacrificio por los demás. Hay figuras femeninas que se ajustan a este tipo de mujer, por ejemplo, la madre de Sara, personaje conformista e innombrada, que representa la anulación y desautorización en la que viven la mayoría de las mujeres, inclusive hasta el día de hoy. La madre de Sara Bernarda “era tan filial, tan sacramental” que su esposo la consideraba, más que esposa, como una madre: “... (una madre que casi no entraba en escena, no solo porque por “buena” vivió casi desapercibida, sino porque ella había llegado a descubrir, hacía mucho, lo apacible que resultaba permanecer en la clandestinidad de los entretelones)” (Manzano, 1994, p. 22).

La figura borrosa de la madre, “virgen caderona”, es fugaz en la novela. Sin acción ni protagonismo permanece siempre en “la clandestinidad de los entretelones”. Se trata de una de

esas mujeres que “desperdician media vida anhelando hacer lo que nunca harán en su vida entera, y media vida haciendo justo lo que menos les hubiera gustado hacer” (p. 22). Se casó virgen, no se sabe a qué edad, con un cuarentón y no pudo ocuparse de la educación de su hija porque el padre de Sara se empeñó en convertirla “en una edición mejorada de sus propias rarezas, en la sucesora lógica de sus fobias y predilecciones, en la sibarita secuencial de sus sibaritismos estéticos” (p. 22). El padre de Sara representa la ley del hogar, era quien decidía los pormenores de la educación de su hija. La única escena en la que actúa la madre es cuando confecciona las prendas de vestir de su hija. Su figura se presenta como en un rincón, casi invisible para los lectores.

Víctor Manuel, el padre de Sara Bernarda, la inició en el arte de la declamación. Hizo que memorizara “poesías cargadas de fauna blanca y más exotismos modernistas de desmayada laya”. Se describe así una cultura anclada todavía a los ideales estéticos de la poesía modernista. La joven estudiante “regurgitaba versos” en tablados escolares, “hacía llorar con “La Niña Negra”, hacía estremecer cimientos con tan solo un fragmento de “Las Ruinas de Itálica” y todos se ponían tristes cuando la princesa estaba triste...”. Sin embargo, gran parte de la educación que recibió Sara Bernarda provino de la Srta. Martínez, Rectora del Normal donde Sara se graduó de profesora. Cuando la Srta. Martínez, “acostumbrada a reconocer el verdadero valor artístico ahí donde este se encontrara”, conoce a Sara Bernarda (por solicitud de Víctor Manuel) decide “instaurar en la adolescente una nueva percepción de la vida, y, como consecuencia de ello, un nuevo estilo para hacer las cosas y para saber cómo decirlas” (p. 34).

Así se crea un vínculo entre la maestra y su discípula. La Srta. Martínez¹¹³, como es nombrada en la obra, “pese a toparse con un carácter cercano al autismo, pudo trasponer silencios, reservas, complejos” para poder llegar “al mismo reducto donde se replegaba la tristeza fetal de la niña” (p. 34). Se convirtió en su maestra de vida: “Le enseñó a vivir, a hablar, a recitar”. Fue su maestra en el lenguaje y en la vida porque no solo que “le enseñó a deslizarse por los fonemas con la sensualidad viscosa de una enroscada anaconda”, sino que la ayudó a desviar ese “propio destino” trazado por su padre. Así, Sara logra alejarse de esa “dicción de dudosa pureza” recibida de la formación de su padre y su palabra alcanza “una musicalidad que lastimaba por su dulzura,

¹¹³ Srta. es una forma de tratamiento propio de la costa ecuatoriana que se da principalmente en los círculos escolares.

que hería –en el mejor sentido del estilete– a quien sensualmente succionara por la oreja milagros fónicos solo logrados por la unión de la persistencia docente y el talento innato” (p. 35).

La Srta. Martínez es otra protagonista de la novela, así como también es Delmira. Varias mujeres protagonistas que sufren violencia en la cultura y en el arte. La Srta. Martínez, cuyo “–luengo y unilingüe– de maestra de Lengua y Literatura, que “no obstante no haber podido ser – como ella lo había querido– una artista en toda la acepción de la palabra”, era una mujer comprometida con la cultura y con el arte. De ahí su persistencia en la educación artística de Sara Bernarda. Que la Srta. Martínez había querido ser artista y que no había podido serlo queda claro en la narración, lo que permite preguntarse cuáles fueron las razones que le impidieron cumplir su realización artística, aun cuando se convirtió “en una de las pocas mecenas pobres de las que se tenga noticia” (p. 36). La Srta. Martínez carece de nombre en la novela. Su denominación hace énfasis en su condición de soltería y en su apellido paterno. Esa designación expone una costumbre cultural de trato a la mujer docente, principalmente en la región costa del Ecuador. Este personaje evoluciona en la novela. Hay una parte en la que es presentada como una de las docentes más jóvenes del Normal, cuando se introduce la visita de Gabriela Mistral a Guayaquil. En ese episodio y durante “todos los actos que organizara el Plantel en homenaje a tan ilustre visitante”, la Srta. Martínez “permaneció, deliberadamente, tras las espaldas líricas y anchas de la insigne chilena” (p. 36). “La poeta fue el modelo referencia de la Srta. Martínez” cuenta la narradora y de su relato se extrae que la Srta. Martínez fue el modelo referencial de Sara Bernarda.

Mujeres que miran en otras mujeres un camino a seguir y mujeres cuya vida inspira a otras mujeres. A diferencia de Sara y de Delmira, la Srta. Martínez no tiene voz propia en la novela. Su yo no enuncia sus propias vivencias, pues es el yo de Sara quien lo hace. Ese dato se presenta en paralelismo con la situación de las mujeres representadas por la figura de Martínez, una generación que no tuvo voz propia en el ámbito cultural y artístico. La vieja Srta. Martínez es representada como una artista de la palabra que “amaba el verdadero arte y amaba a sus productores genuinos” (p. 36). Ella, que “sentía que su vida, para que ofreciera algún sentido, tenía que desplazarse entre criaturas creativas, “apoyaba, con su eterna persona, a todos cuantos precisaran de su estimulante palabra suscitadora”. Por eso, una vez que se acogió a la jubilación, después de haber cumplido treinta años de servicio docente, fue llamada, por uno de sus antiguos amigos de “inocentes jolgorios intelectuales”, para hacerse cargo, como Directora, de “un programa cultural que se

retransmitía los domingos por la tarde” (p. 37). De ahí en adelante, se dedicó junto a Sara Bernarda a “bombardear cultura por la radio”, desde donde “brotaba la voz llena de modorra de quien se obstinaba en permanecer viva para hacer cultura” (p. 39).

En la figura de la Srta. Martínez también reluce la acción que llevó a cabo como Rectora del Normal de señoritas, donde hizo historia: “Arriesgándose a que alguna supervisora educativa de acuciosidad pesquisante le llamara la atención por haber colocado a las necesidades del alma por sobre los intereses de la mente”, por su cuenta y riesgo contrató a maestros de arte que “estuvieran dispuestos a entregar el todo por el todo para proporcionarles a sus educandas de Sorrento una educación que prioritariamente atendiera a las apetencias urgentes del espíritu” (p. 41). La narradora, Sara Bernarda, deja claro que “la máxima conquista cultural que consiguiera la Srta. Martínez durante su discutible y muy movido Rectorado, fue el haber creado y mantenido el coro masivo del Normal” (p. 42). Como ese coro de voces de mujeres se construye también la narrativa de Manzano: mujeres que al unísono de sus voces provocan ese estallido de significados en torno a la cultura, al arte, a la palabra, a la violencia.

Un coro de doscientas voces y de efectos sonoros tan impactantes que cuando actuaba en público sus resonancias alcanzaban la inflamada esfera hasta fisurar el caparazón del mismo cielo de cuyas rajaduras empezaban a brotar rayos dorados que proyectaban su luz gloriosa sobre las coristas de deslumbrante alburá; fenómeno por el cual el grupo formó fama de poseer dones visuales enceguedoramente arcangélicos (p. 42).

Sinfonía de voces de mujeres: música y literatura en afinidad y aproximación, por eso el título de la novela alude a la poesía modernista de Medardo Ángel Silva en cruce con la composición musical de la zarzuela, sin divisiones aparentes. Voces con efectos arcangélicos que se conjugan en la narración que es trama y que también es canto. Voces del Yo, en primera, segunda o tercera persona, en singular y en plural, que a veces es la voz del personaje Sara Bernarda y otras veces es el de la narradora Sara Bernarda, o es una voz que se desvanece a veces, o que, en otras ocasiones, da paso a otras voces, como la de Delmira, la de Ernesto, la de Arreola. Por todo eso, las voces del coro se confunden en efectos sonoros de gran resonancia: sororidad de mujeres por la palabra.

Unidas e inmersas en cuerpo y alma en los espacios culturales, la Srta. Martínez y Sara Bernarda asisten a cuanto sarao intelectual se lleva a cabo en la cuna cultural ecuatoriana, la ciudad de Guayaquil: “Se las veía en recitales de poesía, funciones de teatro, conciertos, velatorios de

artistas, homenajes a activistas culturales, despedidas a intelectuales extraditables, bienvenidas a ilustres visitantes foráneos” (p. 72). Y es en esos espacios culturales, que son también espacios de violencia, donde “la vieja y la todavía joven conformaban una imagen de excéntrica soledad (pese a que deambulaban por sitios en los que existían una estimable concentración de humanos)” (p. 72). Su soledad entre tanta gente, los lugares públicos concurridos, evidencia la violencia que existe en los espacios culturales, adonde asistían las pájaras pintas, como las apodaba la sociedad intelectual guayaquileña. Se trata de una cultura que, si bien se abre al consumo masivo, descarta a las mujeres portadoras de la palabra subversora: mujeres diferentes que son excluidas en un medio incompatible con ellas. El apodo de pájaras pintas alude a lo pintoresco de su apariencia y al canto perspicaz de las mujeres que, en una cultura de hegemonía masculina, causa curiosidad, interrumpe y amenaza. Y es que eran “pintorescas hasta un extremo de tierna ridiculez”, puesto que “las dos mujeres eran anecdóticas por naturaleza”, por eso se convirtieron en “tema de conversación risible”. No era “natural” su presencia en dichos espacios, ni era su apariencia la adecuada a la mujer uniforme de la época. Por eso, cuando la risa malintencionada afloraba en esos espacios, las pájaras pintas tenían que, una vez cumplido su objetivo de extraer el conveniente material cultural para su programa, levantar sus alas y su canto para huir en vuelo salvador hacia otros cielos.

La violencia queda expresada también en la acción protectora que ejercía la Srta. Martínez sobre su discípula, pues desde hacía tiempo se había convertido en “su fiel escudera, en su sombra obligada, en su compañera de andas y volandas” (p. 72). La Srta. Martínez fue el escudo protector de Sara Bernarda y esta “se acolitó, en otras palabras, a la diestra de quien le proporcionaba la placentera garantía de que a su lado sería muy difícil que la hieran los conflictos propios y los ajenos” (p. 72).

Hay una parte de la trama donde Sara narra sus propias apetencias sexuales y deseo por experimentar ya no los “cincuenta poemas de amor”, sino “palabras satánicas que te hayan sido dirigidas con alguna dulce intención”, como se dice así misma. Camino de exploración que inicia por su propia mano y manoseo: “Querías hacer el amor, pero sin intermediarios” (p. 62), dice. Debido a su tan prejuicioso “sentido de lo común”, que la presenta como una mujer de gustos exigentes, cuando ya estaba empezando a resignarse a su propia soltería, “todo parecía indicar que nadie estaría dispuesto a poner a tu alcance un tálamo legalmente establecido” se dice, Sara se

arriesgó a vivir una aventura amorosa con el viudo Pedro Rosales, amigo contemporáneo de su padre y el de las mejores condiciones gimnásticas entre los “hombres” que frecuentaban las tertulias literarias que se llevaban a cabo en su casa. Pedro, que se sentía realmente atraído por la doncella madura, por el “bien intocado” que representaba Sara, la “sedujo a largo plazo, con pequeñas pero efectivas dosis de substancia verbal”, por lo que Sara “cayó de hinojos, sin fracturarse las rodillas”, a los pies del viejo de ojos de “gatopardo agazapado que quería atacar a traición” (p. 63). Experiencia que le dejó huellas de todo el tiempo ya vivido por el viejo puesto que “sólo después de ese momento, Sara comenzó a ponerse vieja”. Y no solo arrugas de vejes le estampó el viejo sino el desengaño provocado por “asquerosidades húmedas, jadeantes, trepidantes y melosas que tuvo que soportar debajo del viudo” (p. 71). En la cama, el viejo, “incapaz de establecer la debida correspondencia entre los dichos dulces de la lengua y la torpe inhabilidad de las manos”, hizo trisas las “expectativas utópicas” de Sara, porque “la hiel de gallina que se había derramado por todo su cuerpo desgració la posibilidad futura de volver a enfrentarse a situaciones similares” (p. 71). En la relación sexual de ambos se visualiza la oposición binaria hombre-mujer, sujeto-objeto de placer, activo-pasivo, dominador-poseída, por lo que Sara, mujer acostumbrada a sus propias contorsiones verbales, no resistió ser gozada de manera ramplona y tosca y, a pesar de las insistencias de Pedro Rosales, puso fin a esa relación de desigualdad evidente.

A partir de esa indeseable experiencia, Sara resolvió acogerse al “protectorado de la Srta. Martínez” (p. 72). Se ampara lo que está propenso al peligro, lo que es amenazado, lo que ha caído en desgracia y, principalmente, lo que se quiere. En la novela, las mujeres se asocian y protegen en torno a sus experiencias comunes y a los lazos afectuosos que establecen entre sí. No les queda otro camino en una sociedad donde la violencia a la mujer ha sido legitimada. Mujeres que se comprenden, mujeres que se apoyan y se solidarizan en un medio que es hostil y violento, porque en los espacios culturales, “la curiosa yunta empezó a ser objeto de diversos comentarios, de críticas malintencionadas y de burlas sexogenéricas originadas en binarismos que la cultura establece entre la palabra legítima de ellos y la palabra advenediza de ellas, o entre la imagen inteligente y artísticas de ellos, en oposición a la de las solteronas frustradas que veían en ellas. Se las acusaba de acudir a “las inauguraciones pictóricas” para “barrer con cuanto bocadito en bandeja cruzara por su lado”, o de “no contentarse de la copa por cráneo” porque querían “experimentar esas euforias que las volvía momentáneamente valientes” para rebatir los argumentos de aquellos intelectuales “que no admiten discusión alguna sobre la verdad absoluta de lo que categóricamente

sostienen” (p. 74). Pero la peor injuria que recibieron las pájaras pintas sucedió un lunes, el mismo día de la muerte de la Srta. Martínez.

Cuando asisten a la exposición de pintura de un coterráneo de Martínez (de Tungurahua), a donde fueron invitadas, advierten por sugerencia impía de los asistentes, que en uno de los cuadros ellas habían sido “perennizadas satíricamente en la impiedad eternizante del óleo” (p. 76). Se trataba de una pintura que las retrataba. En ese episodio, la narradora construye el efecto espejo entre las pájaras reales y las pájaras oleosas. Las cuatro se reconocen y asienten entre sí. De ese bochornoso episodio las mujeres tienen que escapar: Sara Bernarda “enlazó el brazo de su venerable amiga para prácticamente arrastrarla hacia la consabida puerta de salida salvadora” (p. 77). Sara salva a su protectora, quizá por eso la Srta. Martínez llega a comprender que su misión en la vida había concluido y muere “por la noche, sentada frente a la ventana que tiene vista a la Iglesia de La Merced, con la grabadora en su regazo y con el mentón hundido en el pecho” (p. 77). O, simplemente, se murió “por gusto”, o “de pura, simple e injusta casualidad”, el mismo día de tremenda afrenta.

Para ese entonces, Sara Bernarda había adquirido la fortaleza suficiente como para hacer frente a la vida en su condición de mujer configurada por sus propias palabras. Por consejo de la Srta. Martínez, Sara se había matriculado en la Facultad de Filosofía, “ya treintona”, pues, según su mentora, estudiar la universidad la ayudaría a erradicar esa extrema timidez y le daría seguridad intelectual, además, le permitiría relacionarse con gente más o menos de su misma edad. Aunque la universidad no logró ni arrancar su extrema timidez, ni darle la seguridad intelectual que aspiraba, Sara reconoce que egresó de la Facultad “más autónoma”, porque “a partir de ese egreso ninguna presencia o situación me fue impuesta por nadie (a parte de la Srta. Martínez)” confiesa. Sara Bernarda, que había culminado su formación como normalista, es decir, como profesora, había continuado sus estudios universitarios, lo que revela el rol social de las mujeres de la época, años 70-80, que comienzan a tener mayor presencia en las aulas universitarias y, por lo tanto, se capacitan para ocupar más espacios en la esfera pública.

Después de la muerte de su maestra, Sara, “por línea dinástica directa, por leyes de sucesión lógica”, fue la “legítima heredera del micrófono”, “la perifoneadora sustituta que de golpe se principalizaba como tal –como perifoneadora– sin siquiera haberlo deseado” (p. 79). Heredera directa de la palabra, Sara ocupa el lugar de la Srta. Martínez y se alía con Delmira, la mulata que

cantaba “como una posea” en el programa radial cultural. De ahí en adelante ambas establecen un vínculo de amistad y afecto similar al que había unido antes a Sara y a la Srta. Martínez; sin embargo, las diferencias sociales y culturales entre ambas son evidentes.

Delmira representa otra subjetividad femenina: es una mujer de ascendencia negra y de clase social baja; su abuela era originaria del Valle del Chota, pueblo afroecuatoriano. La vida de Delmira se desarrolla en la ciudad de Guayaquil. Su madre, “contralto del montón”, una vez que Delmira egresó del colegio, se la llevó a su antiguo compañero de “jornadas cantábiles”, el pianista y maestro del canto Arreola, para que este “le colocara la voz dentro del espacio de liquidez prístina que su registro de verdadera soprano reclamaba (p. 45). Llama la atención que el espacio del arte está representado, de manera constante, como el lugar de la fluidez y de la disolución, desde donde brota, en este caso, el canto de la mujer.

Delmira es otra “pájara” de la novela, cuyo vuelo se presenta en relación con el poder de su voz de “animal y humano”, con su canto “caribeño y africano”. Me interesa abordar la configuración de este personaje en la relación que establece, principalmente, con los personajes masculinos de la novela. Con el canto, Delmira descubre placeres de toda índole y, por eso, se somete a las “imposiciones melódicas” de Arreola, su maestro, quien hizo de ella la “obsesa melódica”, “posea del viento”. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos para que el mundo escuchara a esa pájara de oro, Arreola no logró que “los circunspectos personajes que por esa época mangoneaban con austera rigidez la morosa actividad cultural” (p. 49) le dieran la oportunidad de presentarse, aunque sea por una vez, en el prestigioso Teatro Sucre de Quito. A ambos los unió una relación estrictamente profesional porque Arreola, “amándola como la amaba, apenas sí aparentaba quererla” y ella, que lo “quería sin amarlo”, sabía que no podía corresponder su amor, porque intuía con “resobrados motivos” que su maestro la amaba.

La clase social está muy marcada en la figura de Delmira. “Vivía cerca del mercado central” y por esas calles de “naranjillas podridas” y de “guineos majados por llantas de camiones repletos de papas” caminaba hasta llegar al lugar donde junto a Arreola podía disfrutar de las “exquisiteces del canto”. Para ganarse la vida, Delmira elaboraba pulseras y cadenas del “más inconfundible mulataje”. Precisamente en el mercado central conoce a un repartidor de películas con quien descubre los goces del cuerpo, que antes habían estado sumidos, por completo, en el placer musical. Después de un mes de romance, se casa con “incontenibles náuseas, vomitando apellidos,

seudónimos y apelativos” y, principalmente, “sorprendida de haber accedido con tanta mansedumbre a la obligatoriedad social de casarse” (p. 55). Después de su matrimonio, su vida da un giro: asume las obligaciones familiares y la crianza de su hijo, por lo que los sueños de Arreola de convertirla en una afamada voz se frustran.

Delmira fue un “pájaro humano” que no salió a la luz y, sin embargo, deleitaba con su canto a los radioescuchas entendidos que sintonizaban el programa cultural que ahora dirigía Sara. Su voz y su amistad con Sara son el pontón para su acceso momentáneo a espacios artísticos e intelectuales, donde es reducida a simple objeto de placer sexual. La figura de Sara y de Delmira se contraponen en la novela. Sara es la intelectual y Delmira es la talentosa boquerista de “impredecible y lívido libido de mujer frustrada” (Manzano, 1994, p. 45). En Sara resalta su inteligencia verbal y el lenguaje erotizado y erotizante, mientras que en Delmira sobresalen sus formas corporales, principalmente. En torno a su cuerpo se despliegan las miradas masculinas de los espacios culturales y artísticos por donde circundan.

Delmira, después de varios años de compartir “un mutuo sentimiento de lástima por el hecho de no poder ser como deberíamos ser para seguir aguantándonos” (p. 60), dice, es abandonada por su marido, como se deduce de su propio relato. En el personaje de Delmira resalta su conducta sensualmente normal, pero de “alta eroticidad para quien la percibiera”. En ese contexto, conoce a Ernesto, el escritor autodesterrado, cuya escritura se caracterizaba por plantear encuentros amorosos y ocasionales que revelan sus dotes verbales para seducir.

Tanto con su esposo como con su amante, Delmira experimenta el desengaño. Su esposo la maltrataba psicológicamente, la menospreciaba por ser diferente, porque reconocía que “incluso su tristeza erotizaba”. Siempre a la defensiva, la sometía a “sordos castigos”. Así se describe la violencia psicológica que sufren muchas mujeres: los celos y la desidia, “la cercaba con alambres invisibles, la abandonaba por largas temporadas (y luego aparecía, de improviso, como queriéndola pescar con las manos en las sábanas); las ofensas y el rencor, “la maniataba con vendas deshilachadas, la ultrajaba con palabras que no profería pero que se le salían a través de miradas ásperas cargadas de irrefrenable odio” (p. 59). El repartidor de películas al sentirse amenazado por el erotismo espontáneo de su mujer, la menosprecia porque la considera una “puta”, duda constantemente y el tedio se apodera de la relación. Aunque ella anhelaba el amor, apoyo y el consuelo de su esposo, este se vuelve orgulloso y el sentimiento de inseguridad lo domina. Ambos

sufren, pero Delmira reconoce que “él es la cabeza más lastimada de este dolor bicéfalo” (p. 60). La relación de ambos evidencia que el machismo y la violencia victimiza tanto a hombres como a mujeres y que ellos también son víctimas de la cultura patriarcal.

Ernesto, en cambio, era un hombre “impedido de establecer vínculos de amor con persona alguna”, por eso acostumbraba a seducir mujeres, que no se le resistían, para satisfacer sus placeres sexuales. Cuando Delmira le confiesa que había empezado a quererlo, él se aleja rápidamente. La novela posibilita abordar la categoría de género desde una perspectiva relacional, por eso la figura de varios personajes masculinos dotados de voz, que dan cuenta del sistema patriarcal que también tiene efecto en sus vidas. La figura del esposo representa la violencia en el ámbito familiar y la de Ernesto, el “gran escritor”, la que sufren las mujeres en los círculos culturales.

En la relación sexual que establece Ernesto con Delmira, la insistencia constante de este porque no abra la ventana todavía configura un ideal masculino de mantener a la mujer en el espacio de la obscuridad, sin ser reconocidas y sin la posibilidad de ver más allá de la alcoba, es decir de reducirlas al ámbito privado del hogar solamente. Por eso, él confiesa que se involucra “en esas historias que terminan una vez que se las inicia, historias protagonizadas por mujeres oscuras y alegres, prometedoras y satisfactorias, a más de oportunamente escabullidizas” (p. 133). Mujeres oscuras, que no se ven porque persisten en la penumbra; mujeres alegres y conformistas que se acomodan al lugar de la supresión en un sistema patriarcal. Ernesto revela la imagen del escritor, de ahí que su acción escritural se presenta atravesada por el ideal femenino que proyecta en sus obras: mujeres conformistas, fáciles, apacibles, “a las que se ama durante breves momentos, y a las que después se puede dejar sin pena ni gloria, solo guardando de ellas el recuerdo de haberlas degustado fugaz pero totalmente”. Lo expresado a través de la propia voz del escritor, respetado como un “gordo burú”, revela la forma en que los autores han configurado la imagen de las mujeres en sus obras. La obra hace alusión a la condición política del escritor, que entre los “intelectuales zurdos”, se revela como el “añorado desterrado”, el “exiliado político”, escritor a tiempo completo que no se hace concesiones y ni que, peor, se las está haciendo a nadie (p. 17). Este dato prescribe que, en el ámbito de los movimientos de izquierda de la época, las mujeres intelectuales también fueron violentadas y excluidas: fueron reducidas a simple objeto para ser utilizado. Por eso, hubo mujeres intelectuales vinculadas o no a dichas organizaciones que encontraron, en dicha ideología del “deber ser”, serios obstáculos para su acción propia, por eso,

optaron por la autonomía. De ahí que Sara Bernarda, que al inicio se sentía inspirada por el “modelo insustituible” que representaba Ernesto, despliegue, después y hasta el final, una escritura autónoma y libre que da como resultado precisamente el relato de su vida de “mujer configurada por sus propias palabras”.

Lo que hace Manzano, a través de su novela, es interpelar un tipo de literatura patriarcal, construida desde la mirada hegemónica del varón, que reduce a la mujer a simple objeto sexual, una cosa para ser degustada, pues dice Ernesto: “... mujeres sobre las que puede escribirse cualquier cosa, porque al rato de habérselas olvidado, esa cualquier cosa ya no cuenta, ni siquiera como ejercicio escrito del lenguaje” (p. 133). Mujeres concebidas como cualquier cosa en una cultura patriarcal, cuya escritura no cuenta ni siquiera como “ejercicio escrito del lenguaje”, afirma la voz del escritor “autorizado”. Por eso, la personalidad de este escritor involucre en la novela. Hay escenas posteriores en las que dicha “autoridad” se ha diluido: Sara Bernarda ya no expresa la admiración inicial por él y lo presenta como “el dueño de la librería”, por ejemplo.

Son varios los datos que descubren la violencia que sufren las mujeres intelectuales y artista en el ámbito cultural y literario. Cuando la figura de la disoluta Delmira, “aficionada a las bebidas de peligrosa fermentación”, se degrada hasta convertirse en la “aguardentosa” de los eventos culturales, “no pocos intelectuales han pretendido sacar amplio partido” de su trance, dice Sara Bernarda. De esas situaciones de inminente peligro, Sara la salva y, en consecuencia, pasa a ser objeto de severas críticas a propósito de su programa radial. Cuando un morbosos quintacolumnista, con “actitud grotesca y totalmente falta de sindéresis humana”, trataba de aprovecharse de la borrachera de Delmira para abusar de ella sexualmente, Sara se ve en la obligación de “tomar por asalto la columna en la que el quintacolumnista actuaba a su placer”, lo que disgustó excesivamente al hombre que de ahí en adelante se dedicó a revertir periódicas críticas al programa que dirigía Sara Bernarda, “acusándolo, entre otras cosas, de ser regazo de mentalidades decadentes y cenáculo de senescentes que por no tener nada más que hacer, dicen sus versitos a través de la única emisora que tiene el mal gusto de aguantarlos” (p. 130). En este hecho persiste la mirada hegemónica masculina sobre el cuerpo, la palabra y la acción de la mujer, Delmira y el programa radial que dirige Sara, considerados como “cualquier cosa” susceptible a ser violentada y deshonrada.

Por todo eso, los personajes femeninos de la novela se rebelan ante una forma hegemónica de hacer arte y literatura que las desvaloriza. En la obra se insinúa, sin que salga a la luz, el sentimiento amoroso que siente Sara por Delmira, por eso sus escapes, como medida salvadora para que Delmira no sea mancillada y ultrajada por los artistas, a “un café para encuentros clandestinos entre seres igualmente clandestinos” (Manzano, 1994, p. 131). Además, Sara, que decide compartir con Delmira una parte de su cheque mensual en reconocimiento a su labor cultural, ya que durante años lo había hecho “por puro amor al bell canto”, confiesa que desea “desesperadamente” de la voz de su amiga “para seguir haciéndose antojadizas ilusiones...”. Se trata de un tipo de amor impreciso, que queda en suspenso, para que el lector lo interprete. En todo caso, lo que interesa es enfatizar en los lazos de afecto y deseo que unen a las mujeres en un mundo donde la violencia ha sido legitimada.

Son varias las figuras femeninas que se contraponen en la obra, donde resalta la palabra y acción artística de la mujer que pugna por legitimarse en el ámbito cultural y literario: se avizora un nuevo tiempo para la literatura escrita por mujeres. Al final de la obra, Delmira abre la ventana y toma conciencia de lo inexorable, mientras Sara cierra los espacios culturales de la Radio: retransmite el último programa, pues el dueño de la Radio ha tenido que vender, “al mejor postor, los pocos vatios de impotente potencia de la emisora” (p. 138). Se avizora así, un nuevo tiempo para la cultura, la literatura y para la palabra de la mujer.

Delmira, por fin, abre la ventana “pese a tus continuas rogativas porque no lo hiciera todavía”, reconoce. A Delmira le corresponde abrirla pues Ernesto no lo hará y, cuando lo hace, la luz ilumina la alcoba donde “se resguardaba nuestra desvalida intimidad”. Entonces Delmira confiesa: “Solo cuando entró la luz tuve conciencia plena de que dependíamos, inexorablemente, de aquello que se conoce con el avieso nombre de lo inexorable” (p. 137). La ventana y la luz funcionan como símbolos de la liberación de la mujer: “... nuestras contorsiones se desenredaron”, y de la posibilidad que tienen para escribir un nuevo destino para sí mismas: “... te ibas desintegrando, centímetro a centímetro”.

“En el aire” rezaba un rótulo que separaba el presente del pasado: momento definitorio de un antes y un después para la cultura y para la palabra de la mujer. Un sistema y unos valores que pasan a la obsolescencia y un nuevo orden que se vislumbra y se configura. En ese espacio de fluidez y de indefinición, la palabra de la mujer permanece.

Lenguaje y consumo cultural

Y no abras la ventana todavía vislumbra un modo de producción y de consumo cultural que, en el marco de la contemporaneidad, tiene que ver, principalmente, con el lenguaje puesto en escena, lo que se aborda en relación con el nuevo rol que las mujeres representan en la cultura, política y en el arte. Se marca así un nuevo tiempo para la literatura, para la cultura y también para la palabra de la mujer que se configura y redefine a finales del siglo XX. Una literatura atravesada por el consumo, en el marco de lo que significó el *boom* de la literatura latinoamericana, con presencia casi absoluta de los escritores varones, como se expresa en la trama de *Y no abras la ventana todavía*. Una literatura que se perfila hacia la búsqueda constante de la renovación de la palabra, campo de acción de las escritoras en una “sociedad fundamentalmente espectacularista”, dominada por el “lenguaje espectacular”, que “ha llegado a la ocupación total de la vida social”, según Debord (1995, p. 24). El espectáculo tiene que ver, por lo tanto, con el espacio público, con la vida social, donde a partir de la última década del siglo XX, se configura la voz de la mujer, como palabra legítima. La obra alude a esos lenguajes; por ejemplo, al advenimiento de las imágenes del cine moderno que “se friccionaban debajo de las simples apariencias” (p. 53). Lenguaje que es mercancía, objeto de consumo, y que también es “metáfora visual” y palabra sensual de auténtica inteligencia verbal, que se renueva y se transforma: palabras que “una vez expresadas ya no pueden (ni deben) volver a decirse (su excelencia radica en conmovérselas por una sola y excepcional oportunidad)” (Manzano, 1994, p. 9): sentido perecedero de la palabra condenada a desaparecer, en paralelismo con el mundo de la obsolescencia donde todo lo que nos rodea, como sucede con los objetos de consumo, se desintegra, desaparece y se disuelve dejándonos la ilusión de una realidad vivida, cual si fuéramos parte del gran espectáculo de la vida contemporánea.

La novela *Y no abras la ventana todavía* puede leerse como forma de ficcionalización y problematización de la cultura ecuatoriana y de las prácticas de producción y de consumo del siglo XX que, desde las primeras décadas, se instituyen en el marco de la adhesión de una generación de intelectuales y artistas a los valores estéticos del modernismo: lenguaje “espectacularista” de poder sensitivo y retoque formal. Por eso la figura de Gabriela Mistral, “modelo referencial de la Srta. Martínez”, y de Medardo Ángel Silva. Junto al gran representante del modernismo ecuatoriano, se presenta la figura de la escritora chilena, la alusión a Delmira Agustini, en reconocimiento a las escritoras que inscribieron su voz en esos tiempos adversos para la mujer.

Los hechos de la novela abarcan hasta los últimos años, cuando se avizora la emergencia de otro sistema de valores y de prácticas de consumo que se refuerzan: “realidad obnubilada”, estado de los objetos, entidades, ideas y relaciones que el sujeto de la contemporaneidad reemplaza rápida e instantáneamente. Tiempo de redefinición de los valores culturales y artísticos, visión de mundo que marca un quiebre entre el pasado y el porvenir, cuando lo que se había percibido como real, fijo y determinado se desintegra, se disipa y tiende a desaparecer. Emerge un espacio vacío, cual “aire”, mas la palabra de la mujer permanece (“comprobé que el aire apenas había quedado yo, criatura configurada por sus propias palabras”) y trasciende en la cultura, en la literatura y en las luchas emancipadoras que las mujeres emprenden a partir de la última década del siglo XX.

La obsolescencia alude a todo cuanto se considera anticuado e inadecuado en el presente, por lo que el término tiene que ver con las ideas, prácticas, objetos, relaciones entre seres humanos que tienden a desecharse para ir a parar al viejo baúl de lo arcaico, lo que ha caducado para el consumo y para las nuevas exigencias de la vida de hoy. Por eso, al final de la novela los admiradores del poeta modernista, como lo han hecho año tras año, celebran el “último aniversario de Silva”, con oración fúnebre expresada “a nombre de los dolientes”.

En ese contexto, el presente se percibe como el tiempo fútil de la novedad, la fugacidad y del cambio: la cultura del nuevo siglo que se aviene cuando, dice Graciela Montaldo, “la obsolescencia se convirtió en una forma cultural de relacionarnos con los objetos, pero también con la inmaterialidad”; es decir, con la cultura y el arte. Tiempo cuando “la cultura se volvió abiertamente un objeto de consumo, sometida al mismo régimen de obsolescencia, recambio, novedad, que rige a los demás productos de los que nos rodeamos (Montaldo, 2017, p. 51). Después de la última ceremonia mortuoria, ya no secreta como antes, sino filmada, Delmira abre la ventana y “la claridad disuelve aquello que no resiste ser considerado a plena luz del día”. Tiempo de cambio y de disolución de las viejas formas del lenguaje poético. Sara Bernarda, por su parte, despide el programa cultural “con todos los honores” y las “Noticias de mundo intelectual” tienen la nitidez de “la intemporalidad más pura” (p. 138).

El tiempo que abarca los hechos narrados en la novela inicia en las primeras décadas del siglo XX. Dichos sucesos dan cuenta de una cultura afianzada en el sentimiento nacionalista que caracterizó a una generación de intelectuales y artistas. El lapso prolongado de la obra, hasta las

últimas décadas de siglo, cuando la dinámica cultural y de consumo se potencia (lo que Jonathan Crary considera como el capitalismo tardío), pone en tensión dos visiones, dos épocas: un pasado anclado a una tradición literaria, la de los modernistas, que representa prácticas culturales y de consumo con sentido de preservación y de garantía de los valores formales, ideas y objetos, y un presente, las últimas décadas del siglo XX, con previsión de un futuro cargado de abstracciones: ideas, prácticas, objetos, relaciones que se desplazan e intercambian en el mundo artificial y artificioso de la contemporaneidad (fin de siglo). Momento de la obsolescencia de los estatutos y preceptos literarios, que alude a lo inexorable, a todo lo que se desintegra “centímetro a centímetro”, en esos ácidos con los que la claridad disuelve aquello que no resiste ser considerado a plena luz del día”: tintas elegiacas, simbologías manriqueanas, proverbiales execraciones patéticas, endechas, romances, etc. Todo lo que representa un pasado, una tradición, unos valores que van quedando en la obsolescencia: el recuerdo de las primeras décadas del siglo XX, cuando emerge la figura del poeta modernista Medardo Ángel Silva (Guayaquil, 1898-1919), miembro de la llamada “generación decapitada” de la literatura ecuatoriana. El título de la novela alude a su poesía y el primer epígrafe comprende sus versos junto a tres epígrafes más que citan composiciones de otros reconocidos poetas de la época: Manuel Bandeira (Brasil), Rubén Bonifaz Nuño (México) y Robert Lowell (USA).

Ah, no abras la ventana todavía

¡Ah, no abras la ventana todavía,
es tan vulgar el sol!... La luz incierta
conviene tanto a mi melancolía...
me fastidia el rumor con que despierta
la gran ciudad... ¡Es tan vulgar el día!...
Y ¿para qué la luz? ...En la discreta
penumbra de la alcoba hay otro día
dormido en tus pupilas de violeta...
Un beso más para mi boca inquieta...
y no abras la ventana todavía.

Medardo Ángel Silva

La novela toma el título del verso del poeta decapitado, y los hechos que narra giran en torno a su imagen que, cual sombra, está viva en el recuerdo de una generación de intelectuales y artistas que sintieron una “genuina admiración” por él (habían sido sus contemporáneos en vida);

fascinación que, después de su trágica muerte, se había transformado en “obsesionada idolatría” y firme determinación por mantener vivo el recuerdo del poeta.

Se trata de una generación de artistas e intelectuales melancólicos del Guayaquil de las primeras décadas del siglo XX, arraigados a la tradición de la poesía modernista, de la que Medardo Ángel Silva fue un ávido representante. El recuerdo alude a los más conocidos poemas (Aniversario, Alma en los labios, Se va con algo mío, Emoción vespéral, En el blanco cementerio, Tu cabellera), a los personajes melancólicos, a las imágenes míticas, al lenguaje refinado de la poesía de los decapitados (cuatro poetas que murieron a temprana edad: dos se suicidaron, uno de ellos fue Medardo).

En cada aniversario de amargura sin nombre -sin previa convocatoria- personajes refinados, melancólicos, raros emergían, desde muy por la mañana, por antiguas callejas de la todavía pequeña ciudad para, como parias de la más absoluta pena, coger con rumbo al blanco cementerio de las postreras citas en cuyos artísticos mausoleos, ángeles encaramados hinchaban sus carrillos para soplar polvo de fémur a través de sus afinadas flautas de ónix (Manzano, 1994, p. 27).

Las siguientes décadas, hasta los años 60 en Ecuador, representados en la todavía pequeña ciudad de Guayaquil, dan cuenta de una sociedad que se abre, poco a poco, a los procesos de modernización. La trama sucede en la “moderna” ciudad de Guayaquil: centros comerciales, escaleras eléctricas, grabadora portátil, tres cines de una misma cadena de oro, dan cuenta de un proceso de modernidad al que los personajes se integran rápidamente.

En el ámbito literario este tiempo corresponde al surgimiento de lo que se conoce como la “moderna literatura ecuatoriana”, que se presenta en paralelismo con una “época de intensa y prolífica actividad literaria” cuando “coinciden y convergen escrituras pertenecientes a diversas tradiciones estéticas” (Regalado, 2011, p. 9). Regalado considera que “los aspectos estructurales tienen que ver con un tipo de relación social que posibilita formas de poder duraderas y que tiende a perpetuar posiciones privilegiadas en la sociedad” (2011, p. 19), lo que puede leerse en *Y no abras la ventana todavía* como la intención por desestructurar aquellas dinámicas socioculturales de obsolescencia para una cultura y una literatura de fin de siglo que se configura de nuevos lenguajes y de otras representaciones que ya no tienen mucho que ver con las tradicionales posiciones de poder. Un sistema que se presenta fisurado por las demandas que emergen de las

luchas de grupos sociales, donde las mujeres alcanzan protagonismo. De ahí la figura de la Srta. Martínez y Sara Bernarda que disputan por un lugar en los espacios culturales de la época.

La estructura narrativa se presenta en correspondencia con un tiempo y espacio social marcado por la conflictiva dinámica que significó el despertar de una cultura que asimilaba nuevas prácticas y perspectivas artísticas contemporáneas: la palabra de la mujer se legitima en la literatura ecuatoriana de fin de siglo XX, aunque las diferencias sexogenéricas persisten.

Los hechos posteriores de la novela tienen como escenario principal la vida guayaquileña de la segunda mitad del siglo XX, cuando la sociedad experimenta importantes cambios, aunque sin aceleraciones, a partir del fenómeno de modernización de la ciudad, con efectos en la vida cultural de las poblaciones. Sara Bernarda, “mujer anclada al pasado”, había recibido una esmerada y convencional educación: “Soy antigua y tengo cara de antigua” (Manzano, 1994, p. 30). A los treinta y ocho años de edad, recuerda su niñez transcurrida en la “morada cabizbaja” de Victor Manuel, su padre. En la obra se describen las costumbres que todavía persistían por aquellos años: casas antiguamente diseñadas con “abultados balcones de hierro forjado”, la tradición de escribir cartas como medio de contacto entre los personajes, la vestimenta de Sara elaborada con telas pesadas, con “trozos de sobrecamas, con alfombras de alto relieve, con cortinas de ópera bufá”, diseñada “por el gusto entre gótico y chirrigueresco de mi madre” (1994, p.31). Tradicionales escupideras, puertas de hierro, la carta como medio de comunicación persiste en un segmento de la población que se resiste al cambio y a la modernización.

Cuando ya nadie escupía en el suelo, ellos todavía colocaban en estratégicos rincones de la casa, insalubres y floreadas escupideras (en cuyo centro rara vez caía la saliva). Cuando ya a las puertas de la capitalista modernidad habían llegado los timbres eléctricos de varias instancias melódicas, ellos, mis padres, se complacían porque nuestras muy ocasionales visitas tenían que obligadamente anunciarse con tres enérgicos aldabonazos de hierro; y cuando en medio Guayaquil ya se habían instalado los teléfonos de cinco dígitos, todavía establecían contacto con el mundo exterior por intermedio de misivas de pequeñas letras cursivas que eran confinadas a un muchacho que sabía entregar recados, pero no recibirlos (Manzano, 1994, p. 31).

La ciudad de Guayaquil, centro económico de la costa ecuatoriana, se presenta como referente del desarrollo social y cultural del país. Los timbres eléctricos y los teléfonos de cinco dígitos dan cuenta de dicha modernización de los centros urbanos. Juan Fernando Regalado enfatiza el periodo de urbanización que vivió Quito y Guayaquil, con “diferenciación socioeconómica al interior de los propios espacios urbanos” (2011, p. 39). Son los grupos sociales

que contaban con mejores condiciones de educación y de subsistencia (estabilidad laboral), los grupos intelectuales de clase media, como es el caso de Víctor Manuel, la Srta. Martínez y Sara Bernarda, los que aunaban esfuerzos por consolidar un imaginario cultural que reforzaba los rasgos de distinción social en relación con una población marginal creciente, proveniente de otras ciudades y regiones rurales del país, tal es el caso de Delmira. Se trata de una sociedad todavía conservadora, de espíritu convencional, que en el ámbito cultural se hallaba anclada a las tradiciones y a la necesidad de transmitir a las generaciones sucesoras “toda la belleza de lo bello y toda la profundidad ilimitada de lo excepcionalmente profundo” (Manzano, 1994, p. 34), lo que queda representado por la figura paterna de Sara Bernarda.

La poesía, para que Víctor Manuel la reconociera como tal, tenía que parecerse a la poesía de su poeta predilecto. Toda producción en verso que osara acusar algún tipo de divergencia con respecto a las normas silvinas, no podía ser otra cosa que aberrante pseudopoesía. Las muestras vanguardistas -que empezaban a crear zozobra en los espíritus convencionales gracias a revistas literarias de gozosos escapes rotos que circularon después de los años veinte- le merecían un indiferente desdén. No alcanzaba a comprender como excentricidades que se atrevían a mezclar golonfinas con golonniñas podían gozar de plena aceptación en el ánimo de los advenedizos que saludaban el arribo de las extrañas formas, olvidándose de la espada de vivos reflejos que, muy poco antes, habían portado el cortejo de los verdaderos catadores de poesía para saludar el paso de los paladines del verso canoramente rubendariano (Manzano, 1994, p. 30).

Un imaginario cultural que da cuenta de una “alta cultura”, representada por los “verdaderos catadores de poesía”, y también del gusto popular: pseudo cultura plagada de excentricidades que eran fácilmente aceptadas por los advenedizos de esa cultura. En la literatura emergen muestras vanguardistas que incomodaban a los espíritus convencionales de la época, y en ese entorno, surge un nuevo público cuyas prácticas de consumo se socializan poniendo en contacto o difuminando, a veces, las fronteras entre el “buen gusto” y el “gusto popular”, características de la cultura masiva que se consolida a partir la segunda mitad del siglo XX. Graciela Montaldo, en *Museo del consumo*, se refiere a esta cultura que puede “contener elementos tradicionalmente definidos como populares”, pero que no “pertenece a un sector social específico, sino que pone en contacto las diferencias” (2016, p. 15).

La embestida de la clase elegante y letrada contra la difusión del populuxe tuvo consecuencias simbólicas importantes al despojar a grandes sectores de población de legitimidad cultural; pero no pudo detener la difusión del consumo y el deseo por los bienes cargados de pretensiones estética (Montaldo, 2016, p. 289).

La cultura masiva, en el contexto de la obra, está representada por los “potenciales radioescuchas” que domingo a domingo, de manera periódica y regulada, sintonizaban el programa cultural de “idéntica exactitud geométrica” (Kracauer, 1921, p. 1) que dirigía la Srta. Martínez, primero, y Sara Bernarda, después. En dicho programa radial, la Rapsodia Córnic y las cuñas publicitarias estaban presentes para atraer a un público que emergía como potente consumidor de una cultura que se difundía a través de los medios de comunicación masiva, como la radio. Se puede reconocer en la estructura del programa radial “dividido en tres bloques” (noticias del mundo intelectual, música de los grandes maestros y poesía universal) un paralelismo con el esquema de la vida cultural de aquellos años de transición, tiempo aparentemente rígido y de notable solidez que, ya para fines de siglo, propende a la decadencia y obsolescencia. Es aquel anudamiento, el de la cultura ilustrada y la popular, el que posibilita la percepción de una cultura masiva que se “define por un sistema dinámico de producción y de difusión” (Montaldo, 2016, p. 15), donde se impone, cada vez más y con mayor fuerza, las necesidades de consumo: el espacio consignado para la cultura se presenta invadido por prácticas publicitarias orientadas al consumo de productos masivos. A la vez, las grandes empresas productoras auspician a una cultura en decadencia (la obra termina con el cierre de la Radio debido a problemas de solvencia económica), cuyo espacio, el programa cultural, es también medio de difusión de otra clase de productos: nuevo imaginario que anuda los valores tradicionales de una cultura con las nuevas necesidades de producción y de consumo que caracterizan a la época.

El programa estaba dividido en tres bloques, separados entre sí por incursiones escogidas de la Rapsodia Córnic, y por un siempre escaso –y obligatoriamente selecto- número de cuñas publicitarias contratadas por empresas que tradicionalmente habían creado la impresión de que sus productos –no importa si estos pertenecían a bebidas gaseosas S.A.- se identificaban, plenamente, como símbolos auspiciadores de la verdadera cultura (Manzano, 1994, p. 38).

El nuevo imaginario cultural da cuenta de prácticas artísticas cuyos escenarios se acoplan a las nuevas exigencias de un público consumidor. El primer bloque del programa radial representado por “las noticias que daban detalles pormenorizados de ciertas situaciones pertenecientes al orden doméstico de las que no están exentos los artistas” (Manzano, 1994, p. 38), de matiz popular, se complementaba con la música clásica de los grandes maestros, espacio a cargo del pianista y “patriarca del canto”, el maestro Arreola (de raíces italianas), y con un tercer bloque dedicado a la poesía universal, donde el arte de la declamación, practicado desde muchas décadas

anteriores, alcanzaba todo su esplendor con la participación del “mejor declamador del pueblo” y de Sara Bernarda, cuyo talento artístico le había abierto las puertas del programa radial y de los espacios culturales de la época: “recitales de poesía, funciones de teatro, conciertos, velatorios de artistas, homenajes a activistas culturales, despedidas a intelectuales extraditables, bienvenidas a ilustres visitantes foráneos” (Manzano, 1994, p. 72).

Prácticas artísticas como la música, que incluía discos “cuya mayoría formaban parte de su vieja colección de la R.C.A. Víctor” y que contenía además “mazurcas, valeses, nocturnos, romanzas sin palabras -o con ellas-, atardeceres andinos, pasillos costeños y serranos, tangos y más tipos de composiciones” (Manzano, 1994, p. 39) que habían sido, como también fue la declamación, parte constitutiva de la experiencia cultural de las generaciones que se aferraban todavía a los cánones del “buen gusto”, adquieren otra forma de producción y difusión en el sistema del consumo que se consolida a partir de la segunda mitad del siglo XX. Tanto el canto como la declamación, que propendían al uso artístico de la palabra, del sonido y del gesto “en vivo”, que ponían en relación directa al artista con su público, se presenta como espectáculo real, no mediado todavía por las imágenes que introducen las tecnologías de comunicación masiva, bien cultural de consumo de las clases ilustradas y también de las masas que igualmente se encuentran integradas a las prácticas consumistas de la época. Estas formas artísticas anteriores, trasladadas del espacio real de la experiencia al espacio radial, medio de comunicación masivo, pueden abordarse en el marco de los postulados que, acerca de la sociedad del espectáculo, plantea Guy Debord. Se trata, sin embargo, de un espectáculo que, aunque está mediado por la tecnología radial que posibilita la transmisión de señales auditivas, no se encuentra atravesado todavía por la imagen. La radio, medio de comunicación donde la Srta. Martínez y Sara Bernarda se dedicaban a bombardear cultura, se había constituido en una práctica cultural moderna que anulaba la experiencia real que había caracterizado el consumo cultural durante las décadas pasadas.

Sara Bernarda había aprendido de su padre, desde pequeña, el arte de la declamación: un arte anclado en el pasado “con el que habían hecho carrera las declamadoras del medio (del medio siglo atrás)”. Cuando declamaba frente al público, en los espacios culturales instaurados en aquellos años (centros educativos, instituciones religiosas, el teatro) daba tributo a la poesía modernista para dar paso a nuevos lenguajes y a otras identidades verbales en paralelismo con las subjetividades femeninas expresadas en la novela.

Era un “espectáculo real”, como prefiero llamarlo, cuando, en décadas anteriores, el maestro Arreola había ofrecido “espectáculos wagnerianos” o cuando el mismo Arreola organizaba “las veladas anuales (auspiciadas por la Cruz Roja y por la Beneficencia de Señoras)” que eran todavía añoradas por un público intelectual y culto que demandaba espectáculos de la “conceptuación más clásica del arte” (Manzano, 1994, p. 40). El espectáculo que pone en escena al lenguaje y su consumo presenta una nueva dinámica cuando es atravesado por las tecnologías de comunicación modernas. Son los 90, cuando la comunicación e información a través de la gran red de Internet revoluciona la vida social y familiar con efecto en los sistemas de poder y en el rol que las mujeres cumplen en la sociedad.

Delmira, la “obsesa melódica, posesa del viento”, que es incorporada a la radio cultural para satisfacer las necesidades de consumo cultural de los radioescuchas, deleita a sus oyentes, acompañada del maestro Arreola en el piano, y “canta como si un viento infamante estuviera levantando sus envolturas infames: canta involucrándose seriamente en lo que canta” (Manzano, 1994, p. 47). Aquella experiencia vivida por parte del público presente en el teatro, espectáculo real, se transforma: el arte transmitido a través del programa radial anula la experiencia auténtica para dar paso a lo “aparente”, que tendrá plena cabida en una cultura mediada por el consumo y por las tecnologías de comunicación masivas. Se trata de un espectáculo mediado que proclama “el irrealismo de la sociedad real... donde la realidad vivida se encuentra materialmente invadida por la contemplación del espectáculo” y donde “de los dos lados la realidad objetiva está presente” (Guy Debord, 1995, p. 8).

Aquel “buen gusto retoricista”, de gran pretensión estética en las décadas anteriores, adquirió nuevos matices en la sociedad de consumo, con efectos en la representación de las mujeres en la cultura y en el arte. Lo que antes, en el ámbito musical, había sido valorado como “el momento de oro operático” para el Guayaquil de inicios del siglo XX, que había experimentado espectáculos donde el joven Arreola había interpretado papeles estelares “en compañía de primas donnas metidas en carnes y de tenores de do de pecho peludo y fa de elevado diafragma” (Manzano, 1994, p. 40), da paso a nuevas formas de espectáculo, “tomado en el sentido restringido de medios de comunicación de masas” (Debord, 1995, p. 15), que alcanzan gran impacto cuando la imagen se incorpora a las representaciones artísticas convencionales, tal como sucede con el cine. Delmira se introduce a la “magia de la cinefilia” y, sin pagar entrada (su novio era el

repartidor de películas para tres cines que solo proyectaba películas que tuvieran, por lo menos, tres nominaciones al Oscar), asiste, dos veces a la semana y a distintos cines, para aprender “el significado oculto que ofrecían las imágenes cuando éstas se friccionaban debajo de las simples apariencias, y también aprendió a descifrar el sentido de las metáforas visuales cuando estas se elaboraban en los absurdos y bellos contrasentidos del cine moderno” (Manzano, 1994, p. 53). Aquel espectáculo que el cine proveía, a cuya contemplación tenían acceso un número mayor de espectadores (no era exclusivo de la clase letrada y culta), resulta novedoso debido a las nuevas tecnologías empleadas en su producción y difusión, por lo que la experiencia de consumo se vuelve altamente sensitiva, de ahí que las producciones cinematográficas estén dirigidas a un mercado en expansión y que tengan gran acogida en un sector de la clase media y baja del Guayaquil de la segunda mitad del siglo XX.

Delmira permanecía frente a la pantalla “con los ojos abiertos como platos, en un estado casi catatónico” percibiendo un mundo cual “irrealidad obnubilada, debajo de ese fino polvillo de pelusas que suspendía su linterna de luz cónica desde el proyector hasta la pantalla”. El ojo humano y el lente del proyector muestran aquel mundo que no puede ser alcanzado como experiencia real; por eso, Delmira “cada vez fue más razonadoramente triste en estos asuntos caníbales de las agonías devoradoramente carnales” (Manzano, 1994, p. 53). Delmira en el canto y Sara en la escritura representan el nuevo rol que las mujeres representan en el arte y en la literatura, cuando se adviene un nuevo tiempo donde el lenguaje, así como las imágenes, entra en escena. Las palabras adquieren vida para representar aquel mundo que ya no puede ser alcanzado directamente. Expresión del realismo literario que da paso a las dichas “muestras vanguardistas” que abren nuevas posibilidades para el lenguaje poético, “nuevos punto de arranque” “para la creación indiscriminada de historias para ser contadas en la que quizás pocos crean, pero muchos se sientan duplicados” (p. 12).

Como se puede ver, la novelística de Sonia Manzano Vela emerge en la década de los 90, tiempo de redefinición de la cultura y literatura ecuatoriana. En ese contexto, la novela *Y no abras la ventana todavía* problematiza la cultura del siglo XX, en correspondencia con las prácticas de producción y de consumo cultural.

La narrativa escrita por mujeres, a partir de la década del 90, se expande en el ámbito literario del país. Así, en la obra se contrasta un antes, representado por una generación anclada a

la tradición (la poesía modernista) y un presente (a partir de los años 60 y hasta finales del siglo XX) que, si bien, da cuenta de los procesos de modernización que vivió el país, aunque de manera parsimoniosa, avizora, principalmente, un porvenir: el de la obsolescencia, donde la palabra de la mujer persiste. Escritura femenina que dinamiza un mercado cultural a tal punto que, actualmente, se reflexiona en torno a las novísimas escritoras como el nuevo boom de la literatura ecuatoriana y latinoamericana. Es en la literatura de las últimas décadas del siglo XX, donde Sonia Manzano inscribe su voz para interpelar a una cultura, cuyas prácticas de producción y de consumo, se trastocan en el nuevo siglo. Primero su poesía y luego su narrativa se configuran como escrituras de redefinición de las ideas acerca de la cultura y del arte, con énfasis en las representaciones de las experiencias e identidades de los personajes femeninos y en correspondencia con su proyecto estético-político de legitimación de la palabra de las mujeres en la literatura ecuatoriana.

CAPÍTULO IV

DERIVAS LITERARIAS DEL PRESENTE

Mueve el cuerpo al ritmo de la canción, abre la boca para decir algo, le sale el canto, Nada te debo, nada te pido, me voy de tu vera, olvídate ya...

Argentina Chiriboga

Aquí la espero y es mejor que regrese antes de que se convierta en una sombra, lo mismo que yo. Es necesario que vuelva por su querer, para que así el Tiempo, al mismo piadoso tiempo, nos mate a las dos.

Sonia Manzano

Las narrativas de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano se instalan, como se dijo, en el escenario de la literatura del Ecuador de los años 90, cuando ambas publican sus primeras novelas. Es así que *Bajo la piel de los tambores* (Chiriboga, 1991) *Y no abras la ventana todavía* (Manzano, 1993)¹¹⁴ marcan un nuevo inicio para el devenir de la literatura ecuatoriana escrita por mujeres. Por eso insisto en señalar ese comienzo de la acción escritural: momento propicio para vislumbrar el cometido de las autoras por transformar el lugar de las mujeres en el contexto cultural y político de una década, la última del siglo XX, que marca un antes y un después en la historia de la literatura escrita por mujeres en el Ecuador. Porque, aunque en los años noventa la escritora ecuatoriana se desenvolvía en un ambiente mucho más hostil para la producción, difusión y recepción de sus obras, sus luchas (la palabra como acción política) fueron transformando, poco a poco, su lugar en la literatura: espacio político siempre en disputa.

Los años 90 del siglo pasado, dados varios acontecimientos mundiales como el “fin¹¹⁵” del apartheid en Sudáfrica, el “fin” de la guerra fría comprendida como la caída del Muro de Berlín (1989) y la posterior disolución de la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas (1991), el

¹¹⁴ Es importante considerar que un año antes, Sonia Manzano había participado en el Concurso del Cuento Feminista Ecuatoriano con tres cuentos: Ariadna (ganador), Casandra y Medea y desde la década de los 70 había cultivado una importante trayectoria en la poesía ecuatoriana y también como prologadora de obras literarias. Argentina Chiriboga, por su parte, inicia su carrera literaria en los 90, a la edad de 50 años. De ahí en adelante, su producción será fructífera (17 obras) tanto en narrativa como en poesía y en ensayo.

¹¹⁵ Uso las comillas para poner en duda el concepto de fin, puesto que aquello que se presenta aparentemente como la consumación de algo significa, a veces, un nuevo comienzo o el límite que da paso a otra forma de pervivencia de lo pasado en el presente.

advenimiento del World Wide Web que masifica el uso de internet como medio de trasmisión de información, la emergencia de lo que se conoce como la burbuja económica de las puntocom (a partir del año de 1997 cuando se registra un gran crecimiento de las empresas relacionadas con Internet), los importantes avances científicos para la humanidad como el experimento de la oveja Dolly, por poner un caso, el crecimiento de organizaciones sociales comprometidas con grupos históricamente excluidos, movimientos de mujeres, organizaciones étnicas, o las que dirigen la atención hacia grupos de identidades sexogénéricas específicas, como Queer Nation (1990) o Lesbian Avengers (1992), entre otros, se presentan como un periodo de inflexión en la vida de las sociedades humanas, puesto que dichos eventos de gran trascendencia anuncian profundas transformaciones sociales, económicas, culturales y políticas para el tercer milenio. Esos sucesos internacionales repercuten en las sociedades latinoamericanas, y Ecuador no es una excepción de ese tiempo de alteración en el orden mundial. Como se deliberó en el primer capítulo de esta tesis, dicho panorama de transformación, que significa conmoción y disputa, se manifiesta en el ámbito de la cultura y literatura ecuatoriana de los años 90, tanto en el plano institucional como en el propio objeto artístico: la obra literaria.

Lucía de Leone, escritora y crítica literaria argentina, una de las coordinadoras del volumen “En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta” de la *Historia feminista de la literatura argentina* (2020), que rearma en nuevas series a los últimos 30 años de la literatura argentina en clave feminista, reconoce los 90 “como un punto de inflexión para ubicar la emergencia de otras formas artísticas: alianzas feministas en ciclos poéticos, encuentros colectivos autogestionados, surgidos en plena crisis económica e ideológica” (en entrevista con *télam*, Heinrich, 2020). Tal es también el caso ecuatoriano donde el contexto sociopolítico de los 90 funciona como referente de la acción escritural de Chiriboga y Manzano, y de otras escritoras cuyas intervenciones marcaron un momento memorable en la historia literaria del país, porque en el nuevo siglo se avizora un giro en la mirada: una nueva forma de valorar la literatura escrita por mujeres. En el caso argentino, De Leone se pregunta: “¿No hubo femicidios en la literatura argentina? Claro que sí, sólo que no los supimos leer o se impuso otra lectura sobre la mirada que advierte las opresiones de género” (en entrevista con *télam*, Heinrich, 2020)). Por eso el interés por leer las intervenciones feministas en la narrativa ecuatoriana de fines del siglo XX, en las voces representativas de Sonia Manzano y Argentina Chiriboga, puesto que como reflexiona De Leone, aunque para el contexto argentino, “ahí comenzaba otra cosa que se diferenciaba de ese largo siglo XX. Asomaban muchas de las

características que hoy vemos y nombramos con mayor claridad en relación con el estatuto de la literatura, el arte en general y la política”.

Los acontecimientos de esa década de gran agitación social, cultural y política anunciaban ya el sentido de desvanecencia¹¹⁶ del orden: disipación y difuminación de las viejas estructuras. El ser humano asistía al anuncio de un nuevo milenio como expectante de unos sistemas a punto de caer. Momento de inflexión que abre un nuevo espacio para la reconfiguración de los órdenes de la vida social en el contexto del siglo XXI. Se trata de un tiempo en que “las pequeñas realidades”, esas “otras” realidades, las de los colectivos históricamente excluidos (movimientos de mujeres, LGBTIQ+, grupos afro, entre otros) irrumpen en el espacio político, ahora sin digresiones, ahora sin disimulo. Tales son las intervenciones políticas que se profundizan y autonomizan en el presente siglo.

Por todo esto, el dato de publicación de la primera novela de Chiriboga y Manzano se torna significativo. Sus primeras obras narrativas obtienen reconocimiento en el país y en el exterior y ellas, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneas (escritoras nacidas en la primera mitad del siglo XX), continúan su acción escritural en el nuevo siglo¹¹⁷. Así se instauran como fundadoras de la literatura actual escrita por mujeres, que hoy en día se presenta reconfortada y fortalecida.

¿Cuáles son las derivas literarias de las narrativas de Chiriboga y Manzano hasta la actualidad? ¿De qué manera sus discursos iniciales configuran los repertorios, sucesiones y series de la literatura escrita por mujeres en el siglo XXI?

Alicia Ortega en el estudio que realiza sobre la novela ecuatoriana en las décadas de los 70-90 concluye en que si bien se trata de un amplio corpus de novelas que “han trascendido su coyuntura, que resisten nuevas lecturas, que han marcado hitos en la configuración de la moderna escritura literaria, que han construido mundos de alta resonancia simbólica”, sus autores, dice,

¹¹⁶ Propongo este concepto con la acepción de la pérdida del sentido de los valores que habían conducido la vida en la sociedad y que tienden, por lo tanto, a reformularse en cada época de la vida humana.

¹¹⁷ Un caso sobresaliente lo constituye la gran escritora ecuatoriana Alicia Yáñez Cossío, nacida en 1928, ganadora del Premio Joaquín Gallegos Lara en 1995 y el Eugenio Espejo en 2008, entre otros, cuya producción literaria alcanza más de veinte obras y va desde 1949 hasta el año 2008 aproximadamente. También Eugenia Viteri, nacida en 1928, empezó su acción escritural en 1953 y continuó hasta 1983, cuando publica su última novela *Las alcobas negras*. Son dos autoras que llamaron mucho mi atención al inicio de la tesis, cuyas obras exploré y estudié con mucho entusiasmo, principalmente a Eugenia Viteri, por tratarse de una escritora que continúa invisibilizada en el país.

“han pecado, a ratos, de excesiva solemnidad”, se han dejado seducir por el orden y por lo “políticamente correcto”. Arriesgo una idea, sentencia Ortega: “Ha faltado novelar el infierno”. Y describe ese infierno como el lugar “donde se gestan y ahogan las broncas, las lealtades, las disputas, los cuerpos, las perplejidades de la condición humana, que suman esas pequeñas realidades” que “no admiten ni requieren explicación o digresión alguna” (Ortega, 2011, p. 174). Pues bien, ese abismo cargado de disputas, de denuncias y de deslealtades al orden, es el que encuentro novelado por Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, desde su primera obra y en las derivas de sus discursos hasta la actualidad. Por supuesto que ese tártaro de experiencias, identidades y representaciones feministas se presenta marcado por desvíos, abyecciones y perversiones que alcanzan el sentido de la monstruosidad, categoría analítica que articula esta discusión final de la tesis.

En este capítulo me propongo indagar en las derivas presentes de los discursos de Chiriboga y de Manzano para relacionar el horizonte literario de los 90, ya discutido en la primera parte de la tesis, con el advenimiento de un nuevo orden en la literatura ecuatoriana del siglo XXI, fenómeno que tiene que ver con la repercusión actual que presenta la palabra de las mujeres en el Ecuador, su recepción e impacto internacional. Posteriormente se hace un cruce crítico por obras recientes de las autoras para enfatizar en las aperturas, desvíos y continuidades de sus discursos hasta el presente. Se atiende, por ejemplo, a las variadas formas de violencia de género que configuran su narrativa para establecer reminiscencias renovadas de su quehacer literario en un corpus de escritoras actuales, como María Fernanda Ampuero y Mónica Ojeda, en cuyas obras la violencia se torna salvaje, atroz y monstruosa.

Un giro en la mirada: la literatura actual está escrita por mujeres

Quizás en el futuro existan mujeres, quizá, y con suerte, hasta existan escritoras. **Gabriela Alemán**

¿Qué quieren las mujeres? Para responder qué quiere una mujer u otras preguntas, sólo precisamos la atenta escucha y oiremos la voz de las mujeres, y una mirada de empatía, y miraremos a las mujeres actuar, ir y venir, trabajar, amar, a veces hasta divertirse, pero sobre todo, miraremos a las mujeres inventar y construir el mundo para hacerlo habitable.

Marcela Lagarde

Todo es movimiento, el mundo gira y nosotros mismos nos desplazamos hacia nuevos lugares desde donde ser y existir. Los años pasan y con el tiempo nuestras concepciones y formas de mirar se transforman. En el primer capítulo se develó la subordinación de las escritoras en el ámbito literario y las diferencias y proscripciones con que su literatura fue valorada (o sigue siéndolo) en el campo de la crítica. Se trataba de formas de mirar según cánones y prescripciones impuestas, en muchos casos, desde la particular visión hegemónica masculina. Desde esa perspectiva, la literatura de las mujeres fue transpuesta a un nivel secundario, inferior o “sentimentaloide”, en su acepción despreciativa. Recordemos que la escritora Sheyla Bravo manifestaba haber oído decir en múltiples ocasiones que “la gran poesía no es para ellas, pues no se les ha concedido ese don divino (2006, p. 7).

Asegurar que la condición de las escritoras en la actualidad se ha transformado puede resultar problemático puesto que la sola insinuación de cierto triunfalismo, exceso de confianza y seguridad, podría implicar malos entendidos para la comprensión de las disputas actuales que protagonizan las mujeres. Hoy en día asistimos a una nueva oleada de movimientos feministas cuyas demandas trastornan el mundo, desestabilizan el orden y prefiguran otra forma de mirar: si las luchas persisten, y con gran fuerza, es precisamente porque hay lugares que se siguen disputando, hay demandas que se prolongan, y hay mujeres que en las calles y en las letras continúan la lucha por el fin de la discriminación y la violencia.

En todo caso podemos asegurar que ciertamente se ha producido un “giro en la mirada” con respecto al sentido actual que despliega la escritura de las mujeres. A diferencia del pasado, hoy en día se evidencia una mejor disposición para la publicación y recepción de la palabra de las mujeres, sin que con esto quiera decir que las demandas de las mujeres hayan alcanzado su

cumplimiento y realización. El titular de *El Telégrafo* de septiembre 2018 es contundente: “La literatura ecuatoriana actual está escrita por mujeres”. La noticia hace referencia a un manifiesto de la escritora Gabriela Alemán, publicado en la revista *Arcadia*, en abril de 2017, bajo el título de “La invención de la mujer”. En ese artículo, Alemán cuenta algunas situaciones de exclusión que experimentó desde sus años jóvenes cuando intentaba forjarse un lugar propio en el mundo de las letras. Empieza por reconocer su preferencia por la escritura de las mujeres. Alemán es un caso característico de mujer que lee a escritoras o de la escritora que lee a sus pares, aunque, como ella misma afirma, su gusto no es deliberado ni se trata de una elección por cuestiones de género: “... no busco este libro o aquel porque el nombre del autor termine en “a”. No”. La escritora justifica su distinción lectora porque dice: “Resulta que me gusta la literatura que duda, que no se cree la idea de que el narrador lo sabe todo y, a veces, cuando ya ha arrancado la historia, cambia la perspectiva u obvia que aquello que se cuenta debe tener un principio, un medio y un fin”. De esa manera Gabriela Alemán describe la literatura escrita por mujeres, aunque aclara su posición y asevera: “No digo que algunos autores no lo hagan, pero en mi biblioteca las mujeres llevan la delantera”.

Alemán, aplicando la metáfora de Úrsula Le Guin, en “Presentándome a mí misma”, recuenta algunas intrigas del espacio literario ecuatoriano que corroboran la inexistencia de las mujeres y, en consecuencia, también de las escritoras. Junto con Le Guin ejercita su pensamiento observándose a sí misma como “un hombre de mala calidad” en una sociedad masculinizada. Y por supuesto que sus relatos emanados desde su propia experiencia de escritora están bien sustentados. Narra, por ejemplo, la presentación de una colección de autores ecuatorianos para una campaña de lectura, donde la escritora “harta y algo descorazonada de ser y no ser” alza su brazo para preguntar “¿por qué no hay una sola mujer en todos los tomos de la colección?”, y recibe una terrible respuesta por parte un “señor escritor” que dijo: “Bueno, sí, es que, en realidad, no hay buenas escritoras. Por eso no están”.

¡Qué indignación! Seguramente ese sentimiento fue el disparador del manifiesto de Alemán. Y cuando presto atención a la emocionalidad en la palabra de la escritora es que reparo en que sus aseveraciones datan de algo más de tres años solamente. ¿Allá por el 2017 pensaba cuando me refería a artículo “La invención de las mujeres”? Entonces, ¿qué tan cercano o lejano percibimos

ese allá por los años 90 cuando se despliega la acción escritural de Chiriboga y Manzano, o allá por el 2017 cuando discutimos las ideas de Alemán sobre la “invención de las mujeres”?

En el primer capítulo discutimos la idea en torno a una literatura ecuatoriana patriarcal y su historia oficial escrita desde una perspectiva de poder masculino en el contexto de los años 90, tiempo de emergencia de la narrativa de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, cuyos discursos han constituido objeto de estudio de esta tesis. Entonces concluimos en que el discurso de ambas escritoras confronta dicho orden patriarcal que desvaloriza e invisibiliza a las escritoras y sus obras. Ahora bien, si comparamos dicho contexto de los 90 con el estado actual de la literatura escrita por mujeres, ¿podemos afirmar que la literatura es menos patriarcal hoy en día? Si partimos del manifiesto de Gabriela Alemán, en el 2017, diríamos que NO, puesto que su testimonio corrobora la experiencia de escritoras que la antecedieron y que también denunciaron el patriarcado literario, tal como vimos en el Capítulo I.

En el artículo del 2018, con el que di inicio a esta discusión sobre “La literatura ecuatoriana actual está escrita por mujeres”, Mónica Ojeda, que junto a Gabriela Alemán, María Fernanda Ampuero, Sandra Araya, Solange Rodríguez, Gabriela Ponce, Natalia García, Daniela Alcívar, Sabrina Duque, María Paulina Briones, y muchos nombres más constituyen la nueva generación de escritoras de la literatura ecuatoriana, afirmaba que “hoy por hoy, tenemos un importante número de escritoras publicando” y a pesar de esto “la mayoría de las editoriales nacionales tienen catálogos con casi nula presencia de autoras”. Entonces con curiosidad repara en que “jamás habíamos sido tomadas en cuenta tanto como ahora” para finalmente afirmar: “El día en el que no sea una curiosidad que el panorama literario esté lleno de buenas escritoras habremos vencido”.

Ojeda postula abiertamente que se trata de una lucha en la que hay que vencer, por eso aclara que siempre “ha habido escritoras potentes en nuestro país”, por lo que el fenómeno de hoy “no se debe a una calidad literaria superior a la de antes, sino a un momento histórico preciso marcado por el feminismo y por cómo este ha cambiado la recepción de la literatura de autoras en el Ecuador”. Su aseveración, que concierne al lugar de enunciación desde su experiencia de escritora, devela los alcances de los feminismos en la construcción de una cultura más justa para las mujeres y una literatura imparcial y equitativa. Por esto encuentro un paralelismo entre los años 90 y el

tiempo de hoy cuando las mujeres en las calles y en las letras continúan la contienda por los derechos de las mujeres, derechos humanos que siguen en disputa.

Hay que reconocer que el mencionado giro en la mirada se venía gestando desde tiempos pasados, en luchas que persisten hasta el día de hoy. De esas disputas hemos dado cuenta en los capítulos anteriores. Que las escritoras han estado presentes en la literatura ecuatoriana, aunque con restricciones derivadas de su exclusión social, y que han sido invisibilizadas por mucho tiempo, es una realidad que hoy en día no puede negarse. Chiriboga y Manzano representan un proyecto estético político gestado desde tiempos pretéritos: Dolores Veintimilla en el siglo XIX y Blanca Martínez, Alicia Yanéz Cossío, Eugenia Viteri, entre otras voces de mujeres, en el siglo XX. Proyecto que emerge de la posición de subalternidad de la mujer ecuatoriana y se perfila como el esfuerzo de las escritoras por inscribir su discurso literario de representación¹¹⁸ de la mujer dentro de un procedimiento político “que pretende ampliar la visibilidad y la legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos” (Butler, 1990, p. 46).

Nadie puede negar hoy en día que la escritura de la mujer se está posicionando con ímpetu en el ámbito literario, a diferencia de lo que sucedía en décadas pasadas, por lo que vale la pena analizar la situación actual de las escritoras en el Ecuador. En este sentido se puede señalar que, aunque el patriarcado persiste, la condición de la escritora se está transformando. Actualmente, por ejemplo, se puede acceder a un mayor número de artículos, ponencias e investigaciones que estudian, desde variadas perspectivas críticas la escritura de las mujeres. En los congresos se conforman más mesas de discusión en torno al eje de género, lo que se entiende en relación con la institucionalidad académica de estos estudios en los últimos años y con el interés que despliega esta literatura desafiante, que fluctúa, que transita por variados derroteros, en los que se percibe el riesgo que toman sus autoras cuando, como afirma Mónica Ojeda, “deciden irse por caminos poco transitados o exponerse para generar emociones fuertes”.

Los congresos de literatura que cumplen la función académica socializadora y difusora de ejes discursivos en el devenir de los estudios y prácticas literarias constituyen un espacio importante para valorar el impacto de la escritura de las mujeres en el ámbito académico y de la crítica literaria.

¹¹⁸ Este concepto que se refiere, en primera instancia, a la mujer como sujeto político, para quien se procura la visibilidad y legitimidad, se fundamentará de manera teórica en una parte posterior de la tesis.

En el caso ecuatoriano podemos mencionar la Asociación de Ecuatorianistas en Norteamérica como un lugar central de los estudios, crítica y creación literaria. Esta entidad que nace en 1988¹¹⁹ tiene como misión contribuir a la divulgación y estudio de la literatura ecuatoriana. Para esto realiza anualmente (o cada dos años) el Congreso de Ecuatorianistas, con la participación de críticos de Norteamérica y de Ecuador. Este Congreso, que ya va por la vigésima primera edición, cuenta con el apoyo económico de universidades norteamericanas y ecuatorianas, y de instituciones públicas y privadas de ambos países. Se trata de un espacio académico importante para comprender la evolución y el estado actual de la crítica de la literatura ecuatoriana. Si se revisa la agenda del congreso de los últimos años, se puede señalar la emergencia y consolidación de los estudios de género como línea de investigación. En el Congreso de 1999, por ejemplo, se presentaron cuatro ponencias que trataban de manera específica la escritura de mujeres: la narrativa de Gilda Holst, dos novelas de Alicia Yáñez Cossío y una de Argentina Chiriboga. Sin embargo, en los últimos años se proponen algunas líneas de investigación y se desarrollan varias mesas de discusión en relación con la producción de las escritoras. Estos son algunos datos con respecto a los subtemas propuestos como parte de la agenda del congreso en los últimos años:

2014: La subversión discursiva en la literatura feminista

2015: En torno a la narrativa de Alicia Yáñez Cossío

2016: Mujeres escritoras

2017: Cuerpo, nación y género

2018: Estudios de género y feminismos ecuatorianos,

Queer studies y diversidad sexual

Como se puede observar, la línea de investigación en torno a los estudios de género que constituye el espacio de abordaje de la producción de las escritoras ecuatorianas ha estado presente desde los últimos años del siglo pasado y llama la atención que en la convocatoria para el Congreso 2019 se consideraran seis líneas temáticas sobre la producción de las escritoras, fenómeno “novedoso” en la historia del Congreso y en la historia literaria del país. Los temas propuestos fueron:

¹¹⁹ La Asociación de Ecuatorianistas en Norteamérica se conformó por iniciativa de un grupo de intelectuales que participaron en una sesión especial sobre literatura ecuatoriana, como parte de la Kentucky Foreign Language Conference. Se trata de una propuesta encabezada por Michael Waag, Michael Handelsman y por una mujer ecuatoriana: la escritora y crítica Laura Hidalgo.

- Las narradoras y poetas del Ecuador del siglo XXI
- La narrativa de Alicia Yáñez Cossío
- La obra poética de Violeta Luna
- Eugenia Viteri: narradora y antóloga
- Estudios de género y feminismos ecuatorianos
- *Queer studies* y diversidad sexual

Como se puede ver, recientemente los nombres de mujeres suenan más y cada vez son más los críticos académicos, hombres y mujeres, que se dedican al estudio de sus obras. Por ejemplo, en el congreso de 2017 tuve la oportunidad de compartir la mesa denominada “Cuerpo, nación y género” con tres mujeres y un varón. En el 2018 integré la mesa “Configuración del sujeto femenino en la literatura ecuatoriana” junto a una compañera y dos académicos. Y así como sucede con las escritoras, el número de mujeres en la academia también se incrementa y su participación en congresos es potente. Asistimos a un mundo que se está transformando y las mujeres, hoy en día, ya figuran en el escenario público como protagonistas de ese cambio. A diferencia del pasado, sus luchas ya no pueden invisibilizarse ni su escritura despreciarse. Considero que las mujeres en la academia cumplen un rol importantísimo para la difusión de las obras de las escritoras puesto que nosotras somos sus principales lectoras.

En los últimos años también se han publicado algunas antologías¹²⁰ sobre la obra narrativa de mujeres que permite visibilizar el aporte de las escritoras a la literatura ecuatoriana. También se difunden, en el país y en el exterior, un mayor número de obras literarias escritas por mujeres. Hoy accedemos a una gran cantidad de artículos que abordan la producción de escritoras que, aunque se publican de manera dispersa, revelan que el tema de investigación está vigente, que ciertamente se ha producido un giro en la forma de apreciar la palabra de las mujeres.

En el artículo abordado anteriormente, “La literatura actual está escrita por mujeres”, se destaca que si bien la situación de la mujer en el ámbito literario continúa siendo adversa (persiste la sexualización impertinente de la escritura y del cuerpo de la mujer, la “condescendencia” mal intencionada en el tratamiento de su producción, el descrédito de las obras de las mujeres), no se

¹²⁰ Por ejemplo: Señorita Satán, nuevas narradoras ecuatorianas (2017, Editorial El Conejo). Alma adentro (2018, Editorial El Conejo) que reúne a algunas poetas ecuatorianas premiadas, entre otras.

puede desconocer el desarrollo que presenta esta literatura con respecto, principalmente, a la recepción internacional que hoy en día muestra la escritura de la mujer ecuatoriana.

Mónica Ojeda, en 2018, afirmaba que “la literatura ecuatoriana siempre ha sido predominantemente machista: desde su historización, su engranaje crítico, sus modos de publicación y distribución hasta su mundillo literario”. Me interesa reparar en su legítima voz de escritora precisamente porque es una de las autoras ecuatorianas que tiene mayor resonancia internacionalmente¹²¹. Ojeda se refiere a la sexualización impertinente de la escritura o del cuerpo de la autora en “alguna mesa de cierto congreso o feria del libro eso si te invitan, claro está”, dice. Por eso interesa vislumbrar esos espacios de disputa que constituyen los congresos o ferias de libro donde las mujeres, académicas, críticas, escritoras, continúan la lucha contra la violencia de género, que como asegura Ojeda no es “un secreto ni una revelación”. Y la escritora continúa su discurso refiriéndose a los comentarios misóginos de ciertos escritores “respecto a la apariencia física de otras escritoras pero no de su obra”, al hecho de que “salen más reseñas de libros escritos por hombres que por mujeres a pesar de que, hoy por hoy, tenemos un importante número de escritoras publicando” y a que “la mayoría de las editoriales nacionales tienen catálogos con casi nula presencia de autoras”. Entonces concluye que “aunque el panorama sigue siendo este en múltiples aspectos, en los últimos años ha habido una transformación innegable” en la forma en que la literatura escrita por mujeres está siendo valorada actualmente, y dice: “Ya no sólo es que gran parte de la mejor literatura ecuatoriana actual está siendo escrita por mujeres, sino que es esta la que más está siendo leída en el exterior”.

Quiero referirme también a otro artículo publicado en *The New York Times* que titula: “Las escritoras ecuatorianas hacen historia” (28 de abril de 2019). Este artículo tiene relación con otro publicado, en diciembre de 2018, que presentaba *Pelea de gallos* de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero entre “los diez libros de ficción del año”. Jorge Carrión señala que las caras de las escritoras son actualmente las más visibles y reconocidas de las literaturas nacionales y asegura que Ecuador está entrando en esa tendencia latinoamericana. Se refiere a escritoras ecuatorianas como Gabriela Alemán y Mónica Ojeda escogidas, en 2007 y 2017 respectivamente, por el Hay

¹²¹ Puedo mencionar que con su obra *Mandíbula*, de 2018 precisamente, fue finalista para el III Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa. Además, su libro [Mandíbula](#), a finales de ese mismo año, fue reconocido en el número 12 dentro de la lista de los 50 mejores libros del 2018, según la selección del diario [El País](#) de España. Esto por citar solo dos datos.

Festival entre los 39 autores menores de 39 años más importantes de América Latina y presenta unos últimos datos, hasta abril de 2019, que corroboran la proyección internacional de las escritoras ecuatorianas, cuyas obras hoy en día trascienden internacionalmente.

Carrión se refiere a *Mandíbula*, obra “destacada por varios medios de renombre entre las mejores novelas de 2018”, que convierte a Ojeda “en una de las jóvenes autoras en lengua española con más proyección internacional, con contratos de traducción al griego (Skarafima), al inglés (Coffee House) y al francés (Gallimard)”. Señala también a *Pelea de gallos*, libro de cuentos de María Fernanda Ampuero, publicado en España, que “ha sido muy bien recibido por la crítica y por el público a ambas orillas del Atlántico”. Entonces asegura: “El sello Candaya, tras publicar el libro de relatos *La primera vez que vi un fantasma*, de Solange Rodríguez Pappe, va a doblar la apuesta por la ficción ecuatoriana con el lanzamiento, antes de final de año, de la novela *Siberia*, de Daniela Alcívar Bellolio”.

Son datos expuestos que evidencian el giro en la mirada que tiene hoy en día la literatura de las autoras ecuatorianas. Entonces quiero referirme a un último reportaje: “Los grandes autores del Ecuador son mujeres”, julio 2019, de la célebre escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero¹²². En ese comunicado Ampuero se refiere a las voces de mujeres “silenciadas e invisibilizadas porque el poder y la cultura estaban en manos de los hombres”. En el marco de ese sistema de poder y de significado patriarcal, describe al feminismo como la fuerza que “ha dinamitado los sótanos en los que nos tenían encerradas” por lo que hoy en día, dice, “ya es imposible no escucharnos”.

Ampuero es categórica cuando manifiesta: “Creo que los grandes autores de nuestra historia son mujeres y las ecuatorianas estamos en ese proceso que se está llevando a cabo en toda Latinoamérica de revivir a las asesinadas del machismo literario”. Entre las proscriptas de esa historia patriarcal de la literatura ecuatoriana cita, por nombrar solamente a algunas, a tres mujeres: Lupe Rumazo, Sonia Manzano y Alicia Yáñez Cossío. La sentencia de María Fernanda Ampuero, pronunciada desde su propia experiencia de escritora, señala claramente que “la historia del

¹²² María Fernanda Ampuero es una de las voces más relevantes de la literatura ecuatoriana. En 2012 fue reconocida como una de los cien latinos más influyente en España y como una de las ocho escritoras que conquistaron el 2018. Además de los anteriores, ha obtenido otros reconocimientos como: premio de la Organización Internacional de las Migraciones por la mejor crónica sobre el tema de la migración (2012), premio CIESPAL a la mejor crónica (2012), Hijos de Mary Shelley (2015), Cosecha Eñe (2016), premio Joaquín Gallegos Lara (2018).

desarrollo de la sociedad humana ha sido narrada casi siempre por hombres” (Scott, 1992, p. 39). En el contexto de esos discursos patriarcales se presenta el problema de la invisibilidad de las mujeres en la historia literaria puesto que “la identificación de los hombres con la humanidad ha dado por resultado, casi siempre, la desaparición de las mujeres de los registros del pasado (Scott, 1992, p. 39): escritoras asesinadas, machismo literario, violencia de género, he ahí las disputas de las autoras en la actualidad.

Planteamos entonces los congresos y ferias de libros como espacios de disputa donde las mujeres han pugnado, y lo siguen haciendo, por un lugar desde donde “ser”. Como lo fundamentamos al confrontar el problema del sujeto del feminismo, el verbo ser enuncia lo esencial como “algo que se es” mientras que vivir apunta a la condición en que se lleva a efecto una vida, por lo que asegurábamos que lo esencial se expresa en lo vivencial. Por eso quiero referirme a un hecho revelador de la Feria Internacional del Libro (FIL) del Ecuador. En diciembre de 2019, en el marco de este evento internacional organizado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, se rindió homenaje a tres autoras ecuatorianas: Lupe Rumazo, Sonia Manzano y Alicia Yáñez Cossío. Las tres pertenecen a una generación de escritoras, nacidas entre la década 30-40, que dio luces a las letras ecuatorianas pero que durante mucho tiempo fueron invisibilizadas porque los espacios literarios, plagados de figuras masculinas, no permitían que ellas deslumbren con su ingenio. Ni Lupe Rumazo ni Alicia Yáñez pudieron estar presentes debido a su avanzada edad.

En el discurso de inauguración de la FIL, la organizadora y escritora María Fernanda Ampuero, al hacer la entrega del trofeo a Sonia Manzano, expresó: “Soy lo que soy, gracias a que Sonia Manzano es lo que es”. Su afirmación es elocuente, pues significa que “llegar a “ser”, que alude a lo esencial del sujeto hacia la posibilidad de existir o habitar un lugar, ha sido la disputa de las mujeres que nos antecedieron. Ellas fueron quienes forjaron el lugar que hoy en día habitamos y que estamos llamadas a salvaguardar. Reconocer sus luchas significa, además de una causa de justicia para ellas, perpetuar su legado. La voz legítima de varias escritoras jóvenes, como Ampuero que reconoce a Sonia Manzano como su gestora o Solange Rodríguez que la piensa como “madre fundacional para la literatura que en este momento se vuelve fuerte en Ecuador y que es la literatura de mujeres” (El Telégrafo, 2019), permite reflexionar en la trascendencia actual de las escritoras ecuatorianas en articulación con las luchas de sus antecesoras, puesto que ellas forjaron

ese camino de acción de las escritoras contemporáneas. Ellas pugnaron por un lugar desde donde las escritoras puedan ser y vivir.

Si bien son varios los nombres de autoras ecuatorianas que hoy en día resuenan en el Ecuador e internacionalmente, como evidencia de que se ha producido un giro en la mirada hacia la literatura de las mujeres, es imprescindible reconocer que el camino transitado no ha sido fácil en un mundo que ha sido predominantemente patriarcal, como lo demuestran los testimonios de las propias escritoras del ayer y del hoy. Pienso que la situación actual, plasmada en los reportajes anteriores, tiene como antecedente la disputa de escritoras en el pasado: Dolores Veintimilla, Blanca Martínez, Alicia Yáñez Cossío, Eugenia Viteri, Lupe Rumazo, Natasha Salguero, Argentina Chiriboga, Sonia Manzano, y tantos nombres muchas veces olvidados, borrados e invisibilizados por quienes han escrito la historia oficial de la literatura ecuatoriana. Escritoras que desafiaron el orden e hicieron de la literatura el espacio de poder para “decir la palabra no dicha”, para “redimir lo no redimido”. Ellas siguen siendo “las insumisas”, las “depravadas de la palabra”, quienes gestaron el proyecto estético-político de legitimación de la palabra de la mujer en la literatura ecuatoriana. He ahí la deuda histórica con las escritoras ecuatorianas que es preciso saldar.

Las escritoras en el nuevo milenio: hacia una poética del horror

¿Soy un monstruo o esto es ser una persona?
Clarice Lispector

Argentina Chiriboga y Sonia Manzano continúan su acción política literaria en el siglo actual: las dos escritoras siguen publicando y sus obras han obtenido el máximo reconocimiento en los últimos años. Además de otras condecoraciones, ambas han sido nominadas al *Premio Nacional Eugenio Espejo*, que representa el máximo galardón que otorga la República del Ecuador a personajes que cumplen con una importante trayectoria y aporte de más de 25 años a la cultura, literatura y ciencia en el Ecuador. Chiriboga fue postulada en la categoría creaciones, realizaciones o actividades literarias en el 2016, y Sonia Manzano, en el presente año 2020. Aunque a ninguna de las dos les fue otorgado el Premio Espejo, que es entregado por el Presidente de la República, su nominación no solo que es un valioso respaldo a su trayectoria en las letras ecuatorianas, sino que sienta las bases para el reconocimiento del aporte de las escritoras a la literatura nacional. Basta señalar que entre 29 hombres solo una autora, Alicia Yáñez Cossío, ha sido distinguida con

este premio. De ahí que la escritora María Fernanda Ampuero, en el artículo titulado “Espejo del machismo ecuatoriano”, haya expresado: “El que solo Alicia Yáñez Cossío haya recibido el único premio al conjunto de la obra literaria que entrega el Ecuador es no sólo decepcionante, sino que, para mí, nos devuelve la imagen del país que somos: un país que considera a las mujeres como inferiores. El Espejo es nuestro espejo”.

Lo que quiero resaltar de la discusión anterior es el aporte literario de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano para enfatizar en las aproximaciones, aperturas y desvíos de sus discursos en el siglo actual. En el tercer capítulo, cuando indagábamos en los mundos narrados por las autoras, poníamos acento en la relación entre poder y violencia, por un lado, y entre discurso y acción, por otro, para dilucidar cómo la literatura de estas autoras opera para denunciar la violencia estructural que persiste tanto en el ámbito familiar como en el espacio político, cultural y literario, y que afecta de manera particular a las mujeres. Develar y denunciar los distintos tipos de violencia (de género, clase, raza, familiar, económica, cultural) es el sentido donde convergen sus discursos, y es esta problemática la que articula su acción política literaria con la militancia de las mujeres hasta la actualidad.

Palabra y acción de las escritoras que persiste y alcanza vigencia en relación con las demandas contemporáneas de los movimientos de mujeres, donde la violencia de género ocupa un lugar central de las agendas feministas de hoy. Violencia estructural que, si bien ha logrado visibilizarse con ímpetu en los últimos años, continúa siendo una disputa vigente todavía. La campaña ÚNETE gestionada por ONU Mujeres, que tiene como objetivo “de aquí al 2030 poner fin a la violencia contra las mujeres”, es un claro ejemplo de las luchas que mantienen hoy en día las organizaciones de mujeres alrededor del mundo. Esta campaña lanzada en 2008 tiene como fin precisamente “prevenir y eliminar la violencia contra las mujeres y las niñas en todo el mundo”. Por esto la campaña, en el contexto de la violencia intensificada durante el confinamiento mundial debido a la pandemia por el Covid-19, instó “a los gobiernos, la sociedad civil, las organizaciones de mujeres, las y los jóvenes, el sector privado, los medios de comunicación y todo el sistema de las Naciones Unidas a unir fuerzas para afrontar la pandemia mundial de violencia contra las mujeres y las niñas”.

Sin duda, la violencia de género es el puntal de la lucha feminista contemporánea. En ese sentido, las narrativas de Chiriboga y Manzano constituyen modos de intervención, acción política, porque su escritura no solo que devela la violencia que afecta de manera individual y colectivamente a las mujeres, sino que es lenguaje propio que opera de manera subversiva frente al mandato patriarcal. Las autoras al representar las experiencias e identidades femeninas, de manera atroz y monstruosa, dado el carácter de la violencia de género, configuran sus propias disputas en el contexto de las demandas feministas de la contemporaneidad. Sus narrativas, que emergen en el contexto social y político de fin de siglo, marcan la desvanecencia del antiguo orden y la emergencia de otro, entendido como el renacer de la escritura de las mujeres en el Ecuador, tal como se entendió en los primeros capítulos. Ahora bien, si sus primeras novelas, *Bajo la piel de los tambores* (Chiriboga, 1991), *Y no abras la ventana todavía* (Manzano, 1993), ya develaban dicha violencia de género, nos preguntamos de qué manera sus discursos operan hoy en día para denunciar esa crueldad vuelta aún más monstruosa, atroz y sanguinaria. ¿De qué manera su palabra es intervención política para la resignificación de lo que representa ser mujer y vivir como mujer en el nuevo milenio?

La imputación de la violencia contra las mujeres en todas sus formas, sexual, psicológica, racial, física, familiar, laboral, política, cultural, que constituye un problema central de la lucha feminista hasta la actualidad, es uno de los ejes de sentido que vincula la literatura de Chiriboga y Manzano, desde sus inicios (como se vio en los capítulos anteriores) y en las derivas literarias de sus discursos en el nuevo siglo (como se verá en esta parte concluyente de la tesis). Hago énfasis en las diferentes modalidades y contextos de la violencia de género articuladas con las luchas feministas porque encuentro que esta problemática presenta distintas progresiones en los relatos de las autoras, según las preocupaciones e intereses que dan propiedad a sus discursos y donde la violencia es percibida como el monstruo que acecha constantemente a las mujeres.

En el devenir de los discursos de las autoras, la imagen de la monstruosidad y del horror se despliega en el ámbito de las emociones humanas. Junto a la figura del monstruo (menstruo) surge el miedo, que opera como la fuerza que detiene pero que también impulsa la acción de las mujeres, tal como se indagó en los mundos narrados por las autoras. Por eso, en este capítulo me interesa leer las obras recientes de Chiriboga y Manzano también desde una perspectiva de la monstruosidad, propuesta que articula las imágenes del horror (el monstruo que acecha) y la de los

sentimientos y emociones humanas. Es que los discursos de las autoras, al evocar dicha violencia estructural que se fue refiriendo a lo largo de la tesis, confieren valor a las subjetividades femeninas, a sus experiencias, voces y emociones narradas, a la memoria que construyen para las futuras generaciones de mujeres y escritoras. Tal es la proyección de la lucha feminista en la actualidad, cuya fuerza crece en Latinoamérica y en todo el mundo.

Una arista importante de la teoría feminista se centra en el análisis de los afectos y emociones humanas, de ahí el interés que suscita hoy en día el llamado giro afectivo en los estudios de género. Pensar los sentimientos como aquello que nos mantiene en nuestro sitio, según los postulados de Sara Ahmed (2015), nos conduce a explorar en las prácticas y relaciones de poder que los discursos sobre la afectividad reproducen, puesto que desde diferentes campos del saber y a partir de enfoques interdisciplinarios¹²³ se insiste en la idea de que las emociones funcionan para “moldear las superficies de los cuerpos individuales y colectivos” (p.19). Entonces, los afectos son formas de control o convenciones de poder que funcionan para oprimir y reprimir a “otros”: quienes no pertenecen al grupo o no son parte de nuestra “identidad” y, por lo tanto, constituyen una amenaza al orden, a la subsistencia y sociabilidad.

En el espacio del “otro” se configura la imagen del monstruo. Junto a esa figura aterradora que amenaza despierta el miedo, estado emocional que se despliega desde el yo propio hacia los demás, o viceversa; por lo tanto, aquello que horroriza, lo monstruoso, tiene afectación tanto para la persona en su individualidad como para los “otros” en la dimensión social, política y cultural. El monstruo, por lo tanto, es la figura descomunal que pone en tensión tanto el plano individual del sujeto, en toda su dimensión emocional y afectiva, como el orden social, puesto que ambos espacios se trastornan.

Cuando hablamos de emociones aludimos a los sentimientos, afectos y vínculos del yo propio en su relación con los “otros” porque, como asegura Ahmed, “las emociones se mueven a través del movimiento o circulación de los objetos, que se vuelven “pegajosos” o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social” (20015, p. 35). Me interesa indagar en la representación

¹²³ Se puede mencionar el trabajo coordinado por Mabel Moraña, Ignacio Sánchez-Prado y otros. En la obra titulada *Lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, un grupo de críticos analizan discursos de la narrativa, el cine, la poesía, la política en torno al giro afectivo en América Latina.

de las emociones, específicamente el miedo y la monstruosidad, en relación con el afecto y los vínculos humanos porque encuentro, en las obras recientes de las autoras, nuevas preocupaciones en torno a la violencia, donde el horror y la locura funcionan como mecanismos de confrontación del orden, con miras a la construcción de discursos alternativos del poder y orden hegemónicos. De esta manera dirigimos nuestra atención al problema de la violencia con énfasis en las afectaciones humanas, que operan como fuerzas impulsoras o contenedoras de la acción individual y colectiva de las mujeres. En el apartado que sigue me propongo indagar en las derivas literarias de los discursos de las autoras, donde la imputación de la violencia, vuelta más aterradora y monstruosa, configura sus disputas y resistencias hasta la actualidad. Su literatura condensa las intervenciones feministas en la narrativa ecuatoriana de fines del siglo XX, y se articula con la emergencia actual de la palabra y acción de las mujeres en el nuevo milenio¹²⁴.

Argentina Chiriboga, la escritora afro de la literatura ecuatoriana

En la narrativa de Chiriboga, el horror alcanza su culminación en las representaciones de la sangre, que condensan el sentido de la feminidad en su connotación tanto biológica como social. El tabú de la menstruación y la virginidad que aluden al proceso fisiológico de expulsión de la sangre a través de la vagina, más allá de la connotación negativa y de los estigmas patriarcales que han envuelto su sentido, constituyen dispositivos para la reinterpretación de las experiencias, identidades y representaciones de las mujeres, lo que se planteará a partir de dos novelas recientes de la autora.

En *La nariz del diablo* (2010) Chiriboga narra la realidad de muchas mujeres negras en los inicios del siglo XX, cuando atormentadas por un sistema patriarcal excluyente y segregacionista se vieron obligadas a masculinizarse para acceder al mundo laboral dominado por los hombres. La novela recrea los años 1900 cuando Leona Cuebute, jamaíquina, “cubierta con una manta y puesta pantalones” se embarcó rumbo al mar para trabajar como peón (sustantivo masculino pues iba

¹²⁴ En Ecuador, a partir de 2000, la literatura escrita por mujeres presenta un desarrollo sin igual en relación con épocas pasadas, tanto en el ámbito nacional como internacional. Gabriela Alemán junto con Leonardo Valencia son reconocidos en el Bogotá 39, en 2007. Posteriormente, Mónica Ojeda y Mauro Javier Cárdenas figuran en el listado Bogotá 39, en 2017 (segunda vez que se realizaba el evento). Las obras de Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero figuran actualmente entre los 10 mejores libros de ficción, lista publicada en *The New York Times*. Estos datos constituyen un referente de la emergencia internacional de la literatura ecuatoriana, que en este nuevo siglo tiene voz de mujer.

disfrazada de hombre) en la construcción de la línea férrea ecuatoriana, con la esperanza de que ese cambio de vida la hiciera triunfar.

La mirada de Chiriboga dirigida al pasado 8 de septiembre de 1900, cuando da inicio su relato, cumple el propósito de develar la precariedad de la vida de los pueblos afro, la inmigración jamaicana en Ecuador que tuvo lugar a inicios del siglo pasado y la acción política de las mujeres negras que trabajaron como peonas en la construcción del ferrocarril y que militaron en las filas de las montoneras. Leona representa la diáspora africana narrada desde la experiencia de la mujer. Su nombre, que hace referencia a la fuerza del rey de la selva, feminizado, simboliza el protagonismo de las mujeres en los procesos migratorios puesto que Leona, para llevar a cabo sus proyectos, puso en riesgo su propia vida, pues si sus compañeros varones descubrían su engaño “la lanzarían al mar”. Tal fue la condición desfavorable de las mujeres de la diáspora africana, que a principios del siglo XX continuaba su éxodo por el mundo con la esperanza de subsistir y mejorar sus condiciones de vida. Ella, como sus coterráneos, tuvo que abandonar su cacería, su aldea sumida en la pobreza, y “dispuesta a aceptar cualquier desafío, quiere triunfar, vivir en mejores condiciones”. Para ella el desafío era doble puesto que el mundo laboral no admitía a las mujeres. Leona jamás se rindió ya que “no por ser mujer y negra” dejaría escapar la oportunidad de trabajar en la construcción del ferrocarril más difícil del mundo, proyecto nacional ecuatoriano que, según los contratistas, ofrecía la posibilidad de que los peones mejoren sus condiciones de vida. Por eso Leona decidió que “lucharía con todas sus fuerzas para adaptarse a las circunstancias” (p. 27). Sin embargo, durante el viaje en barco hacia Ecuador, su cuerpo, su voz y la menstruación son los candiles de la feminidad que están a punto de delatarla. En una ocasión, mientras dormía con sus compañeros, sintió que “la sangre le bajaba con abundancia”. Estaba menstruando y con disimulo “se introduce una mano en el pubis” (p. 30). Entonces el horror se apodera de su ser. Son los días más peligrosos porque el menstuo la acecha y ella debe mantener su apariencia de hombre para salvar su vida y “defender su puesto de trabajo” (p. 50). Su sangre vaginal anuncia su muerte, por eso siente horror y vergüenza. Sin embargo, Leona logra controlar sus miedos. El peligro pasa cuando ya a salvo en tierra ecuatoriana sus compañeros peones descubren “a la muchacha atrevida que se hizo pasar por hombre”. Leona no tiene que fingir más pues ha demostrado que está capacitada para el duro trabajo y aunque sus compañeros se burlan, “ya no tiene miedo de ser despedida del trabajo por ser mujer y luce faldas de colores llamativos y fuertes, que acentúan su gracia femenina” (p. 66). Vive con cierta libertad su feminidad, pero debido a las condiciones de

riesgo y a las enfermedades que azotan la vida de los peones abandona el campamento para trabajar como doméstica en la casa del hacendado Ventura Villavicencio, cuyo domicilio estaba ubicado en la ciudad de Quito. Las peripecias que tuvo que enfrentar Leona revelan su fuerza y valentía, herencia de la mujer afro arrastrada a América en condición de esclava, y también sus ideales de lucha y trabajo como vía para forjarse un futuro mejor.

Leona pensó que ese ascenso laboral le brindaría seguridad en medio de las adversidades y desprotecciones que había tenido que sufrir como peona en la construcción del ferrocarril. Sin embargo, la esperanza de habitar una casa donde sentirse protegida y segura se desvanece. En ese nuevo “hogar” sufre violencia sexual y concibe un hijo de Ventura. La casa que habita constituye el lugar más peligroso para ella puesto que el amo Villavicencio, “que botaba saliva con tabaco (gordo, bajo y de piernas cortas)” acostumbraba a perseguir a las criadas “con apetencia”. La descripción de Ventura alude al asco y horror que siente la mujer frente al monstruo de piernas cortas que la acecha sexualmente. La saliva mezclada con tabaco que segrega el violador apunta a la imagen animal del monstruo, construido desde la connotación social del deseo del varón. El cuerpo de la mujer negra constituye un objeto sexual apetecible para el amo que “husmea con gozo su fragancia y sus blancas manos van dejando macabras heridas en el alma de ellas” (p. 117). La imagen de la mujer se presenta configurada por su cuerpo deseado y su alma ultrajada, ámbitos donde operan las emociones humanas.

La experiencia de Leona en la casa de Villavicencio devela que la esclavitud se prolongó más allá de 1851, año en que fue abolida en la legislación ecuatoriana. Además de violarlas, Ventura obligaba a sus sirvientas a procrear hijos para arrebatárselos después. Esto demuestra que la esclavitud de las mujeres negras seguía enraizada en las prácticas de producción y reproducción humana puesto que su cuerpo seguía siendo explotado como instrumento de trabajo pesado y como maquinaria para la procreación de los hijos que se convertirían en nuevas herramientas de trabajo para ser explotadas. Este tipo de violencia suscitaba el horror de las mujeres cuando eran obligadas a separarse de sus hijos, a quienes habían prodigado su cuidado con la esperanza de que ellos tengan un futuro mejor: “Con Ventura sería un peón de hacienda más, el mismo destino que los hijos de las otras criadas a quienes había violado como a ella” (p. 117).

Violación y violencia se conjugan en la realidad de las mujeres negras que trabajaban como criadas en las haciendas donde eran ultrajadas por sus patrones, hombres y mujeres que ejercían dominio sobre sus cuerpos: “Y después de la tormenta sentía el colmillo de otro horror: las esposas de los amos sometían a sus criadas a la humillación”. Las esclavas eran consideradas “como restos sobre un plato, sobras vulgares, indignas”; entonces, “las empujaban a la prostitución” (p. 118). Las esposas celosas y resentidas, convertidas en monstruos con colmillos, eran cómplices del horror que acechaba a las sirvientas. La prostitución, la miseria, la condena a permanecer en un matrimonio desdichado con tal de permanecer al lado del hijo, parecían ser el destino inevitable de las madres negras, indígenas, blancas, mestizas pues el derecho de la patria potestad le correspondía al padre. Cuando Ventura le arrebatara su hijo, Leona, desesperada, emprende una campaña junto a otras madres que “decaídas e inconsolables lloran para expresar la tristeza y la angustia que, a veces, alcanza su punto culminante en el suicidio” (p. 118). Otra vez el anuncio de muerte condensa el horror y la violencia impuesta a las mujeres.

Leona representa la lucha emprendida por mujeres negras para conseguir el derecho de la patria potestad, demanda que marcó la agenda política de los colectivos de mujeres desde inicios del siglo XX y que fue alcanzada jurídicamente después de muchos años, en la década de los 70 en Ecuador. La novela resalta la participación de las montoneras, en apoyo al gobierno de Eloy Alfaro a inicios del siglo XX, y la presencia que Leona tenía en esos grupos. Ella, en su condición de negra, se constituye en pionera de las organizaciones femeninas puesto que reunió a mujeres en su misma condición, indígenas, mestizas, blancas, y “les habló de la necesidad de organizarse para solicitar a don Eloy (el Presidente) que pasara la custodia de los hijos a las madres” (el paréntesis es mío, p. 120). La obra también presta atención a la condición de otras mujeres, principalmente la mujer indígena, que se presenta sumida en diferentes realidades de discriminación de género, raza y clase. Por eso el relato pone énfasis en la unión de las mujeres, lideradas por Leona. Ellas, blancas, mestizas, indígenas, traspasando la barrera del racismo, deciden seguirla pues “la idea de rescatar a sus hijos les hace olvidar las diferencias” (p. 120). En el desenlace de la novela, el conflicto se resuelve cuando el presente Eloy Alfaro concede a Leona y a otras madres la patria potestad de sus hijos. Por eso las mujeres junto al pueblo gritan: ¡Viva el ferrocarril! ¡Viva Alfaro! ¡Carajo!

En *La muerte blanca* (Chiriboga, 2015) el horror se torna más latente y se presenta asociado también a la sangre y a la muerte: mujer y muerte, “mujerte” concepto planteado por Chiriboga en su primera novela: la cara del feminicidio en la actualidad. En *La muerte blanca*, Chiriboga, desde la voz de Yamina, descubre la problemática de la vida de los pueblos gitanos que deambulan de lugar en lugar “con la esperanza de no volver a ser blanco del odio” (p. 67). Hay un paralelismo que Chiriboga establece entre el color blanco y el odio, como mecanismo para develar la racialización que persiste en nuestras culturas contemporáneas y que se vuelve aterradora en el caso de las mujeres.

En la novela se establece un paralelismo entre la vida de los pueblos gitanos y la de los negros, puesto que ambos son víctimas del racismo y de las diferencias de clase. De esta manera se revelan nuevos intereses en la literatura de Chiriboga: feminismo negro que dialoga con las postulaciones de otros grupos de mujeres en similares condiciones de opresión. La voz de Yamina representa la alianza entre mujeres gitanas y negras, puesto que su voz femenina vincula ambas realidades para denunciar la violencia y muerte sangrienta que amenaza la vida de las mujeres en un orden patriarcal que no admite las diferencias. Los gitanos, por ejemplo, se refieren a un demonio inventado por la gente sobre su fama de robar niños, lo que los condena a ser esclavos y, por lo tanto, “en ninguna parte los dejan desembarcar” (p. 76). La gente los persigue, corren tras ellos porque “no aceptan las diferencias, no aceptan a los zamitas” (p. 92). La figura del demonio hace referencia a las intrigas diabólicas y maléficas que la sociedad crea en torno a los “otros”, en este caso las mujeres negras o zamitas. El horror de los otros despierta el miedo de Yamina, porque se sabe indefensa en una sociedad violenta que los excluye. Vivir entre dos mundos, “sin pertenecer del todo a ninguno”, es el trauma que vive su pueblo: “Nada une tanto a los miembros de su comunidad como el hecho de sentirse marginados, distintos a los demás, desarraigados; nada cimienta más la hermandad que el hecho de entender la soledad del otro” (p. 95). Otra vez la imagen de la diáspora narrada desde la condición de las mujeres hermanadas en el desarraigo y marginación compartidos.

Cuando conversa con muchachos del pueblo, “a veces un sentimiento insólito se apodera de Yamina. Tiene miedo, observa a los niños negros, son producto de otra realidad, igual a los zamitas” (p. 88). Así resalta el miedo de Yamina y de otras mujeres zamitas porque detrás de su condición diferente, debido a su clase y a su raza, se esconde un monstruo que acecha sus vidas.

Ella, niña, árbol, pájaro, río, sueña, sueña con un mundo habitable, donde ella en su condición de niña mujer zamita sea aceptada “para resistir la soledad en la que vive su pueblo”.

Yamina representa la diáspora gitana porque “la palabra viaje continuaría toda la vida; vida de pesadumbre, de indignación o de esperanza, pues contiene discriminación, segregación, odio, muerte” (p. 54): tal es la situación de las mujeres negras, lo que Chiriboga insistentemente imputa en sus obras, que ahora dirigen también su atención a otros grupos de mujeres, como las indígenas, en *La nariz del diablo*, o las zamitas, en *La muerte blanca*. Yamina está cansada del ir y venir de un lugar a otro, quiere establecerse en un sitio y anima a sus padres a hacerlo para “romper el maldito mito de que su pueblo estaría errante toda la vida, por ser producto de la unión de una mujer con el diablo” (p. 97). La figura de la mujer junto a la del diablo conlleva la connotación de maldad, caída y pecado atribuidos a la feminidad, lo que se revela en las relaciones entre hombres y mujeres zamitas, donde el pecado se paga con muerte. Los zamitas, pueblo analfabeto en “su lucha ancestral del miedo a lo desconocido y del mundo del saber”, han impuesto en la vida de las mujeres el mandato de la virginidad, que exige que en la noche de bodas el esposo exponga frente a todo el pueblo la prueba del honor de su esposa: la mancha de sangre, la marca del horror.

Yamina y Said, amigos y compañeros de juegos infantiles, se enamoran. Previamente, los padres de ambos han elegido el destino de que estarán juntos para siempre. Para Said, Yamina “encabeza el programa de su vida y siente el ferviente anhelo de estar juntos, su bondad, su obediencia, su sumisión a las tradiciones son cómplices de su enamoramiento” (p. 93). La obediencia a la tradición marca el destino de los zamitas, pero son las mujeres las principales guardianas de la moral del pueblo. A ellas se les exige la prueba de pureza y castidad como demostración de su sometimiento a las tradiciones patriarcales que imperan en esas comunidades. La novela revela la violencia sangrienta que se esconde tras el ritual del matrimonio y del deber de la virginidad impuesto a la mujer, puesto que la fe del pueblo e instinto de querencia se hereda de generación en generación y la tradición es la única moral del pueblo (p. 59). Por eso sus mujeres palpan el horror en la noche de bodas. El matrimonio, lejos de ser el sueño de la mujer, se convierte en una sanguinaria pesadilla.

Yamina, niña “rebelde, independiente, alzada”, que expresaba su deseo de aprender a leer, que estaba próxima, tan solo, a los trece años, que bailaba y cantaba “al ritmo del cajón y de las

castañuelas”, tiene que cumplir con la obligación del matrimonio. Esa es su pesadilla porque sabe que no puede rebelarse pues “reinaría el caos en la tribu”. Quiere huir de esa realidad, pero comprende que debe casarse “por amor a los suyos, por cumplir con el destino que han trazado para las mujeres y no en perspectiva de una liberación” (p. 7). A pocos días del matrimonio, vive el horror y el miedo. Construye a su doble para liberarse (bipolaridad), para soñar la posibilidad de otra vida donde las mujeres puedan elegir su propio destino “creando para sí mismas un nuevo mundo de oportunidades”, porque piensa que “la tradición solo les ofrece un mundo ya establecido” (p. 10). Yamina se debate entre dos mundos, el que han construido para ella y el que quisiera edificar por sí misma, por eso se muestra trastornada y a punto de enloquecer.

En la estructura social de los zamitas, que son “descendientes de la India, pero ellos dicen que vienen de Egipto” (p. 118), las mujeres están subordinadas al deseo de los hombres por eso viven en “un silencio demasiado largo”. En las relaciones entre hombres y mujeres, “la sexualidad se convierte en el eje principal de la vida de su pueblo y son los hombres los que asumen el poder y ellos se convierten en autoridad”. Las madres y abuelas, “convertidas en cómplices se encargan desde la sombra en exigir la presencia de la prueba de honor” (p. 121), que es también la prueba del horror que acecha a las mujeres.

La figura de la abuela es constante en la novela y se presenta “envuelta en una humillante humildad”. Humillación y afrenta que se configura en torno a la imagen de la anciana sumida en la pobreza y miseria. La abuela representa el destino del que Yamina ansía huir. La abuela recuerda que en su tiempo estaba prohibido que las mujeres jueguen con varones y que “los hombres afirmaban que las mujeres no necesitaban tener inteligencia, solo necesitaban intuición, buena reputación y buen nombre” (p. 35). Como sucede en otros relatos de Chiriboga, el peso de la historia, la memoria de la abuela, está siempre presente como “el pasado subterráneo que viene desde atrás, desde sus antepasados y que en su hija se arraiga en surcos fecundos” (p. 83).

El título de la novela revela el horror y la violencia porque *La muerte blanca* constituye el castigo que reciben las mujeres “desobedientes e indignas” que no llegan vírgenes al matrimonio. La tradición exige que, en la noche de bodas y después de los festejos del pueblo, el novio salga al balcón que da a la calle “a mostrar la sábana con la mancha de sangre, señal de la virginidad de la novia, para que todos los invitados y parientes aplaudan y griten: ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Es virgen!

¡Es virgen!”. Si la novia no sangra, el esposo la lanza desde el balcón de la alcoba matrimonial y de esa manera la condena a la muerte. La voz narrativa cuenta el caso de Juanita, que fue asesinada debido a que el jefe Suar Bikar, padre de Yamina, la sentencia a pesar de los ruegos de sus padres que piden clemencia para su hija, pues es inocente: “... sangró al caer sentada de un árbol” (p. 50). Pero en la novela, la pérdida de la virginidad no está asociada solamente a un accidente fortuito que pudo haber sufrido la mujer, sino que, en muchos casos, está relacionada con la violación que sufren las niñas en su propio hogar.

En aquella atmósfera de horror, “cómo no conservar en los ojos de las mujeres el espanto” (p. 19). El día del matrimonio Yamina siente un temor espeluznante porque la sangre se convierte en “la más peligrosa de todas las palabras, la palabra del honor” (p. 110). En la noche de bodas la novia “se juega la vida”, porque muchas niñas han sido víctimas de violación, como es el caso de Yamina. Por eso Said la encuentra deshonrada. No hay sangre y todos exigen muerte bajo el balcón. La sangre es “el diablo que enciende los placeres del infierno”, por eso les atrae tanto (p. 111).

Cuando Said descubre que su amada no es virgen, libra la batalla más terrorífica consigo mismo: “... su conciencia del deber o su sentido de responsabilidad está por encima del amor que le tiene” (p. 112). Sin embargo, decide huir con Yamina para salvarla y salvarse él mismo del dolor de vivir sin ella. La huida es peligrosa porque todo el pueblo sigue sus rastros. Ellos culpan a Yamina de haber seducido a Said para que huyan. Después de un largo trayecto, los esposos empiezan una nueva vida lejos de su comunidad, en un pueblo donde nadie los conoce. Aunque al principio viven el paraíso de la luna de miel, después de un tiempo el matrimonio se torna monstruoso.

Said extraña sus épicas jornadas anteriores, “no quiere ser árbol sembrado” y añora “la belleza de la partida, la idea de compartir con los demás en las ferias y mezclarse libremente, sin fronteras” (p. 132). Yamina (después es Nardín porque se cambia el nombre para liberarse de sus perseguidores) no soporta ver a su atormentado compañero y aunque sabe que no tiene culpa siente que “no es digna de ese sufrimiento insoportable”. Said se trasfigura en un “monstruo herido”. Siente celos y quiere saber quién fue el amante de su mujer y el causante de su tragedia. Castiga a su esposa, la humilla y se entrega a la bebida porque “no soporta pensar en la deshonra a la que le

ha sometido su mujer y no atina cómo terminar esa lucha” (p. 135). El matrimonio se convierte en una relación sombría pues la vida de Yamina corre peligro. Ella “no puede implorar perdón” pues “no ha violentado los mandamientos de Dios” (p. 134). Siempre defendió su verdad, pues se casó virgen, pero su esposo nunca le creyó. En la conclusión de la novela, Yamina huye del poder de su marido dispuesta a luchar para subsistir como “una isla totalmente rodeada de amenazas” (p. 139), mientras que Said se pierde en la soledad, el alcohol y la venganza.

Como se ha visto, la narrativa de Chiriboga trata de emocionalidades humanas con énfasis en el horror y la monstruosidad en la vida de mujeres, que se presenta atravesada por la raza y la clase social. Dicha monstruosidad tiene un nombre en la lucha feminista contemporánea: feminicidio, estipulado como delito en la Constitución ecuatoriana, que significa violencia, sangre de mujeres que clama por justicia. En la narrativa de Chiriboga, la monstruosidad se presenta asociada a la esperanza de habitar un mundo más justo y con mayores oportunidades para las mujeres, por eso, en el desenlace de las obras los conflictos, en cierta manera, se resuelven. Leona logra la patria potestad de su hijo y Yamina, que consigue liberarse de Said, se siente una mujer realizada, aunque la sombra del exmarido la persigue. No quiero decir con esto que se trata de finales felices, ni mucho menos cerrados, pues al final de los relatos, las mujeres siguen en pie de lucha frente a un sistema racista y clasista que las amenaza. Recordemos el desenlace de *Bajo la piel de los tambores* (1991), donde la contienda de la esclava Jonatás renace en la acción de la monja negra y después en Rebeca González Araujo, cuando es detenida por los militares. Se trata de un final abierto pues sabemos que la lucha de la joven continuó, al menos hasta el momento en que cuenta su historia.

Como se ha podido ver, dicho régimen patriarcal está representado principalmente por la tradición del matrimonio, pues es la institución que amenaza la vida de las mujeres. De ahí en adelante, todo es incierto. Sin embargo, la obra de Chiriboga señala un futuro posible, una esperanza de lucha, por eso el trabajo con la memoria y la historia, que son el espejo donde las mujeres de hoy miran las disputas de sus antecesoras. Sus ancestras, la figura de la madre y la abuela, son el espejo donde las muchachas jóvenes se miran. En algunos casos, esas imágenes representan lo que Rebeca, Leona y Yamina no quieren llegar a ser; otras veces, esos retratos del pasado les proporcionan fe y valor en la contienda. Es fundamental esa relación que Chiriboga persistentemente establece entre la historia y el presente, puesto que en ese sentido se articulan las luchas de las mujeres en el pasado y las disputas feministas de hoy.

La literatura de Sonia Manzano en el nuevo siglo

En la narrativa de Manzano el interés en torno a la figura de la mujer intelectual, escritora y artista persiste, con progresiones y derivaciones en sus producciones literarias del siglo XXI. Nuevos intereses se descubren, por ejemplo, el del deseo lésbico que atribuye otros sentidos a la representación del trabajo y de la figura de la escritora, o las anomalías mentales, como la depresión y la bipolaridad, que configuran las identidades de los personajes femeninos, no solo de la intelectual o artista sino también la de mujeres de la cotidianidad. Varias realidades se conectan en torno a los afectos, emociones y vínculos que establecen las mujeres. Alianzas alternativas a otros parentescos como el matrimonio, que se configura como sistema de opresión condenado al fracaso.

Eses Fatales (2005) de Sonia Manzano ficcionaliza la experiencia de una escritora guayaquileña, Cristina Rosas, cuando emprende la creación de lo que podría constituirse en “su canto de cisne literario”, su primera y quizá última novela lesbiana, tal como la narradora precisa. El relato inicia con el recuerdo de hace un año atrás cuando Cristina descubre a su madre anciana comiendo “de sus propias ese fecales” (p. 13). A partir de esa imagen de horror, la escritora reflexiona en su capacidad de “evocar bastante bien hechos en los que la muerte, el amor y la mierda han estado simultáneamente involucrados” (p. 16). Esta imagen sirve a la narradora para ilustrar la realidad que envuelve la vida de las mujeres intelectuales, artistas, académicas, escritoras.

En la novela se entretajan tres historias principales conectadas en torno a dos ejes: el amor lesbiano y la experiencia escritural de las mujeres. El romance central es figurado por Selene Seferis y Silvia Molina. Esta relación lesbiana se presenta en paralelismo con la de Safo de Lesbos y su hetaira favorita Atis. Ambos relatos están marcados por la práctica escritural e intelectual de las protagonistas. El tercer relato corresponde a Cristina Rosas en el proceso creativo de su novela lesbiana, género literario que la escritora instituye advirtiendo las dificultades a las que se enfrentará dado que la homosexualidad femenina constituye un tema tabú en la literatura ecuatoriana, cuyo ámbito se recrea en la obra. Los sucesos se van desarrollando paulatinamente y de manera alternada, aunque no de forma lineal ni cronológica.

Cristina Rosas se siente inspirada para escribir su novela cuando encuentra una “rareza bibliográfica” de Safo de Lesbos escrita por Arthur Weigall y publicada en Argentina en 1954. A partir de los datos de esa obra y de las “inconfesables confesiones” que le realiza su amiga Selene Seferis relata los tormentos del amor lesbiano aclarando que lo hace desde su propia perspectiva de mujer heterosexual. Cristina Rosas configura la imagen de la escritora en la experiencia creadora, por lo que la narradora reconoce su desconocimiento experiencial como una ventaja que le permite “avanzar, sin dirección definida, por un camino poblado de obstáculos, llenos de sombras turgentes”. En ese espacio de trabajo de la escritora, una vez superadas las dificultades, surge una luminaria desde donde brotan imágenes de estatuas carnales llenas de luz purulenta. Lo purulento alude al sentido de perversión o de enfermedad con que la sociedad ha considerado las identidades sexuales disidentes: imagen del deseo del “ojo voyerista que enfermizamente las contempla por el hueco de su particular lascivia” (p. 112).

En la primera parte de la novela, la narradora (¿Sonia Manzano o Cristina Rosas?, pues ambas identidades se confunden), presenta la historia familiar de Selene, mujer de cuarenta y seis años, “que tiene nombre de luna llena y apariencia de poetisa griega”. Narra el matrimonio de sus padres: el alcohólico Donato Seferis y la sensacional, bella y enigmática Sandra Gómez. En esa historia resalta que la mujer, al poco tiempo de casada, “pasó a ser objeto de explotación de su familia política” y se convirtió en “la virtual sirvienta de sus cuñadas, su suegra y su marido”. Por todo eso, aburrida de ser “mucama sin sueldo y mujer en lo absoluto atendida como esposa por su borracho marido”, decide conseguir su libertad antes de que “la resignación abyecta lograra convertirla en una mujercita desaliñada y triste, una más de aquellas que dilapidan su vida hociqueando por las noches las axilas desamoradas de sus maridos” (p. 41). La experiencia de Sandra Gómez revela que el matrimonio funciona como una institución perjudicial para las mujeres, cuando su trabajo doméstico no es valorado social ni económicamente. Además, el relato hace énfasis en la insatisfacción sexual de la mujer dentro del matrimonio donde es utilizada como mero objeto para la procreación y satisfacción del hombre.

Pongo acento en la configuración del matrimonio como forma de opresión porque, en la obra narrativa de Manzano, esta alusión es recurrente (lo que se vio también en la literatura de Chiriboga). Sandra Gómez optó por emanciparse del matrimonio y “ya libre, hizo de su vida un constante culto al libertinaje”. Después de unos años su hija crece y se convierte en una amenaza

para su vida lujuriosa, por eso propone a Donato un canje: la pequeña Selene a cambio de una suficiente cantidad de dinero para viajar a EE.UU., “sin abrigar la posibilidad futura de regreso” (p. 45). Ese abandono marca la vida desolada de Selena Seferis que pasa al cuidado de sus tías, las solteras Nereida y Artemisa, quienes se hacen cargo de su educación. Como se puede ver, la crianza es un ámbito que les compete a las mujeres: madres, hermanas, tías, abuelas, cumplen el rol de cuidar de otros sacrificando sus propias vidas.

Selena crece huérfana del amor materno, lo que influirá en su carácter “enigmático, hermético, lejano”. Conserva ese sentimiento del abandono hasta su edad adulta, pues no olvida la tarde en que su madre puso una vela de cera entre sus manos, con la que “hasta la más cruel saciedad, me demostró con creces abundantes y cínicas cuánto, pero cuánto, cuánto no me quería” (p. 131), recuerda. El desamor que envuelve la vida de Selene representa el fracaso de la institución matrimonial: hijos que se convierten en víctimas de la hostilidad entre sus padres. Mas ese desamor y abandono también marcará la creación poética de Selene en su vida adulta.

Selena se educa en un plantel de monjas elegido por sus tías con el objetivo de que “recibiera, desde el primer grado hasta el último curso de secundaria, una formación moral sólida como los muros del Vaticano” (p. 47). Fue en ese claustro del saber donde Selene, a los trece años, descubrió el placer lesbiano, deseo que configurará su creación poética. La maestra Sor Donatella Ambrossini, “corpulenta y desgarbada”, de “voz virilmente seductora” y “cultura cósmica”, en cuanto contempló el rostro “entre angélico y enigmático” de Selene se propuso conquistarla para sí. Sentimiento correspondido por su pupila que “llegó a gustar enormemente de las clases de la monja”.

Una tarde de colegio, Donatella, mientras mantenía una reunión pedagógica con su alumna se desnudó y dejó al descubierto el pelaje oscuro y frondoso que cubría todo su cuerpo. Frente a los ojos estupefactos de su discípula, se limitó a solicitarle “que con toda esa mata de mechales azabaches le hiciera una trenza pubiana” y que le confiriera la gracia de tirar de esta “con halones recios y sin piedad alguna como si estuviera tirando de la cuerda de una campana para llamar a misa de cuerpo ausente” (p. 53). Donatella y Selene jamás rosaron sus cuerpos, sin embargo, ese fue el despertar erótico de la alumna quien en adelante “desarrolló una poderosa atracción por las mujeres de abundante cabellera”.

La novela narra la “ruta amorosa” de Selene durante sus años universitarios, ruta que fue “una virtual sucesión de matas de pelo regadas a lo largo de un enmarañado camino” (p. 65). Pero un día conoció a Silvia Molina, de quien se enamoró perdidamente y por quien puso fin a sus aventuras con mujeres lacias, onduladas, crespas, incluso zambas. Silvia Molina, “de conmovedores ojos celestes, masculinidad elegante y modales delicadamente femeninos llegó hasta su vida para joderla de por vida” (p. 65). La descripción del personaje de Silvia señala las propiedades abyectas de los cuerpos lesbianos, lo que la voz narrativa recalca de manera constante.

Hay varias voces narrativas en la novela: la de Cristina Rosas, Silvia Molina, Safo de Lesbos, Selene. Cristina Rosas, escritora ficcionalizada, cuenta la experiencia de Silvia Molina que, embarazada a los veinte años y debido a presiones sociales y familiares, se embarcó en “un matrimonio de llamas insípidas” con un muchacho de carácter somnoliento sin aspiraciones ni ganas de vivir. Otra vez la idea del matrimonio como sistema de opresión para la mujer. La novela narra que Silvia, después de siete años y decepcionada por completo de su inerte marido “bello durmiente” sobreprotegido bueno para nada, empezó a trabajar por la urgente necesidad de solventar los gastos de la casa, los que habían sido hasta entonces resueltos por su madre. El trabajo remunerado le brindó la oportunidad de pagar su carrera de Derecho y fue un eslabón significativo para la toma de consciencia en su proceso de devenir sujeto. En las aulas universitarias es donde inicia su activismo, que posteriormente dará forma a su carrera política en los movimientos feministas. Es así que, cuando su hija crece, decide poner fin a su matrimonio, no sin antes pagar a su marido una importante suma de dinero a cambio del divorcio y de la patria potestad de su hija. El acto de que Silvia tenga que pagar por su divorcio determina el paralelismo entre una relación matrimonial insatisfactoria y el estado de los esclavos cuando compraban su libertad.

De repente, las vidas de Selene y Silvia se cruzan. Selene es homosexual, poeta y docente universitaria. Silvia es una activista feminista y hasta ese momento solo había experimentado el deseo heterosexual. Después de su mala experiencia matrimonial, Silvia no había demostrado interés en una nueva relación hasta que conoció a Selene. Desde el primer encuentro se enamoran y viven un apasionado romance que se prolonga durante cuatro años. Silvia descubre los placeres del amor lesbiano, pero “la disposición enfermiza hacia la tristeza” de su pareja empieza a causar estragos en la relación. Silvia, que se había unido a la Organización Latinoamericana de Mujeres Progresistas (OLMP), viaja a Lima (Perú) a un encuentro de mujeres donde conoce a Alana con

quien vive una aventura amorosa que se prolonga en las visitas posteriores que ambas se hacen. Cuando Silvia no puede ocultar más su romance, rompe con Selene y la condena así otra vez al abandono.

Ahí se presenta el paralelismo entre el amor, la muerte y la mierda: imágenes del horror. Cuando Cristina Rosas, en su proceso escritural, se propone proporcionar voz propia a Selene, la describe así: “Pobre Selene, concebida sin voz por mi errática voz discursiva, pobre musa sin moza concebida, pobre poeta sin perro que le ladre, pobre flor majada sin piedad contra el estiércol resbaloso del vacío” (p. 127). En la novela de Manzano, la mierda y la muerte aluden al abandono y el desamor porque cuando Selene se separa de su amante solamente quiere dejarse morir. Entonces la historia de Safo y de Selene, poetisas, se conectan.

Atis, hetaira de Safo de Lesbos y a quien la Décima Musa había convertido en poeta y también en mujer “en el más estricto sentido ambivalente que arroja esta palabra”, después de un apasionado amorío con su maestra, la abandona. La voz narrativa señala que la discípula había cometido “la grave inconsecuencia” de “olvidarse de todo cuanto le había significado su maestra” para ir tras nuevas experiencias junto a la bella e inteligente poeta Andrómeda, lo que se presenta en paralelismo con la actitud de Silvia Molina. Después del desamor de sus amantes, Safo y Selene se someten “al desgarrador dolor del abandono” (p. 72). Selene expresa: “Yo estoy sola, ergo, yo estoy muerta”.

En el estado de abandono se despliegan las emociones humanas, conductos de la actividad escritural. Selene, la poeta, se refiere a la creación literaria como el acto de escribir “desde el vacío, desde la carencia, desde la resignación, desde la furia por la renuncia, desde la desesperante abstinencia” (p. 129). Así se configura el espacio escritural, donde la poeta contemporánea invoca a las musas del pasado, “incluida a la Décima”. Vínculo entre la antigüedad clásica y el presente, poetisas del ayer y del hoy que persisten en el amor, el desamor y la palabra. Al llamado de Selene acude aquella musa “que siempre destila baba verde”: la musa de la venganza que se apodera de sus dedos que comienzan “a destilar versos sobrecargados de veneno purulento” (p. 130). Por su parte Safo, confiesa que, cuando fue abandonada por Atis, sintió tal miedo de morir que “por tan devastador motivo” se dedicó “con furia resolución” a buscar una sustituta que le ayudara a cicatrizar la herida del desamor: “Fui de jovencita en jovencita, cada una más bella e inteligente

que otra, tratando de que el placer sofoque con su magma desbordante las emanaciones venenosas del dolor”. Intento inútil, reconoce la poeta, porque “cada relación que emprendía, en lugar de ayudarme a olvidar, me iba dejando más y más vacía” (p. 147).

Ambos amores, el de la antigüedad clásica y el de la contemporaneidad, presentan un final trágico. La obra pone énfasis en la depresión, que amenaza la vida de las poetisas lesbianas. El desenlace de Safo se resuelve con la muerte de la poeta cuando cede al llamado “irresistiblemente poderoso” del vacío. La poeta se lanza a la nada para morir, dice, “en la muerte por mí finalmente escogida”. Selene permanece dominada por el amor y el rencor, por la pasión y los deseos de venganza, y se pregunta: “¿Por qué la odio con este amor tan intenso? ¿Por qué sigo amándola con este odio tan enfermizo?” (p. 131). Relación amorosa que se vuelve cruel porque pone en peligro la vida del yo poético.

Amor y odio, vida y muerte, luz y mierda. En la novela de Manzano, el deseo lesbiano, así como la figura de la escritora, se debate entre el amor, la mierda y la muerte. En el desenlace, Silvia, que vive otra vez los sinsabores de la relación matrimonial junto a su pareja homosexual, reflexiona en lo sospechoso que resulta “la coincidencia de que un gran número de mujeres escritoras, de paso consagradas, se haya decidido, a lo largo de la Historia, a trasponer los umbrales de la asfixia para acceder a la forma más suprema de la liberación” (p. 153). Silvia se siente asfixiada en una relación que reproduce el modelo del matrimonio heterosexual, por lo que decide abandonar a su amante Alana. Rememora la sofocante vida de Silvia Plath, Virginia Woolf, Alfonsina Storni y Safo de Lesbos, quienes murieron “jadeando por falta de aire”, y se reusa a morir en las mismas condiciones. Al final Selene, la poeta, también resiste a la muerte (ideas de suicidio) porque el desenlace hace énfasis en el vínculo afectuoso que la une a Martina, su hijastra (hija de Silvia), donde el instinto maternal no biológico de Selene queda claro.

Solo de vino a piano lento (2013), la última novela publicada de la autora, hasta la fecha, inicia con el estado depresivo de Zulema Poveda, que se presenta asociado con la menstruación. Zulema recuerda que cuando tenía catorce años le sobrevino su menstruación iniciática “en forma de pigmentos de vino tinto” o “aguas escarlatas”. La depresión se convierte en su otro yo, su doble y única mujer, con quien lucha cuerpo a cuerpo, a la que carga sobre sus espaldas: “su abstracta siamesa” (p. 17).

La depresión, asociada al miedo, vincula las historias de las mujeres Poveda, por eso Zulema se propone investigar el peso histórico que ha tenido esa “enfermedad” en su familia, para encontrar a “la responsable directa de que desde el árbol genealógico de la familia pendan algunos rostros marcados por la purpúrea cicatriz del miedo” (p. 19). El miedo abate a los personajes femeninos, tal es el caso de la tía Basílica que “acusaba serios desperfectos en su cabeza de reina zamba” (p. 21), heredera del “sino irremediable” que “recaía, en cada generación, sobre un específico miembro de la familia” (p. 21).

Zulema recuerda todo lo sucedido con su tía Basílica, quien se presenta marcada por la extrañeza, “blanca como una salamanquesa y zamba como un cordero pascual” (p. 22). A los quince años, el día en que murió su cantante favorito, Carlos Gardel, fue cuando Basílica “empezó a dar muestras de franco desquiciamiento”: se declaró viuda del artista y le guardó luto por tres años. Posteriormente, a la edad de veintiocho años, cuando estaba a punto de culminar dos carreras universitarias, “se declaró muda y sorda para todos los lenguajes desconocidos”. Durante quince años permaneció en “estado vegetativo” como un trapo más de un “montículo de ropa sucia”, idea de inmundicia y mierda, donde la muchacha permanecía las veinticuatro horas del día. De pronto, para sorpresa de todos, Basílica “retorna a la vida”.

Fue como si el tiempo no hubiera pasado para la reanudada Basílica, quien protagonizaba huidas misteriosas que se prolongaban hasta la media noche. De la “undécima de sus fugas” regresó completamente rasguñada y “saeteada por flechas de cuyas puntas parecía gotear la esperma mugrienta de algún violador de oficio” (p. 32). En este hecho de la novela, violencia y violación, como se vio en el caso de Chiriboga, se conjugan. Fruto de esa violencia nace Sofía de Lourdes. Todo esto sucedió mientras Zulema tenía trece años, lo que más tarde recuerda cuando narra sus memorias y experiencias desde la voz de su propio yo. Basílica muere dos meses después a causa de una infección postparto. En este caso, la maternidad se presenta asociada al horror y la muerte. Menstruo en la ropa de Basílica violada, mancha de sangre que “como rosetón sanguinolento iba cobrando más terreno, hasta que alcanzó el tamaño de una flor exótica, por completo desflorada” (p. 33).

Después se desarrolla el personaje de Eusebia, la tía soltera, que “por poseer un cojudo sentido de la bondad”, se hizo cargo de la crianza de Sofía. Surge otra vez la figura de la mujer asociada

al cuidado de la familia porque Eusebia, aunque no concibió a Sofía, se convirtió en una verdadera madre para la niña: instinto maternal no biológico. Poco después, a la edad de treinta y nueve años, Eusebia contrae matrimonio con un piloto de aviones, con quien concibe dos hijos. Pero dicho matrimonio estable e íntegro dura solo cinco años pues el marido muere en un accidente aéreo. Después de esa tragedia, Eusebia, que recibe una jugosa indemnización, decide emigrar a EE. UU., en compañía de sus tres hijos.

En New York, Violeta o Eusebia (la mujer había cambiado su nombre), que gozaba de una buena situación económica, se volvió a casar. Esta vez con un sargento de policía, “bien bragado, guapetón, pelo cenizo al rape, un metro y ochenta, viudo cincuentón, con dos hijos adultos independientes”. Violeta aceptó el matrimonio con la condición de que “si el experimento de unir sus vidas fracasaba, él, inmediatamente, desaparecería de escena, sin permitirse albergar propósitos de reconciliación alguna” (p. 57). Y así fue porque el experimento matrimonial otra vez fracasa. La unión se tornó mortificante para Violeta a causa de su marido “bueno para nada que parecía solazarse en ir dejando las huellas de su presencia por toda la casa” (p. 57). Como se vio en *Eses Fatales*, también en esta novela la institución del matrimonio se vuelve agobiante para las mujeres, por lo que se presenta condenado al fracaso.

La causa decisiva de la separación fue que Violeta descubrió a su marido “con las manos en las masas glúteas de Sofía”. El sargento de policía intentaba violar a su hijastra que “acorrallada por la jadeante y sudada humanidad del vellocino de oro con talla de gorila albino, luchaba por librarse del sátiro, propinándole rodillazos en los testículos y golpes de puño cerrado en los omóplatos”. La fuerza de la muchacha se desplegaba de manera silenciosa “sin proferir ni medio alarido” mientras que el hombre haciendo alarido de su “autoridad” de sargento “lanzaba unos gritos desgarradores mezclados con una lascivia de esas bien recargadas” (p. 58). La madre actúa rápidamente para separar al agresor de la víctima; así salva a su hija y ella misma se libera de un matrimonio mortificante.

A pesar de los esfuerzos de su madre, Sofía no se acostumbró a vivir en New York. Regresó a Guayaquil, donde hizo vida junto a la “sombra tutelar” de su prima Zulema (trece años mayor). Después de que se graduó de Tecnóloga en Diseño Gráfico y Publicidad, le sobrevinieron las distorsiones mentales: bipolaridad reconoce Sofía. Así como le sucedió a Basílica, su madre

biológica, ella queda atrapada en la insonoridad, estado vegetativo y silencio de la mujer, que también comunica, porque cuando empieza a perder el habla Sofía exclama: “Me estoy muriendo”.

El relato continúa con énfasis en la actividad musical de Zulema y la bipolaridad de su prima Sofía. Entre ambas se establece un vínculo indefinido entre el amor y la necesidad, puesto que las dos se configuran como mujeres solitarias que no pueden prescindir la una de la otra.

La interpretación pianística de Zulema pone en contacto el arte musical, de ahí que el homenaje al tango es central en la obra, con “fórmulas versales en las que entrelazan sus pistilos los densos perfumes del Amor y los deshabitados aromas de la Muerte” (p. 152). Como en *Eses Fatales*, Amor y Muerte, con mayúscula, dan identidad a la poesía. Sin embargo, la trama principal de la novela se despliega en relación con la imagen musical de Zulema, voz protagonista que relata los hechos de manera conmovedora y “a través del único poder que ha logrado conmocionarla: el de la música” (p. 198). Así se configura el entrañable mundo que habitan Zulema y Sofía: “Limbo con música clásica, siempre a un relajante volumen, con rrimero de libros apilados aquí y acullá en los sitios más oscuros de la casa” (p. 189).

Zulema representa la soledad y el arte; Sofía, el aburrimiento, la evasión y la fuga. Zulema confiesa que después de haber pasado por “cinco romancillos de poca monta” le tomó profunda aversión a la relación en pareja. Ella, que de alguno de esos romancillos concibió a su único hijo Armando, se describe como “mujer irrenunciablemente libre” acostumbrada a “compartir su soledad exclusivamente con la voz interior que desde siempre la habita”. Así manifiesta su “discapacidad para concitar sobre sí afectos verdaderos y, por ende, duraderos” (p. 141). Sofía, por su parte, reconoce que su “parquedad extrema” le resultó “un adecuado repelente para mantener a raya a las personas que pretendieron establecer vínculos de amistad conmigo”, dice (p. 97). Sofía, a la edad de 20 años, fue diagnosticada como bipolar, por lo que se describe así:

Soy una bipolar: estoy atrapada entre dos casquetes polares contradictorios entre sí; de ahí el porqué resulto tan impredecible para los demás y tan indescifrable para mí misma. De la más desatada de las euforias puedo pasar a la más triste de las tristezas, y viceversa; y en este juego de subibaja estoy encaramada desde que era un embrión dentro de mi madre, la que, para variar, también era adicta a este mismo juego (Manzano, 2013, p. 99).

Como se puede ver, a lo largo de la novela el síndrome de la depresión y la desestabilidad emocional amenaza la vida de las mujeres, lo que ya se preveía también en *Eses Fatales*. Si

prestamos atención a los titulares de cada capítulo nos percatamos de que la mayoría alude a esta anomalía: Depretango, Nostalgitango, Cuesta abajo, Tristango, Lágrimas negras, Desde que se fue, entre otros. Emociones y afectos que son interpretados artísticamente por Zulema y que están representados en el género musical del tango, como melancolía que acoge a mujeres depresivas. La pianista confiesa que desde muy joven aprendió a reconocer y convivir con “el ángel de la depresión” y la vida de Sofía, al igual que la de su madre, también se encuentra atravesada por este trauma, que se expresa con características particulares en cada caso.

Y el ángel se me presentaba para anunciarme la buena nueva de que yo estaba a punto de concebir un robusto embrión depresivo, hecho lo cual se alejaba, dejándome sumida en un marasmo de espesas confusiones, del que finalmente emergía, sea revestida con mi polaridad lacónica o sea con mi polaridad locuaz (p. 15).

En *Solo de vino a piano lento*, la última novela publicada por la autora, las emociones humanas desempeñan un rol protagonista. Zulema y Sofía establecen su vínculo precisamente a partir del “embrión depresivo” que las constituye. Sofía confiesa: “... de la presencia que nunca podría prescindir, ni aunque fuera por pocos días, es de la de Zulema”. Sin embargo, en el desenlace de la novela ese vínculo se rompe.

Después de más de veinte años de vida juntas, Zulema, que por mucho tiempo se había empeñado en que su prima tenga una vida “normal” (conseguir un empleo, casarse y tener hijos), se resigna y expresa su deseo de que Sofía siga “sorda, ciega y muda a la realidad que la rodea”. Sofía, por su parte, huye en una “fuga no anunciada” y Zulema abriga la esperanza de que regrese: “Aquí la espero y es mejor que regrese antes de que se convierta en una sombra, lo mismo que yo”. Y la espera desespera porque Zulema implora el retorno de su amada, junto a quien desea morir: “Es necesario que vuelva, que vuelva por su querer, para que así el Tiempo, el mismo piadoso tiempo, nos mate a las dos” (p. 199).

Amor, muerte, monstruación, mierda son sentidos que se difunden en el discurso de Manzano. Significados configurados a través de emociones, afectos y vínculos que las mujeres establecen entre sí. Es por esto que los mundos narrados por la autora son espacios constituidos por alianzas y parentescos de mujeres que se apoyan y comparten intereses, pero cuyos objetivos individuales también difieren. Se trata de vínculos que se vuelven problemáticos, por ejemplo, el deseo lesbiano o la institución del matrimonio heteronormativo. Mujeres que se aman y desean pero que también

se traicionan y flagelan. Vínculos que reproducen el orden patriarcal, relaciones que se tornan crueles, alianzas que peligran, lo que se presenta en correspondencia con las identidades y demandas que caracterizan a los feminismos en la actualidad. Por eso los finales de las novelas son indefinidos e inciertos. Solo la irresolución es concluyente.

En el desenlace de *Y no abras la ventana todavía*, Sara Bernarda contemplaba el vacío representado por el rótulo “En el aire”, que separaba al presente del pasado. Entonces comprobaba que de ahí en adelante todo era incierto, y que solo quedaba ella “criatura configurada por sus propias palabras”. *Eses Fatales* termina con una nota de explicación que traza Silvia para su amante donde “esa ese (S) sinuosa y silbante que reptaba a lo largo de la hojita arroja fatalmente un único e insólito significado”. Y en *Solo de vino a piano lento*, contemplamos a Zulema esperando a Sofía, y a ambas a punto de convertirse en sombras: “Aquí la espero y es mejor que regrese antes de que se convierta en una sombra, lo mismo que yo”. Es como si esa idea de futuro asociada al sistema patriarcal esté a punto de caer y de aquí en adelante todo fuera incierto e impredecible. Así sucede con las organizaciones feministas que hoy en día se presentan fraccionadas. Mujeres que miran al pasado para proyectar sus acciones en un Tiempo (con mayúscula como escribe Manzano) devastado por la violencia, el monstruo que acecha a las mujeres en todo el mundo.

Palabras finales: aproximaciones, aperturas y desvíos

Como se vio en el apartado anterior y en concordancia con lo tratado a lo largo de esta tesis, la violencia, en relación con los afectos y emociones humanas, es el eje que vincula la literatura de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, en sus primeras obras y en las de la actualidad. Connotaciones de la violencia que muestra aperturas, a veces desvíos, u otras veces convergencias o aproximaciones en sus discursos. Que el horror y la violencia acechan la vida de las mujeres queda evidenciado en la narrativa de las autoras. Horror que alcanza diferentes apelativos como muerte, enfermedad, locura, mierda. En la narrativa de Chiriboga se avizora una esperanza de lucha, en la de Manzano un futuro incierto y hasta imposible. Y es a partir de esos desvíos que sus discursos también convergen: porvenir y destino de las mujeres representados en un orden que está a punto de caer; por ejemplo, la idea del matrimonio como la institución patriarcal que amenaza la vida de las mujeres, sentido que surge de manera constante en los mundos narrados por las autoras. Por eso la idea de la lucha feminista como vía para la construcción de otro futuro para las mujeres,

principalmente para las organizaciones históricamente excluidas inclusive al interior de los movimientos feministas: negras, indígenas, gitanas, entre otras, tal como se extrae del discurso interracial de Chiriboga. Y es que cuando el patriarcado está a punto de caer es también cuando el futuro se presenta incierto, porque no hay certezas cuando edificamos a partir de las ruinas, sentido deducido del discurso de Manzano donde las imágenes de las mujeres intelectuales, artistas, lesbianas, y también de la cotidianidad, se configuran a través de alianzas y vínculos que las unen, pero que también las fragmentan. Tal es el despliegue de los feminismos en la actualidad, que condensan disímiles maneras de observar, pensar y de intervenir frente a la realidad social, política y cultural de las mujeres. Es que los movimientos feministas viven su momento en la actualidad y las mareas de mujeres en las calles de Argentina, Chile, México, de Ecuador es notable. Así también la figura de las mujeres en las letras es visible y evidente.

En torno al gran problema de la violencia se establecen aproximaciones, aperturas y desvíos en los discursos de Chiriboga y Manzano, cuyos sentidos no solo que revelan nuevas preocupaciones y compromisos de las autoras, sino que se articulan con las demandas de los movimientos feministas y con el quehacer literario de las nuevas generaciones de escritoras en la actualidad. Es que la violencia, que ha constituido un problema de interés central en la literatura escrita por mujeres y en las luchas feministas de ayer y hoy, es un campo fértil para el análisis de las experiencias, identidades y representaciones de lo femenino en la literatura que, ya dijimos, en la actualidad está escrita preferentemente por mujeres. Porque si se presta atención a las producciones literarias de las mujeres en el presente, encontraremos que la violencia, vuelta cada vez más aterradora, salvaje y monstruosa, ocupa un lugar céntrico en sus creaciones. Por eso quizá, la figura del monstruo, que configura el horror y el miedo, se ensancha y expande en las producciones de las novísimas escritoras ecuatorianas del siglo XXI.

A partir de la acción escritural marcada por Chiriboga y Manzano se configuran dos aristas para la crítica literaria de la escritura de las mujeres en el Ecuador contemporáneo; estas son: el horror y las emociones. Para esto nos referiremos a dos figuras representativas de lo que se conoce hoy como el nuevo boom de la literatura ecuatoriana: Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero, cuya escritura resuena en el escenario literario internacional y donde la figura del monstruo

condensa un modo de intervención de la literatura escrita por mujeres en el tiempo actual¹²⁵. Por esto me propongo trazar, en este último apartado de la tesis, una perspectiva crítica que, a partir de la apreciación de las intervenciones feministas del pasado reciente, los años 90 de la literatura ecuatoriana, posibilite un modo de lectura sobre las creaciones del presente, en clave feminista.

Anteriormente nos referimos a las escritoras en el nuevo milenio y su poética del horror. ¿Y cómo funciona el horror sino como forma de mirar el mundo que nos rodea? Cuando observamos lo que pasa a nuestro alrededor es cuando tomamos conciencia de la realidad. Entonces nos sentimos conmovidas, y son esas emociones las que nos impulsan a la acción. Ese ha sido el sentido que ha motivado esta investigación sobre las intervenciones feministas en la literatura, tesis que condensa una forma de lectura, un modo de ver y de pensar que privilegia las experiencias de las escritoras y la atención a las identidades y representaciones sexo genéricas desde la voz propia de las mujeres y por sobre la violencia de género que ha persistido en el ámbito literario del país. Por eso mi particular atención a la figura del monstruo como expresión del horror y el miedo que oprime a las mujeres.

La figura del monstruo alude a lo asombroso, desviado, anómalo, a lo extraño o aterrador, por eso ha sido sentenciosamente vinculado al horror, la negatividad y la muerte. ¿Pero qué sucede si de pronto me descubro poseída por ese monstruo, uno que es mi propio yo, que me acecha y perturba, pero que deseo excesivamente, incluso más allá de mí misma? En este sentido, lo monstruoso, que anida el deseo y la repulsión al mismo tiempo, que se configura como amenaza a la propia existencia y al orden de la vida misma, constituye una categoría apropiada para dilucidar cuál es la función de las emociones en la representación de las experiencias, relaciones e identidades del universo femenino, tal como se planteó a la luz de la obra de Chiriboga y Manzano.

Entendemos que la atención a las subjetividades ha estado presente en diversas áreas del conocimiento, como la literatura, desde tiempos antiguos¹²⁶. Sin embargo, los relatos y

¹²⁵ Mónica Ojeda publicó en el 2020 su último libro de cuentos *Las voladoras* que fue considerado entre las 10 mejores lecturas en español para sobrevivir a la pandemia, según la lista elaborada por Jorge Carrión y publicada en The New York Times. María Fernanda Ampuero, por su parte y después del éxito de su libro de cuentos *Pelea de Gallos*, anuncia la publicación de *Sacrificios humanos* para el próximo mes, marzo 2021.

¹²⁶ Aristóteles, por ejemplo, estudió las facultades emotivas de los seres humanos considerando que estas generan susceptibilidades e inclusive transformaciones en los juicios. Posteriormente, Descartes en *Las pasiones del alma*

representaciones de la afectividad y emocionalidad han ido variando con el transcurso del tiempo, aunque con un eje central hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX: el ideal de la felicidad asociada a la imagen de futuridad, un futuro dado y establecido desde el discurso de poder. Durante mucho tiempo nos han ofertado esa idea tradicional de la felicidad y seguridad como un don y garantía de la supervivencia individual y colectiva. Sara Ahmed confronta esa perspectiva de la felicidad concebida como “el objeto del deseo humano, la meta de nuestros empeños y aquello que da propósito, sentido y orden a la vida humana” (2019, p. 22), porque esta idea ha sido comúnmente asociada con la imagen de un futuro o destino impuesto a todos para el “bien” de uno mismo y el de los demás. Entonces, ¿qué sucede cuando esa idea de futuro resulta insatisfactoria y perjudicial para las mujeres, como se configura en la narrativa de Chiriboga y de Manzano?

En ese contexto, me interesa reflexionar de manera crítica en el valor de las emociones para la construcción de relaciones sexo genéricas a partir de los discursos de María Fernanda Ampuero y Mónica Ojeda, en cuyas obras el miedo adquiere el sentido de lo monstruoso y de la locura: “horror mayúsculo que destruye todo sentido” (Ojeda, p. 235). Es que las emociones, en el caso específico del miedo, tienen que ver con los afectos y vínculos humanos. En los cuentos de *Pelea de Gallos* (2018) y en la novela *Mandíbula* (2018) los personajes, la mayoría son mujeres adolescentes, se enfrentan al miedo o lo provocan para sentir placer y para construir vínculos con las demás, sus pares, sus iguales. La idea del vínculo se asocia, a su vez, con el deseo y el afecto: lo que el sujeto es capaz de sentir, lo que lo mueve y conmueve.

Los personajes femeninos en las obras de las novísimas escritoras ecuatorianas (hay otras autoras como Solange Rodríguez, Gabriela Alemán, Gabriela Ponce, Natalia García, entre muchas voces más) se presentan en constante movimiento. Mujeres en proceso de devenir sujeto: hijas, madres, esposas, amigas, hermanas, alumnas, maestras que instruyen y cultivan el aprendizaje de lo monstruoso, cual si fuera un ritual de iniciación para las mujeres. Quizá porque lo monstruosos se siente tan cercano, tan vecino, tan adyacente, pero a la vez tan inaccesible, escabroso y abrupto. Tan hogareño porque el matrimonio constituye el lugar más peligroso para las mujeres, tal como se expuso en la narrativa de Chiriboga y de Manzano. Las mujeres de los relatos de las novísimas escritoras ecuatorianas, dominadas por el deseo, protagonizan aventuras cada vez más peligrosas

plantea el valor de los objetos en la formación de las emociones. Por mencionar estos aportes que dan cuenta de la atención que han tenido las emociones desde tiempos muy antiguos.

y terroríficas. Acarician lo monstruoso y es a partir de sus propios miedos que establecen alianzas con sus congéneres.

¿Qué ha sido la lucha feminista sino la historia de los movimientos de mujeres, de sus vínculos y alianzas nacionales e internacionales? Sabemos que los discursos tradicionales sobre la emocionalidad han sido construidos en torno a la idea de la felicidad y la esperanza en un futuro posible. ¿Qué sucede entonces cuando las emociones se presentan relacionadas con el lado oscuro, con la “negatividad” o monstruosidad? Con la muerte y la sangre, con el “no futuro” planteado por Lee Edelman (2004), y representado, en la literatura de Chiriboga y Manzano, a través del feminicidio y de relaciones de mujeres que se traicionan y que atentan contra su propia vida. O mujeres que se comen entre sí y que ponen en peligro la subsistencia y esperanza de fecundación humana, como se presenta en los relatos de las nuevas voces de la literatura ecuatoriana.

Al indagar en esta relación encuentro que estos discursos de monstruosidad de las mujeres se configuran como dispositivo de impugnación de la esperanza como afirmación, “que es siempre afirmación de un orden cuyo rechazo se registrará como impensable, irresponsable, inhumano” (Edelman, 2004, p. 21) y monstruoso. Por eso mi interés en analizar el miedo, en relación con lo monstruoso, como política cultural que funciona “constituyendo a los otros como temibles en tanto amenazan con absorber al yo” (Ahmed, 2015, p. 107), para fundamentar el giro emocional en los relatos escritos por mujeres.

Los discursos sobre el horror y el miedo, como hemos visto, cuestionan los valores políticos y culturales en torno al poder y las relaciones sexogenéricas y posibilitan la discusión en cuanto a la función de los afectos y emociones humanas en la construcción de las experiencias, identidades y representaciones de lo femenino. De esta manera la literatura de Argentina Chiriboga y Sonia Manzano se articula con las intervenciones feministas de jóvenes escritoras como Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero, cuyas voces asociadas a lo monstruoso se descubren a continuación.

CODA O FIN DEL ACTO

Las palmeras proyectan sombras que se mueven: monstruos nadando en
la piscina.

María Fernanda Ampuero

Sobrevivir a la mandíbula para convertirse en la mandíbula,
tomar el lugar del monstruo, es decir, el de la madre-Dios que le daba
inicio al mundo del deseo.

Mónica Ojeda

***Pelea de gallos*, de María Fernanda Ampuero**

Pelea de gallos (2018) es un libro conformado por trece cuentos que abordan desde distintos relatos la figura del monstruo. En *Crías*, lo monstruoso se configura en la imagen de cucarachas enormes, muertas, o de muñecas malditas, como Diablina, que “abría y cerraba sus ojos azules de pestañas enormes” (p. 39). Pero lo monstruoso se torna patente en la figura del hámster hembra, peluda y cachetona, que se comía a sus crías, y en los pedazos de bebés hámster que yacían en la jaula: “...una cosa diminuta y rosada, una patita y un rabo todavía con un poco de sangre y luego una cabeza” (p. 39). La monstruosidad de la madre caníbal produce asco y horror. En *Nan*, el monstruo apesta a carroña, tiene dientes amarillos y ojos rojos que parece que quiere matar: “Niño atroz, que es en realidad un hombre sin pelo, con los ojos salidos de sus órbitas, escuálido y color cera” (p. 33). En este caso el monstruo produce miedo, horror y asco: “Yo empiezo a gritar, vomito, me orino y vacío mis tripas ahí, en esa alfombra” (p. 33). Pero la figura del monstruo también se presenta asociada a características comúnmente humanas: engendros vivos que nos rodean, que forman parte de nuestra cotidianidad y que nos amenazan. En esta dirección quiero detenerme en uno de los cuentos de *Pelea de gallos*, titulado precisamente *Monstruos*.

“Narcisa siempre decía hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos”, así inicia el cuento *Monstruos*. A los personajes principales, las hermanas gemelas de doce años, esta idea les parecía estúpida y absurda porque “cómo le puedes tener más miedo a Don Pepe, el jardinero, que al vampiro de Salem o a Demian, el hijo del diablo, o a mi papá que al Hombre Lobo” (p. 13). Sin embargo, en el transcurso del relato, el lector comprueba que los monstruos vivos habitan más cerca de lo que podemos imaginar, viven junto a nosotros, posiblemente en nuestra propia casa.

En el cuento, lo monstruoso se presenta asociado a las películas de terror que las niñas miraban a escondidas de sus padres. Blanquita, hermana gemela de Mercedes, es quien narra los hechos desde un futuro incierto. Ese yo del futuro presenta indicios de transición del devenir sujeto: voz sin tiempo ni edad que vuelve al recuerdo de la niñez para contar su experiencia y dejarla como testimonio de lo que le sucedió a ella, a su hermana y a Narcisa.

En el enunciado del cuento se plantea la correspondencia entre el miedo, lo monstruoso y los vínculos humanos: los hechos giran en torno al parentesco entre las gemelas y la relación que tienen con Narcisa, la muchacha de servicio de 14 años, que era la responsable de la crianza de las gemelas. El relato plantea la problemática de los vínculos cuando estos se presentan asociados a lo monstruoso. ¿Por qué nos mantenemos unidos a aquello que produce horror y miedo, que nos hace daño y pone en peligro incluso nuestra propia vida? Además de los vínculos y afectos entre las hermanas gemelas y la amistad de estas con Narcisa, hay otro sentimiento que subyace en la narración: el de las niñas y sus padres, lazo familiar que se presenta de manera endeble y apagada. La madre no se involucraba en el cuidado y crecimiento de las niñas, tampoco el padre monstruoso. Cuando a las gemelas “les viene la regla”, por ejemplo, la madre monstrea lejos de orientarlas desde su experiencia de mujer, se burla de su nuevo estado.

Veamos la relación entre las hermanas gemelas de doce años: Mercedes, la gusana, la gallina, tan calladita, tan dulce, tan dócil, y Blanquita, el toro, “una chica tan poco chica”, tan indomable, “semejante bestia”: otra niña monstrea del cuento. En el relato se presentan dos escenarios: la casa y el colegio de monjas poseídas por el diablo. En una pesadilla de Mercedes, las monjas se presentaban “bailando desnudas, tocándose ahí abajo, apareciéndose en el espejo mientras te estabas lavando los dientes o cuando te duchabas” (2018, p. 16). Esas pesadillas superaban el horror de las películas y los gritos de la niña cual “aullidos, rasguños, mordiscos, cosas animales” eran perturbadores. Mercedes empezó a ponerse “flaquita, ojerosa, jorobada, huesuda”, pero parecía un angelito que rezaba y Blanquita, el alma díscola, como la llamaban las religiosas del colegio, se volvía fuerte. Blanca era el toro y Mercedes la gusana.

En el desenlace del cuento, se hace presente por fin la imagen del padre, como algo “ajeno y propio”, como el cuerpo vivo que aterroriza a las hijas, que produce asco y horror. La figura masculina del padre se torna monstruosa cuando las niñas lo descubren en el interior del garaje donde habitaba Narcisa. Solo ahí el lector entiende la advertencia de la muchacha: “Hay que tenerle

más miedo a los vivos que a los muertos”. La imagen del padre se descubre como el monstruo vivo que horroriza a Narcisa y produce el asco de sus hijas. El cuento revela una forma de abuso sexual que ese padre infiere a la muchacha de servicio, de solo catorce años. Por eso se entiende que “a papá no le gustaba que Narcisa –la llamaba el servicio– durmiera en nuestro cuarto”. Solo al final del cuento sabemos por qué la muchacha temía tanto que las niñas bajen a dormir a su habitación. En ese espacio se profería el abuso sexual, la monstruosidad del padre violador, por eso cuando las niñas descubren el horror Narcisa tiene que partir. No se sabe si huyó o fue echada de la casa: “Ni Narcisa ni sus cosas amanecieron en casa” (2018, p. 18).

***Mandíbula*, de Mónica Ojeda**

La novela *Mandíbula* inicia con una escena de horror donde la protagonista, Fernanda, que se descubre atada de pies y de manos, abre los párpados para ver “las sombras del día que se quebraba”. Ahí toma conciencia de su vulnerabilidad y siente miedo, un “temblor interior que le retorció las entrañas” (p. 32). Entonces descubre a su secuestradora, Miss Clara, su profesora de Lengua, que, sin conmoverse, descuartiza a un conejo de “ojos desorbitados e inyectados de sangre”. De ahí en adelante, la novela presenta varias imágenes de mujeres que experimentan el miedo o lo producen. También hay escenarios tenebrosos como la construcción de tres pisos, inacabada y abandonada, donde el grupo de amigas realizaban sesiones de terror para experimentar diferentes formas de peligro. Todo esto para sentirse valientes, para fortalecer sus vínculos de amistad y dar rienda suelta a sus pasiones. Se trata de deseos problemáticos, como el de “golpear a la madre, besar al padre, o tocar los calzones de Annelise y morderle la lengua” (p. 23), porque contradicen las normas sociales de convivencia y del bien común. Sin embargo, lo que resalta la narración es la idea del vínculo representado en la relación entre Fernanda y Annelise, que al final se rompe. El vínculo que une a las dos amigas deja entrever que “la promesa de la felicidad” (Ahmed, 2019), depositada en la relación, no se cumple (en el desenlace se separan), quizá porque dicha promesa “implica el trabajo de permanecer en el camino correcto” (Ahmed, 2019, p. 101). A partir de esta idea se configura la imagen de la mujer monstrua, como sujeta que se rebela a los mandatos del “bien común”, por ejemplo, el de la maternidad, puesto que “nadie debería estar obligado a cuidar de nadie” (p. 69).

El relato, presenta a un grupo de muchachas en su proceso de formación oficial, pues los principales hechos se desarrollan en el Colegio Bilingüe Delta, *High-School-for-Girls*, institución educativa femenina regida por el axioma de adorar a Dios en el servicio a la sociedad. En oposición a dicho principio, las muchachas forjan su propio proceso de devenir mujeres. Se muestra entonces la monstruosidad, como sistema de formación alternativo, basada en la adoración al Dios Blanco. En la novela, lo blanco está asociado a la leche materna, al silencio natural y perfecto y a lo que causa terror porque conlleva el sentido de la muerte. Hay una escena donde las chicas se toman de la mano y profesan su fe en un Dios Mujer, “dios-madre-de-útero-deambulante, la verdadera madre y origen de la leche” (p. 203). Así, las conductas de las muchachas ocupan el lugar del optimismo cruel (Berlant, 2020) porque se oponen a las tradicionales escenas de deseo “que manifiestamente obstaculizan el florecimiento del sujeto” (p. 129).

Prestemos atención a la figura de Miss Clara, la docente secuestradora, que también personifica el horror. La maestra relata que experimentó miedo por primera vez cuando su madre Elena la echó de su cuarto. Amaba tanto a su progenitora que, cuando tenía diez años, atraída por los pechos maternos, cabello, incluso por la fealdad de su mamá, la besó, “no en las mejillas sino en los labios –con lengua, tal y como había visto en las telenovelas que se emitían en la televisión”. Cuando su madre despertó, aterrorizada, la golpeó y la echó de su cuarto. Clara, niña, no comprendió la situación y de ahí en adelante vivió angustiada por sus temores, pues se reconoce como un ser monstruoso, al que debe reprimir. Ya adulta, reflexiona en la relación entre la maternidad y la muerte y concluye que todas las personas engendran a sus asesinos, pero “solo las mujeres los dan a luz”. Sus aseveraciones se presentan en relación con la “lamentable exigencia materna dominada por el hijo”, según Meruane (2014, p. 125). Por eso, sus alumnas también suscitan sus miedos, debido a sus conductas desobedientes y provocadoras. Ahí se establece un paralelismo entre la maternidad y la docencia. Cuando Clara secuestra a Fernanda experimenta “ser una madre sobre la mesa de las crías hambrientas” (p. 259). Así expresa el miedo de la madre por su hija hambrienta de amor. Se trata de un vínculo siniestro, por eso, sus alumnas la provocaban “para saber qué tan madre y qué tan maestra era a la hora de amaestrar” (p. 210).

Dicha pulsión de odio y muerte que vislumbramos en el vínculo madre-hija y profesora-estudiante es latente también en los lazos afectuosos que entrelazan las siamesas de cadera: Fernanda y Annelise. En esa relación los vínculos también se tornan perversos. “Estamos

cambiando mucho”, dice Fernanda “mientras el monte de venus de Annelise se llena de paladares” (p. 266). En el deseo homosexual de ambas “la idea del bien y el mal desaparece” y “lo único que queda es la naturaleza y su violencia” (p. 233). El amor de ambas empieza con “una mordida y un dejarse morder” (p. 265), vínculo de dolor y sufrimiento: “El potencial perverso del placer” (Ahmed, 2019, p. 238). Ambas se quieren, pero su amor es enfermizo. Al final de la novela, se pelean, se separan, se hacen daño, pero siguen amándose.

CONCLUSIONES

A lo largo de la tesis se ha sostenido que las narrativas de las autoras ecuatorianas, Luz Argentina Chiriboga y Sonia Manzano, despliegan modos particulares, personales, específicos de conocimiento del mundo, proyectados desde el lugar situado que cada una sostiene. A través de la palabra, las autoras intervienen el orden patriarcal hegemónico para inscribir otras representaciones e identidades textuales y públicas de mujeres que pugnan por definir su propio lugar en el ámbito social, político y literario. Su escritura funciona como subterfugio material y simbólico que pone en crisis figuraciones estereotipadas de la sexualidad, experiencia, identidades y representaciones de las mujeres.

Dirigir una mirada feminista hacia los años 90, tiempo de emergencia de los discursos narrativos de Chiriboga y Manzano, posibilitó la comprensión del contexto sociopolítico de inserción de las escritoras. Fue oportuno analizar de manera paralela las disputas de las mujeres, en las calles y en las letras, a través de hechos y testimonios que dan cuenta de la opresión y violencia de género que persiste en la cultura ecuatoriana. Esta posición feminista de la investigación se trazó al conceder relevancia a las luchas emprendidas por las mujeres, sobre otros sucesos históricos que marcaron dicho tiempo de redefinición de los valores políticos y culturales de la sociedad ecuatoriana: el feriado bancario, las migraciones, la inestabilidad de los gobiernos en esa década, hechos que han sido priorizados en otras investigaciones literarias. Destacar las luchas políticas de las mujeres por conseguir un lugar diferente donde ser y vivir, colocó a esta investigación también en un lugar privilegiado en relación con otros estudios periodizados en los 90: lugar conseguido en el debate literario nacional, puesto que ampliar la visibilidad de ese espacio conquistado por las escritoras para ejercer su palabra y acción política ha sido uno de los objetivos de esta investigación. De esta manera, la tesis concibe a la literatura y la crítica como forma de intervención política sobre el tejido social, cultural y político.

Al revisitar la historia oficial de la literatura desde una perspectiva feminista se pudo visibilizar la violencia que enfrentaron las mujeres para legitimar su voz en el ámbito literario, condición muchas veces ignorada por la crítica. De esta manera, la investigación puso énfasis en las problemáticas de la hegemonía patriarcal en la cultura ecuatoriana, que tiene como efecto la proscripción de las escritoras y sus obras en la historiografía literaria. Abordar la forma patriarcal

en que las mujeres han sido incluidas en el ámbito literario y político, a través de las intervenciones feministas de las escritoras, revistió la posibilidad de valorar los nuevos lugares construidos como conquistas alcanzadas, y no como meros espacios concedidos u otorgados gratuitamente a las mujeres. Que el camino de la libertad no ha sido fácil para las escritoras queda demostrado en las discusiones de la primera parte de esta tesis, que contribuyen al conocimiento teórico crítico de las relaciones entre literatura, género y representación de las mujeres en la narrativa ecuatoriana de fin del siglo XX. Para establecer dichas relaciones fue necesario interpelar y poner en crisis el significado de la categoría “mujer” en el marco de la discusión actual en torno al sujeto del feminismo. Los postulados de Butler, sobre la discontinuidad radical existente entre cuerpos sexuados y géneros construidos culturalmente (1990, p. 54), y de Joan Scott, que apela a la interpretación del género en contextos específicos (2008, p. 80), se articularon para valorar la experiencia escritural de las autoras estudiadas, lo que abrió el campo crítico para la comprensión de sus mundos narrados.

Los aportes de la teoría feminista fueron fundamentales para indagar en el pensamiento estético político de Chiriboga y Manzano, que se descifra en sus intervenciones literarias, no solamente sus obras escritas, sino también entrevistas, ponencias, inclusive estudios críticos sobre su producción. El aporte de Gemma Lienas sobre la argucia milenaria que utilizan los hombres para reducir la autoestima de las mujeres y el de Sidra Stone, que describe al patriarca interior como la sombra invisible que persigue a la mujer para impedir que accione por su propia autonomía, permitieron dilucidar los modos de inserción de las autoras en el medio social, cultural y político. Así se pudo ver que el campo de la crítica literaria, de dominio masculino, es también un espacio de pugna de poder y de lucha por los sentidos. Espacio que a partir de la última década del siglo XX empieza a cambiar, pues las escritoras tienen mayor representación en la literatura y mejor recepción de sus obras, aunque es importante señalar que esos círculos continúan siendo dominados por los hombres.

La teoría de Donna Haraway que describe la estructura de materia de ficción y de experiencia viva como la propiedad constitutiva del *cyborg* sirvió para explicar el lugar de la experiencia de las autoras como esa particular forma de traducir y de interpretar el mundo. Por eso fue importante resaltar el destello autoral de sus narrativas: la mujer negra en Chiriboga y la artista e intelectual en Manzano son figuras femeninas con las que se identifican las autoras. A partir de la idea de

fusión se interpretó, por ejemplo, la paradoja adjetival de “linda” en oposición a “fea” en los relatos de Chiriboga, lo que permitió cuestionar ese binarismo en una sociedad racializada. La figura del sujeto excéntrico, de Teresa De Lauretis, que se constituye según varios ejes de diferencia recíprocamente contradictorios sirvió para configurar diversas identidades de mujeres en la narrativa de Manzano: mulatas, lesbianas, mestizas, blancas, jóvenes, ancianas. Son personajes femeninos atravesados por un eje que vincula y solidariza a las mujeres: la acción intelectual y artística. En ese sentido, el concepto de “oposición no alternante” o “solidaridad de los rivales” de Kristeva se aplicó para indagar en formas de asociación de las mujeres intelectuales, sus opresiones y luchas.

Otra propuesta de la teoría feminista que sustentó la tesis corresponde a Rosi Braidotti, que pone énfasis en las diferencias que encarnan las mujeres para la redefinición de la subjetividad femenina. Su proyecto de nomadismo marcó el curso en el devenir del pensamiento feminista de las autoras, en tres momentos: diferencia entre hombres y mujeres, diferencia entre mujeres y diferencias dentro de cada mujer. A partir de este marco teórico y en diálogo con las propuestas de Lauretis y Haraway se configuraron las representaciones de las mujeres y sus diversidades en la narrativa de las autoras, por lo que se colige que sus discursos impugnan los significados tradicionales de la categoría mujer y los argumentos sustanciales de las diferencias sexo genéricas.

Con Carole Pateman, entre otros aportes de la teoría feminista, se objeta la afirmación de la universalidad del patriarcado puesto que dicha dominación de los hombres sobre las mujeres adquiere diferentes formas en los contextos históricos y culturales. Con Hourya Bentouhami-Molino se incorporó la discusión en torno a la cultura patriarcal desde el enfoque de los estudios poscoloniales, que revelan las operaciones del racismo cultural en los tiempos actuales, puesto que las nuevas formas de dominación y violencia determinan la composición identitaria que se establece entre el nosotros de determinada cultura y el ellos que queda situado al margen de esta. Fue de suma importancia vincular este enfoque teórico en relación con la escritura de Chiriboga, que se inscribe en la tradición de la literatura afroecuatoriana, pues su narrativa da cuenta de la condición de extrema violencia que sufren las mujeres negras y su supervivencia en un medio hostil, de horror y muerte.

Por lo anterior, la crítica feminista constituyó el eje teórico que permitió articular el campo literario y los estudios de género. Las principales formulaciones de esta teoría se derivan de la necesidad de considerar el contexto y el conocimiento situado en el análisis de los discursos, pues las palabras atribuyen significados y la literatura es el terreno privilegiado del lenguaje. La tesis se orientó a cuestionar los discursos como campo de poder para comprender, desde una mirada feminista, la manera en que las prescripciones sexo genéricas han sido construidas a partir de la legitimidad del varón, considerado sujeto universal del conocimiento, y la subordinación de las mujeres.

El análisis de diferentes entrevistas a Chiriboga marcó el recorrido por su pensamiento en tres momentos: 1992, 2000-2004 y 2015. Se determinó así que, en 1992, el interés de la escritora giraba en torno a la necesidad de situar a la mujer en su propia posición discursiva, lo que se confirma en su primera novela, *Bajo la piel de los tambores* de 1991, donde discurren una diversidad de identidades de mujeres, religiosas, estudiantes, abuelas, madres, hijas, blancas, mulatas, negras, que sufren distintas formas de violencia. Fue importante en este sentido hacer énfasis en la novela *Jonatás y Manuela* (1994), porque trata de la historia de tres generaciones de esclavas, donde la vida de la abuela, madre e hija se presentan imbuidas en recuerdos de violencia y de exterminio racial, en el marco de la esclavitud americana. Ese punto de vista encauzó la interpretación del sentido de la memoria, sobre la base de los postulados de Elizabeth Jelin, en relación con la subjetividad política, posición consciente y deliberada que se revela en la obra narrativa de Chiriboga.

En 2000, la autora hizo énfasis en la especificidad del feminismo negro y en su compromiso con la mujer afro, su raza, y con la literatura. En 2015 resaltó, sobre todo, la voz de la naturaleza y la singularidad de su producción literaria que explicó a partir de la diferencia experiencial de las mujeres. De esta manera, el discurso de Chiriboga se proyecta a la acción colectiva de la mujer por la sostenibilidad de la naturaleza y por la liberación femenina. Todo esto forma parte del contexto y el conocimiento situado que define su acción escritural desde su primera obra y en su producción narrativa del nuevo milenio, lo que se corrobora en el estudio de novelas como *La nariz del diablo* (2010) y *La muerte blanca* (2015).

En el caso de Manzano se extrajo la pregunta ¿Y para qué la luz? de la relación que se estableció entre la poesía clásica modernista y su primera novela *Y no abras la ventana todavía* (1994). Esta relación que permitió indagar en intervenciones que la escritora ha realizado en espacios académicos y literarios, en tres momentos: 2003, 2005 y 2013, guio también la lectura de gran parte su producción literaria desde la imagen de la luz que ilumina el camino transitado por las mujeres en las letras y en la cultura. Es reveladora su teoría del desenfado literario, que da relevancia al poder de la palabra de las mujeres situadas entre el puritanismo y el desenfado (2003), para comprender las dificultades históricas que han atravesado las escritoras por inscribir su cuerpo en el corpus literario. Ese pensamiento se revela desde su primera novela hasta las escritas en el siglo XXI: *Eses Fatales* (2005) y *Solo de Vino a piano lento* (2013). Así se determina que la autora devela y denuncia formas de violencia y horror que sufren las mujeres intelectuales, escritoras, artistas, mulatas, homosexuales, y otras identidades sexo genéricas.

En 2008, Manzano describió el realismo de su literatura a través de un fragmento de su novela lésbica *Eses Fatales* (2005), con tres características de su creación: la imagen, referente real para la creación; el espacio, proporcional y de características anecdóticas; y el humor, considerado pólvora que cuando se enciende le sirve para explotar las posibilidades textuales. Esta posición estética dispuesta desde su propia autoría se corroboró en 2013, en la Feria del libro “Arte y erotismo”, donde Manzano presentó las diferentes acepciones del Eros de la Literatura Universal. Sus discusiones sobre la imagen del autor erógeno que copula con el lenguaje sirvieron de base para configurar los sentidos que su narrativa le da a la relación entre mujer y palabra, texto y sexo, deseo carnal y placer estético. De esta manera se estableció la correspondencia entre lenguaje erotizado y cuerpo poético a través de la incorporación de la figura de la escritora y de la artista como irruptora de la vida y del lenguaje, en paralelismo con la autonomía de los significados en su narrativa.

Lo anterior permitió dilucidar los sentidos extraídos de las primeras novelas de Chiriboga y Manzano, obras primigenias que desplegaron significados sobre el origen y nacimiento vinculados con la categoría de acción política de Hannah Arendt que, entre los aportes más importantes extraídos para esta investigación, reconoce la propiedad reveladora del discurso y la acción de los sujetos en la socialización. El estudio de ese momento inaugural en la narrativa de las autoras se complementó con el análisis de obras publicadas posteriormente: *La nariz del diablo* (2010) y *La*

muerte blanca (2015) de Chiriboga, y *Eses Fatales* (2005) y *Solo de Vino a piano lento* (2013) de Manzano. Así se exploró el devenir de sus literaturas en el nuevo siglo en relación con el lenguaje y los sentidos que confluyen y divergen, las proporciones que el cuerpo textual adquiere, las identidades sexo genéricas y las luchas que emprenden las mujeres, cuyas vidas que se sitúan en oposición al destino impuesto por el orden patriarcal. Los personajes femeninos representan a mujeres independientes y autónomas, que no optaron por la resignación, sino por la lucha. De esa manera, la tesis confiere relevancia a la acción política de la palabra de Chiriboga y Manzano que marca un nuevo comienzo para la escritura de las mujeres y sus luchas.

En el recorrido crítico por la producción literaria de las autoras en el nuevo milenio sobresalieron las distintas configuraciones de la violencia y el horror naturalizados hacia las mujeres, lo que se valora en el marco del poder patriarcal. Así se configuraron sus compromisos por denunciar y censurar las formas de violencia familiar, social, cultural y política en paralelo con la agenda de los feminismos desde los 80-90 hasta hoy. A partir de las obras estudiadas se determinó que la violencia de género persiste en la sociedad actual, aunque a veces pasa desapercibida. En la producción narrativa reciente de Chiriboga y Manzano persiste la denuncia de la violencia que se vuelve más atroz y sangrienta. Por eso se analizó dicha problemática en relación con el horror y terror que invade a las mujeres, lo que hizo posible configurar la imagen de la monstruosidad en articulación con las emociones humanas.

En la narrativa de Manzano, la violencia condena a la soledad a las mujeres intelectuales y artistas porque se han rebelado al cumplimiento de los mandatos de género que las pretende sumisas y en silencio, y han irrumpido lugares propios de los hombres. Sus novelas *Eses Fatales* y *Solo de vino a piano lento* describen espacios culturales que las excluyen por su orientación sexual, edad, condición social; por eso, sus vidas discurren en el aislamiento de grupos femeninos, o aluden a relaciones que se aproximan a convertirse en sombras. Es destacable que en la narrativa reciente de Manzano surgen identidades de mujeres de mundos postgenéricos: la homosexualidad femenina configura su novela lesbiana instituida así en su narrativa y son diversas las subjetividades de mujeres vinculadas en sus diferencias.

La narrativa de Chiriboga correspondiente al nuevo siglo también remite al pasado de la esclavitud y a la vida precaria de los pueblos afro y de sus mujeres, violencia y horror

institucionalizados en una sociedad racializada. La memoria funciona como mecanismo de cuestionamiento del discurso de poder para señalar un pasado flagelante que persiste y una lucha, la de las mujeres negras, que ha sido invisibilizada en la historia oficial. Es así como la narrativa de Chiriboga proyecta un futuro promisorio para la vida de las mujeres afro y de sus pueblos. Esta perspectiva se enriquece al incorporar a otros grupos sociales que comparten dichas condiciones de vulnerabilidad. Así se gesta un discurso de género en fraternidad con otros feminismos: las mujeres indígenas en *La nariz del diablo* y las gitanas en *La muerte blanca*.

Los planteamientos anteriores que corresponden a la parte final de la tesis enfatizan en la violencia, vuelta más aterradora y salvaje, que se plantea en concordancia con las demandas feministas contemporáneas. La violencia es el eje discursivo que conecta las narrativas de las autoras desde sus diferentes perspectivas. Ese enfoque que permitió indagar en el devenir de las narrativas de Manzano y Chiriboga en el nuevo milenio y que da propiedad a sus discursos en el contexto sociocultural actual vincula sus intervenciones feministas con objetos actuales de la literatura ecuatoriana. Es el caso de María Fernanda Ampuero y Mónica Ojeda, cuyos discursos se abordan para señalar las reminiscencias renovadas de las autoras estudiadas y marcar aperturas de esta investigación hacia otros campos de intervención de las escritoras ecuatorianas.

Las narrativas de Chiriboga y Manzano, contextualizadas a fines del siglo XX e inicios del nuevo milenio, dejan entrever la desavenencia de los órdenes tradicionales impuestos por el patriarcado. En ese sentido se argumentó la idea del renacimiento de la escritura de las mujeres en el Ecuador, en el horizonte de los 90, en paralelismo con las disputas de las mujeres hasta la actualidad, porque la violencia social y cultural denunciada por Chiriboga y Manzano se vuelve sanguinaria y animal en las narrativas de escritoras más jóvenes.

Relacionar la función de las emociones en la construcción de relaciones sexo genéricas sirvió para plantear el símbolo del vínculo, asociado con el deseo y el afecto, como estrategia de preservación de la lucha feminista para la transformación del lugar de las mujeres en el mundo, disputa que no se ha logrado todavía. Así se articuló la acción política de Chiriboga y Manzano con la militancia de las mujeres en la actualidad. En sus narrativas, las representaciones de la sangre, la muerte, la soledad, la mierda y la depresión posibilitan la reinterpretación de las

experiencias e identidades de las mujeres en el contexto de la violencia institucionalizada en la contemporaneidad: historias que se conectan en vínculos que hermanan a las mujeres.

Ya se preveía la perspectiva de la monstruosidad, que articula la imagen del monstruo con los sentimientos y emociones humanas, en los años 90, tanto en el contexto sociopolítico como en las novelas de los inicios de la acción narrativa de las autoras. Por eso, la época de fines de siglo funciona como referente de las intervenciones políticas de Chiriboga y Manzano, cuya palabra marca un quiebre en la historia literaria del país. De ahí que en el nuevo siglo se avizore un giro en la mirada, porque Chiriboga y Manzano forjaron un camino para que hoy en día se valore de mejor manera a las escritoras y sus obras. Si bien las demandas de las mujeres no han alcanzado todavía su cumplimiento y realización, a diferencia del pasado, hoy existe una mayor predisposición para la publicación y recepción de las escrituras de las mujeres.

En esta tesis se evidenció y estudió el giro de la mirada, una nueva forma de valorar a las escritoras en la actualidad, como un proceso que se venía gestando en las luchas de las mujeres en las calles y en las letras: Chiriboga y Manzano abren un camino para el transitar de las escritoras de hoy. En los inicios de su acción escritural ya se vislumbraba el compromiso por confrontar la violencia de género, lo que se corrobora en su producción literaria actual. Ese eje de sentido vincula sus literaturas con las expresiones literarias de las escritoras jóvenes que están haciendo historia en el nuevo milenio.

BIBLIOGRAFÍA

CORPUS

Luz Argentina Chiriboga Guerrero

1. Chiriboga, Luz Argentina. (1991). *Bajo la piel de los tambores*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
2. _____. (1994, 2010). *Jonatás y Manuela*. Quito: Colección Bicentenario, Campaña de lectura Eugenio Espejo.
3. _____. (1997). *En la noche del viernes*. Quito: Ministerio de Educación y Cultura.
4. _____. (2010). *La nariz del diablo*. Quito: Campaña de lectura Eugenio Espejo.
5. _____. (2011). Antecedentes revolucionarios de Manuela Sáenz, en *Manuela Sáenz. Pasado, presente y futuro*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
6. _____. (2015). *La muerte blanca*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
7. _____. (2017). *Este mundo no es de las feas*. Quito: Libresa.

Sonia Manzano Vela

8. Manzano, Sonia. (1972). *El nudo y el trino*. En Sonia Manzano. *Poesía junta*. (2008). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
9. _____. (1984, 2018). *Caja musical con bailarina excluida*, en *El ave que todo lo atropella* (Antología poética). Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
10. _____. (1994). *Y no abras la ventana todavía*. Quito: El Conejo.
11. _____. (2003). “Palabra de mujer, entre el puritanismo y el desenfado”, Ponencia presentada en el Encuentro de las jornadas por la paz, organizado por el Consejo Provincial del Pichincha.
12. _____. (2005). *Eses fatales*. Quito: B@ez Editores.
13. _____. (2013). *Espalda mordida por el humo*. Quito: El Ángel Editor.
14. _____. (2013). *Solo de vino a piano lento*. Quito: B@ez Editores.
15. _____. (2015). *Trata de viejas*. Quito: Eskeletra.
16. _____. (2016). *Flujo escarlata*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.

María Fernanda Ampuero

17. Ampuero, María Fernanda. (2018). *Pelea de gallos*. Madrid: Páginas de espuma.

Mónica Ojeda

18. Ojeda, Mónica (2018). *Mandíbula*. Barcelona: Candaya.

APORTES TEÓRICO-CRÍTICOS

Libros

19. Adoum, Jorge. (1990). *Poesía viva del Ecuador*. Quito: Editorial Grijalvo Ecuatoriana.

20. Ahmed Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género.

21. _____. (2019). *La promesa de la felicidad*. Argentina: Casa Negra Editora.

22. Alfieri, Teresa. (1991). Transtextualidad y originalidad literarias, en *Letras del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

23. Amorós, Celia. (1997). *Tiempo de feminismo*. Madrid: Cátedra.

24. Ansaldo, Cecilia. (2001). *Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas*. Ecuador: Seix Barral.

25. Araujo, Diego. (1983). Tendencias en la novela de los treinta últimos años, en *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años (1950-1980)*. Quito: UASB.

26. Arendt, Hannah. (2016). *Cultura y política*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

27. _____. (2003). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

28. Arnés, Laura, De Leone, Lucía y Punte, María José. (Coordinadoras, 2020). *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: Eduvim.

29. Arteaga, Rosalía. (1997). *La Presidenta. El secuestro de una protesta*. Quito: Edino.

30. _____. (1982). *Horas*. Quito: Subsecretaría de Educación y Cultura.

31. Ayala, Enrique. (1993). *Resumen de la Historia del Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.

32. Bajtín, Mijail. (1999). *Estética de la creación*, Traducción de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.

33. Beauvoir, Simone. (2001). *El segundo sexo*. España: Ediciones Cátedra.
34. Bentouhami – Molino, Hourya. (2016). *Raza, cultura, identidades. Un enfoque feminista y poscolonial*. Buenos Aires: Prometeo.
35. Berlant, Lauren. (2011, 2020). *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.
36. Blazquez, Norma, Flores Fátima, Ríos Maribel (coordinadoras). (2010). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: UNAM.
37. Bordelois, Ivonne. (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
38. Braidoti, Rosi. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
39. Bravo, Sheyla. (2006). *La voz de Eros. Dos siglos de poesía erótica de mujeres ecuatorianas*. Quito: Trama Ediciones.
40. Butler, Judith. (2006). *Deshacer el género*, Traducción de Patricia Soley-Beltrán. Barcelona: Paidós.
41. _____. (1990). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
42. Cañate, María Fernanda. (2004). *Reflexiones sobre mujer y política. Memorias del seminario nacional, Los cambios políticos en Ecuador: perspectivas y retos para las mujeres*. Quito: CEDIME.
43. Carbajal, Sandra. (2018). Estudio Introductorio en *Sonia Manzano El ave que todo lo atropella*. Quito: Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
44. Carbajal, Sandra. (2020). *Relatos de la memoria: Luz Argentina Chiriboga*. Quito: Franmar.
45. Cirillo, Lidia. (2002). *Mejor huérfanas*. Barcelona: Anthropos Editorial.
46. Collin, Françoise (2006). *Praxis de la diferencia*. Barcelona: Icaria Editorial.
47. Crary, Jonathán (2015). *24/7 El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Barcelona: Paidós.
48. Culler, Jonathan. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
49. Davis, Ángela. (2005). *Mujer, raza y clase*. Traducción de Ana Varela Mateos. Madrid: Akal.
50. De Beauvoir, Simone. (1949). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo.
51. _____. (1964). *Fuerza de las cosas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
52. _____. (1984). *Final de cuentas*. España: Edhasa.
53. Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Chile: Ediciones Naufragio.

54. Donoso, Miguel (1997). Estudio introductorio, en *Antología de escritoras ecuatorianas*, Quito, Libresa.
55. Eagleton, Terry. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
56. Edelman, Lee. (2004). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona: Egales Editorial.
57. Foucault, Michael. (2006). *Historia de la sexualidad*. España: Siglo XXI.
58. Friedan, Betty. (1963). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
59. Gago, Verónica. (2019). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
60. Grandes, Almudena. (1996). *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets editores.
61. Handelsman, Michael. (1978). *Amazonas y artistas*. Tomo I y II. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
62. _____. (1982). *Diez escritoras ecuatorianas y sus cuentos*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
63. _____. (2001). *Lo afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
64. Haraway, Donna. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
65. Herrera, Gioconda. (2001). *Antología de género*. Quito: FLACSO.
66. Jelin, Elizabeth (2007). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: siglo veintiuno.
67. _____. (2017). *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
68. Kracauer, Siegfried. (1921). *La fotografía y otros ensayos, El ornamento de la masa*. España: Gedisa.
69. Kristeva, Julia. (1999). *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Espiral/Fundamentos, segunda edición.
70. _____. (1978a). *Semiótica 1*. Madrid: Espiral/ensayo.
71. _____. (1978b). *Semiótica 2*. Madrid: Espiral/ensayo.
72. _____. (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Hurope.

73. _____. (2001). *El genio femenino. La vida, la locura, las palabras*. Tomo 3. Buenos Aires: Paidós.
74. _____. (1988, 2004). *Poderes de la perversión*. Argentina: siglo xxi.
75. Lauretis, Teresa. (2000). *Sujetos excéntricos. Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
76. Lienas, Gemma. (2005). *Rebeldes, ni putas ni sumisas*. Barcelona: Ediciones Península.
77. López, Adelaida y Da Cunha Giabbai, Gloria. (2000). *Narradoras ecuatorianas de hoy, Una antología crítica*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
78. Ludmer, Josefina. (1985). *Las tretas del débil*. Recuperado de <https://literaturaanimada.files.wordpress.com/2014/03/ludmer-tretas-del-dc3a9bil.pdf>
79. Matas, María Cristina. (2007). en Rodas, Raquel. *Las propias y los ajenos. Miradas críticas sobre los discursos del movimiento de mujeres del Ecuador*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
80. Martínez, Blanca (2014). En *Cartas públicas de Mujeres Ecuatorianas*. Quito: Alcaldía Metropolitana, Flacso – Sede Ecuador.
81. Martinho, Ana María. (2000). Sonia Manzano. En López, Adelaida y Da Cunha Giabbai, Gloria, *Narradoras ecuatorianas de hoy, Una antología crítica*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
82. Meruane, Lina. (2014). *Contra los hijos*. México D.F.: Tumbona.
83. Miguel, Luna. (2020). *El coloquio de las perras*. España: Capitán Swing.
84. Millet, Kate. (1970). *Política sexual*. México D.F.: Aguilar.
85. Moi, Toril. (1998). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
86. Montaldo, Graciela. (2016). *Museo del consumo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
87. Ngozi Adichie, Chimamanda. (2018). *El peligro de la historia única*. Literatura Random House.
88. Oberti, Alejandra. (2015). *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*, Buenos Aires: Edhasa.
89. Ortega, Alicia. (Coordinadora) (2011). *Historia de las Literaturas del Ecuador*, coordinadora. Volumen 7. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.

90. _____, *Fuga hacia dentro*. (2017). *La novela ecuatoriana en el siglo XX: filiaciones y memoria de la crítica literaria*, 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Corregidor; Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
91. Pateman, Carole. (2018). *El desorden de las mujeres. Democracia, feminismo y teoría política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
92. Peker, Luciana. (2016). *La revolución de las mujeres. No era solo una píldora*. Córdoba-Argentina: Editorial Universitaria Villa María.
93. Pérez Martín, Norma. (2006). Escritoras ecuatorianas en la modernidad. En *Narratología y mundos de ficción*. Argentina: Biblos.
94. Pesantez, Rodrigo. (2006). *Visión y revisión de la literatura ecuatoriana*, Tomo I y II. México: Frente de Afirmación Hispanista.
95. Raman, Selden. (2000). *Teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel.
96. Regalado, J. (2011). *Historia de las Literaturas del Ecuador*. Tomo 7. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
97. Rodas, Raquel. (2007, editora). *Las propias y los ajenos. Miradas críticas sobre los discursos del movimiento de mujeres del Ecuador*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
98. Rodas, Raquel. (2009, editora). *Historia del voto femenino en el Ecuador*. Quito: CONAMU (Consejo Nacional de las mujeres).
99. Sacoto, Antonio. (2012). *El cuento ecuatoriano 1970-2010*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
100. _____. (2015). *La novela ecuatoriana del siglo XXI*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
101. Salem, Diana. (coordinadora, 2006). *Narratología y mundos de ficción*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
102. Sarlo, Beatriz. (1994). *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Primera Edición. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
103. Scott, Joan (1992). *Experiences. Feminists Theorize the Political*.
104. _____. (1992). El problema de la invisibilidad. En Ramos, Carmen (compiladora). *Género e Historia: la historiografía sobre la mujer*. México: UAM.

105. _____. (1986, 1996). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas Marta (compiladora). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG.
106. _____. (2008). *Género e Historia*. México: Fondo de cultura económica, Universidad Autónoma de la ciudad de México.
107. Souza, Patricia. (2015). *Descolonizar el lenguaje*. Ebooks Patagonia: Colección Todos contra el mundo.
108. Stone, Sidra. (1997, 2012). *El patriarca interior. La fuerza invisible que retiene a las mujeres*. Barcelona: Editorial Elefthería.
109. Tusquets, Esther. (2006). En Bollmann, Stefan. *Las mujeres que leen son peligrosas*. Madrid: Maeva.
110. Valcárcel, Amelia (1994). *Sexo y Filosofía. Sobre sexo y poder*. Barcelona: Anthropos.
111. Valcárcel, Amelia. (2012). *Palabras para regalar. Feminismo*. Concejalía de Igualdad del Ayuntamiento de Fuenlabrada.
112. Viteri, Eugenia. (1987). *Antología básica del cuento ecuatoriano*. Primera edición. Quito: Voluntad.
113. _____. (1988). *Antología básica del cuento ecuatoriano*. Segunda edición. Quito: Voluntad.
114. _____. (1995). *Antología básica del cuento ecuatoriano*. Cuarta edición. Quito: Sistema Nacional de Bibliotecas, Ministerio de Educación y Cultura.
115. _____. (2003). *Antología básica del cuento ecuatoriano*. Décima edición. Quito: Impreseñal.
116. _____. (2011). *Antología básica del cuento ecuatoriano*. Décima tercera edición. Quito: Publicom.
117. _____. (2016). *Antología básica del cuento ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
118. Virno, Paolo. (2003, 2016). *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de sueños.
119. Zambrano, María. (2002). *Hacia un saber sobre el alma*. España: Alianza Editorial.
120. Žižek, Slavoj. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

Artículos académicos

121. Abdala, Verónica. (2020). Estreno del canal Encuentro. Los mejores años de Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes, en una nueva serie. Recuperado de [Los mejores años de Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes, en una nueva serie \(clarin.com\)](http://clarin.com)
122. Abu-Lughod, Lila. (2012). Escribir contra la cultura. *Andamios*, Revista de investigación social. 9 (19), 129-157. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200007
123. Alemán, Gabriela. (2017). La invención de la mujer. Arcadia. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/especial-feminista-filbo-2017-gabriela-aleman-humo/63105/>
124. Carbajal, Sandra. (2019a). El problema de la objetividad y el enfoque del conocimiento situado en *Jonatas y Manuela* de Luz Argentina Chiriboga. *Memorias del XIV Congreso Internacional de Literatura: Memoria e imaginación de América Latina y el Caribe*. (327-338). Pasto-Colombia: Universidad de Nariño.
125. _____, (2019b). Mujeres disidentes: sexo género y deseo en *Eses Fatales de Sonia Manzano*. *Textos y Contextos* (segunda época), (18), 79-88. Recuperado de <https://doi.org/10.29166/tyc.v0i18.1756>
126. _____, (2020). Luz Argentina Chiriboga, la escritora afro de la literatura ecuatoriana: el Palenque, lugar para la resistencia , *Textos y Contextos* (20), 107-116. Recuperado de <https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/CONTEXTOS/article/view/2174>
127. _____, (2020). Literatura, raza y género: tres entrevistas a la Luz de la obra de Argentina Chiriboga. *Textos Y Contextos*, 1(21), 109–122. Recuperado de <https://doi.org/10.29166/tyc.v1i21.2508>
128. Díaz – Diocaretz, Myriam e Iris Zabala (coordinadoras) (1993). Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico, en *Breve historia feminista de la literatura española. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
129. Difusión Cultural. Banco Central del Ecuador, agosto 1992, No. 11.
130. Geisdorfer Feal, Rosemary. (1993). Una entrevista con Luz Argentina Chiriboga. *Afro-Hispanic Review*. 12 (2), 12-16. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/41417232?seq=1>

131. Handelsman, Michael (1988). En busca de una mujer nueva: rebelión y resistencia en *Yo vendo unos ojos negros de Alicia Yáñez Cossío*. *Revista Iberoamericana*. (julio-diciembre), 144-145.
132. _____. (2005). Las mujeres también cuentan en el Ecuador: reflexiones sobre tres antologías recientes de narradoras ecuatorianas y el lugar que éstas ocupan en el imaginario nacional. *Revista Iberoamericana*. LXXI (210), 165-174.
133. Jelin, Elizabeth. (2007). Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra, en *Cadernos Pagu*. No. 29. Recuperado de https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332007000200003&script=sci_abstract&tlang=es
134. Lamas, Marta. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual, *Cuicuilco*, 7 (18) enero-abril. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35101807>
135. Montaldo, Graciela. (2002). De la mano del caos: sujetos y prácticas culturales. *Cuadernos de Literatura*. 8 (15), 21-29.
136. _____. (2017). Ecología crítica contemporánea, *Cuadernos de Literatura*. 21 (41), 50-61. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/318376245_Ecologia_critica_contemporanea
137. Molloy, Silvia (2006). Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración. *Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*. No. 12/diciembre 2006, 68-86.
138. Newton, Judith. (1988). History as Usual? Feminism and the New Historicism, *Cultural Critique*. 9, 87-121. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/1354235?seq=1>
139. Oberti, Alejandra. (2009). Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios. Dossier *Memorias de la Represión en América Latina*, *Revista Temáticas*. 17 (34).
140. Pariente-Ahmed, Queli. (2017). Sincronicidad e imaginación activa, en *América*, *Revista de la Corporación Cultural Grupo América*, No. 128, Quito.
141. Peller, Mariela. (2018). Las paradojas de la revolución. Figuraciones del cuerpo en la prensa del PRT-ERP en la Argentina de los años sesenta. *Dossier. Izquierdas*. 41.

142. Richard, Nelly. (2011). Postfacio/Deseos de... ¿Qué es un territorio de intervención política? *Por un feminismo sin mujeres*. Santiago de Chile: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.
143. Salazar, Tatiana. (2017). La militancia política femenina en la izquierda marxista ecuatoriana de la década de los 60. *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, No. 46.
144. Scherer, Fabiana. (2021). El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo. Recuperado de [El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo - LA NACION](#)
145. Vela, Alejandra. (2020). Tejedora de historias: punto por punto, hilera por hilera. *Elipsis*. Recuperado de <https://www.elipsis.ec/ensayos-1/tejedora-de-historias%3A-punto-por-punto%2C-hilera-por-hilera>
146. La Verne M. Seales Soley and Sharon P. Seales Soley. (1998). Entrevista con Luz Argentina Chiriboga: escritora afro-ecuatoriana, *Afro-Hispanic Review*. 17 (2), 64-66. Recuperado de <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Luz+Argentina+Chiriboga%2C+La+Verne+M.+Seales+Soley+and+Sharon+P.+Seales+Soley&filter=>
147. Vistazo. 7 de febrero 1997.
148. Vistazo. (2018). Rosalía Arteaga: el lugar más peligroso para una mujer es su propia casa. Recuperado de <https://www.vistazo.com/seccion/pais/actualidad-nacional/rosalia-arteaga-el-lugar-mas-peligroso-para-una-mujer-es-su-propia>
149. Watson Ingrid (2004). Una tarde con Luz Argentina Chiriboga. *Afro-Hispanic Review*. 23 (1), 34-35. Recuperado de <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Watson+Ingrid+entrevista+luz+argentina+chiriboga&filter=>
150. Watson Ingrid y Morris Margartet. (2015). Una entrevista con Luz Argentina Chiriboga acerca de la novela *La nariz del diablo*. *Afro-Hispanic Review*. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/26334896?seq=1#metadata_info_tab_contents

Tesis

151. Alemán, Gabriela (1997). *Los mitos de la feminidad: su reflejo en "Las Vendas" de Raúl Pérez Torres, "Tren Nocturno" de Abdón Ubidia, "El Hombre de la Mirada Oblicua" de*

- Javier Vásconez, "El Apátrida" de Vladimiro Rivas Iturralde y "Recordando el Mar" de Francisco Proaño Arandi. (Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador). Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2674>.
152. Carbajal, Sandra. (2015). *Cuerpo y deseo en los poemarios Full de reinas, Patente de Corza, y Último y no definitivo regreso a Edén, de Sonia Manzano*. (Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Ecuador). Recuperado de <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9811>
153. Loza, Renata. (2002). *Dolores Veintimilla de Galindo o el ángel de la rebeldía: La construcción de la subjetividad femenina*. (Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador). Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2314>
154. Murga, Mónica. (2013). *Dos textualidades diferentes que rememoran la escena esclavista: color, cuerpo y raza en la novela Jonatás y Manuela de la escritora Argentina Chiriboga y en el video ecuatoriano Freddy Quiñones, detenido por cruzar con luz roja en Chile*. (Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar). Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3887>
155. [Ortiz, Karina. \(2016\). Panorama Novelístico de Escritoras Ecuatorianas en el Siglo XXI. \(Tesis doctoral, Western Michigan University\). Recuperado de Panorama Novelístico de Escritoras Ecuatorianas en el Siglo XXI \(wmich.edu\)](#)
156. [Ortega, Alicia. \(2012\). La novela ecuatoriana en el siglo XX: Escenarios, disputas, prácticas intelectuales. Memoria de la crítica literaria. \(Tesis doctoral, University of Pittsburgh\). Recuperado de ETD_Alicia_Ortega_April_17.pdf \(pitt.edu\)](#)

Documentos oficiales

157. Ecuador, Consejo Nacional para la Igualdad de Género. (2017). *Glosario Feminista para la igualdad de género*. Quito: Centro de Publicaciones, Pontificia Universidad Central del Ecuador.
158. Ecuador, Dirección Nacional de la Mujer. (1990). Seminario Situación de la mujer negra en el Ecuador "Winnie Mandela". Memoria. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5937>
159. México, Instituto Nacional de las Mujeres. (2007). Proyecto EQUAL. Enclave de culturas. *Glosario de términos relacionados con la transversalidad de género*.

Web

160. Ampuero, M. F. (2020, 30 de julio). Espejo del machismo ecuatoriano. Primicias.ec. Recuperado de <https://www.primicias.ec/noticias/firmas/espejo-machismo-ecuadoriano/>
161. Cáceres, D. (2020, 15 de enero). Mary Robinson, primera presidenta en Irlanda, le habló a Chile en Congreso Futuro: "Hoy ustedes tienen la oportunidad de tener equidad de género". El Mostrador. Recuperado de <https://www.elmostrador.cl/braga/2020/01/15/mary-robinson-primera-mujer-presidenta-en-irlanda-si-las-mujeres-tuvieran-el-mismo-poder-en-el-mundo-tendriamos-una-situacion-mucho-mejor-en-la-resolucion-de-problemas-mundiales/>
162. Cultura. (2020, 6 de agosto). "Ministerio de Cultura estrena programa "El espejo y la ventana" con los nueve candidatos al Premio Eugenio Espejo. El Universo. Recuperado de <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2020/08/06/nota/7932924/premio-eugenio-espejo-candidatos-ministerio-cultura>
163. El Universo. (2018, 18 de julio). "Michael Handelsman tiene casi 50 años como ecuatorianista". Recuperado de [Michael Handelsman tiene casi 50 años como ecuatorianista | Gente | Entretenimiento | El Universo](#)
164. Garzón, F. (2018, 27 de abril). "El Che en el corazón de los guayaquileños". América Latina en movimiento. Recuperado de <https://www.alainet.org/es/articulo/192544>
165. Heinrich, M. (2020, 12 de diciembre). Lucía De Leone: "Estamos convencidas de que la crítica literaria es un modo de intervención". Télam. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/202012/539343-historia-literatura-feminista.html>
166. Le Guin, Úrsula. (1990). "La mujer es una invención muy reciente". Rumiar la biblioteca. Recuperado de <http://rumiarlabiblioteca.blogspot.com/2021/03/ursula-k-le-guin-la-mujer-es-una.html>
167. Maldonado, C. (2018, 8 de julio). Rosalía Arteaga: "Sufrí usurpación del poder y fui víctima de violencia política". El Comercio. Recuperado de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/politica/3/rosalia-arteaga-expresidenta-entrevista>
168. Ojeda, M. (2018, 7 de septiembre). La literatura ecuatoriana actual está escrita por mujeres. El Telégrafo. Recuperado de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/literatura-ecuadoriana-escrita-mujeres>

169. Poveda, S. (2004, 24 de junio). Ernesto “Che” Guevara y su paso por Guayaquil. El Universo. Recuperado de <https://www.eluniverso.com/2004/06/24/0001/261/F53CDA8296B04701829127ACB1F48B11.html>
170. (2019, 30 de julio). María Fernanda Ampuero: “Los grandes autores del Ecuador son mujeres”. El País. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/07/29/babelia/1564394515_395159
171. (2019, 23 de mayo). “Sonia Manzano, el resurgir de una poeta de ruptura”. El Telégrafo. Recuperado de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/soniamanzano-poeta-escritora>
172. (18 de septiembre de 2020). Los feminismos cambiaron la lucha en el continente. Tinta Limón Ediciones. Recuperado de <https://tintalimon.com.ar/post/los-feminismos-cambiaron-las-luchas-en-el-continente/>

Fuentes audiovisuales

173. Carbajal, Sandra. (2020, 27 de agosto). Historia de vida de Luz Argentina Chiriboga. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ITgIyczvGPo>
174. Castigo Divino. (2018, 19 de junio). *Rosalía Arteaga* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_zMRhYQb3ko
175. Ecuavisa. (2016, 23 de noviembre). *Políticamente correcto / Representación de las mujeres en Ecuador*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=HQRI-LC_rIM
176. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. (2020, 6 de agosto). Primer programa del Espejo y la ventana. Los nueve candidatos al Premio Eugenio Espejo. Recuperado de https://www.facebook.com/watch/live/?v=299696787917178&ref=watch_permalink
177. Universidad Andina Simón Bolívar. (2021, 4 de abril 4). Presentación de la Historia de las literaturas del Ecuador. Recuperado de <https://www.uasb.edu.ec/web/area-de-letras/contenido?presentacion-de-la-historia-de-las-literaturas-del-ecuador>

ANEXOS

Anexo 1

Entrevista a Sonia Manzano¹²⁷

1 Nací en Guayaquil, un 27 de febrero de 1947

2 Tuve una infancia bastante feliz, la que disfruté en compañía de mis hermanos (somos cinco en total, yo soy la tercera) y rodeada del amor de mis padres, de mi abuela materna y de mis tíos, los hermanos de mi madre (todos vivíamos en una sola casa). Como mi padre fue educador (graduado de normalista en el Juan Montalvo de Quito), quiso dirigir una Institución propia y fundó el Colegio Eloy Alfaro en el año 1951, a resultas de lo cual nuestro hogar ocupó parte del espacio físico del colegio, por lo que crecí en un entorno en el que convergían alumnos y profesores.

3 Mi adolescencia fue accidentada y no pude disfrutar mayormente de ella, ya que me enamoré a los catorce años, me casé a los 16 y fui madre antes de los diecisiete (me gradué de bachiller en la sección nocturna del colegio de mi padre, cuando ya había tenido a mi primogénito). Mi familia está formada por mi madre (mi padre falleció hace más de veinte años), mis hermanos y sus familias, y, ya hablando del entorno familiar que yo fundé, mis tres hijos y mis cinco nietos. Los tíos maternos con los que me crié fallecieron, y de mis tíos paternos sólo viven dos. Mi familia particular es un poco excéntrica, pero en extremo unida y muy amorosa.

4 Estudios

Escuela Coronel Luis Vargas Torres - Primaria - 1952- 1958

Colegio 5 de Junio (antes Eloy Alfaro) - Secundaria - 1959 - 1964

Universidad de Guayaquil, Facultad de Filosofía y Letras - 1972 - 1977

Conservatorio de Música Antonio Neumane de Guayaquil 1958 - 1972

5 Mis lecturas preferidas son aquellas que logran concitar mi interés lector desde la primera página. Sería largo enumerar todos los autores y obras de mi predilección, así que me limitaré a señalar, en términos generales, los bloques o tipos de lectura que más me atraen: me gusta la literatura

¹²⁷ Esta entrevista corresponde a un material proporcionado por la autora.

existencialista, la gran novela latinoamericana, la poesía postvanguardista, las obras clásicas universales.

6 Viajar ha sido uno de los deleites más grandes de mi vida: he viajado muchísimo, conozco varios países del continente americano, varios países europeos e inclusive algunos de África. La mayor parte de mis viajes los he realizado por simple turismo y unos cuantos por razones de índole cultural: a Bogotá, hace dos años, como miembro del Jurado del concurso Enka de literatura infantil; a Lima, Perú para dictar una conferencia sobre las narradoras contemporáneas ecuatorianas en la VII Feria Internacional del libro. A Costa Rica y España (San José y Barbastro) para dar charlas y recitales sobre la poesía ecuatoriana).

7 He sido Rectora de un Colegio (El Instituto Integral Sudamericano) por espacio de veinte años. Actualmente me desempeño como profesora de Lenguaje y Comunicación en el Ciclo Básico de la Institución nombrada. También fui profesora de piano en el Conservatorio Antonio Neumane y en el Conservatorio Federico Chopin. En el presente estoy trabajando en el Conservatorio Jorge Manzano Escalante que dirige mi hermano Visen y en el Instituto Integral Sudamericano que dirige mi hijo Eduardo.

8 Soy miembro de la Sección Literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas. También pertenezco a la agrupación cultural Música y Poesía (Guayaquil).

9 He participado en muchos encuentros nacionales de literatura, tantos que no podría detallarlos. En lo internacional he participado en eventos ya mencionados en mi respuesta a la pregunta 6.

10 Creo que siempre estuve en la escritura porque en el seno de mi familia materna hubo poetas. Mi madre fue poeta y narradora, por lo que considero que la pasión por las letras me vino en los genes. Me di cuenta del influjo que ejercía en mí la literatura desde muy pequeña, desde cuando escuchaba recitar los poemas de Rubén Darío a mi hermano mayor. Escuchar poesía fue para mí deslumbrante, una verdadera revelación.

9 Mi ingreso “oficial” a las letras se produjo cuando intervine en un concurso intercolegial de poesía en el cual obtuve una Mención de Honor (II). Fue tan satisfactorio este hecho que me sirvió para autodeclararme “poeta”, sin más ni más.

10 Para mí escribir significa lo mismo que significa el agua para el pez y el cielo para las aves: escribo, luego existo. En otras palabras, escribo para mantenerme viva.

11 He incursionado en tres géneros literarios: lírica, narrativa y ensayo. Los tres me apasionan por igual, pero hay uno de ellos que rebasa sus límites para dotar de fuerza expresiva a los otros: el género de la poesía. Todo lo que escribo está insuflado de carga lírica, por lo que estoy convencida de que si no hubiera sido poeta, no hubiera podido ser ni narradora ni ensayista. La poesía es mi caballo de batalla.

12 En mi entorno familiar siempre se ha cultivado la música. Mi familia es de músicos ya por cuatro generaciones. Esto fue decisivo para el desarrollo de mi oído musical, gracias al cual no sólo percibo la música de los sonidos, sino también la música de las palabras. Desde niña adoré la poesía modernista por su musicalidad, y pese a que mi poesía, en su mayoría está conformada por versos libres, soy consciente de que éstos son espontáneamente cadenciosos.

13 Para mí la poesía es la vedette de la literatura, por lo tanto es mi propia vedette, la elaboro para que suscite en mis diversas respuestas. Califico a mi poesía como libre, irreverente, con intenciones de seducir a quien la lea.

14 Creo que múltiples escuelas han influido para la configuración en mi estilo personal, pero en especial yo reconozco el aporte del Modernismo del Surrealismo y de la post vanguardia. En cierta época estuve muy influenciada por el realismo socialista.

Siempre tuve la convicción de que el autor que imitaba a otros autores nunca llegaría a la condición de creador, por eso, pese a la admiración que sentía por ciertos poetas extranjeros y nacionales, me cuide muy bien de no ser una mala réplica de ellos.

Conocido es el peso que tuvo Neruda y Vallejo, por nombrar sólo a dos autores de gran influjo, en la poesía nacional escrita desde los años treinta en adelante, influjo por el cual en un estimable porcentaje se podría clasificar a un buen número de poetas en Vallejianos y Nerudianos. A la vuelta de algunos años, muchos de esos poetas se libraron de esa seducción y consiguieron su propia identidad creativa.

Pese a mis esfuerzos por ser original, no pude sustraerme, al menos cuando era una adolescente al influjo de la generación del sesenta. Nombres como los de Euler Granda, Carlos Eduardo

Jaramillo, Fernando Cazón, Ana María Iza, Violeta Luna, etc., suscitaron en mi ese amor por la poesía que ya había nacido antes gracias a Medardo Angel Silva, Carrera Andrade, David Ledesma, Ileana Espinel y etc., etc., etc.

15 Me encantan las formas clásicas. La bella poesía escrita en versos libre no tuviera la significación que tiene si hubiera nacido por generación espontánea. El buen poeta debe conocer el legado clásico para crear nuevas formas expresivas. Cultivo de vez en cuando el soneto (creo que no lo hago tan mal).

16 No toda mi poesía es en verso libre. El verso libre es mi caballo desbocado, el verso clásico es mi caballo sofrenado.

17 El primer compromiso de la literatura es con la literatura, después que vengan los que tengamos que establecer con la Historia.

18 La vinculación literaria con la problemática histórica se establece espontáneamente cuando el autor es ideológicamente sensible a los conflictos de su época. Yo no pude sustraerme a varios sucesos intra y extra país. Mi generación estuvo contra las dictaduras militares, contra el despilfarro faraónico del petróleo, contra Pinochet, contra el imperialismo, y a favor de Cuba, Allende, los movimientos revolucionarios de América Latina, y etc.

19 Los hitos históricos que marcaron a mi promoción, la del setenta, en lo externo fue la guerra fría, la revolución cubana, la lucha contra las dictaduras en América Latina (en especial contra el pinochetismo) los movimientos revolucionarios centroamericanos (Salvador, Nicaragua).

20 Afirmativo. Creo que eso se trasmite en algunos imaginarios frondosos, ríscosos y turbulentos que se agitan en mi poesía.

21 No creo mucho en los membretes que se le ponen a la poesía. La poesía es poesía y punto, no tiene genitales, carece de género, sus creadores pueden pertenecer indistintamente a las cuatro preferencias sexuales reconocidas que eso no incide al momento de juzgar si lo que ellos han escrito tiene validez o no. Hay, eso sí, una clasificación extratextual que es aquella que indica si la poesía ha sido escrita por mujeres o por varones.

22 Las mujeres, ya en las postrimerías del siglo 20, empezaron a hablar de aquello que habían callado por siglos porque el prejuicio les tapiaba la boca: Reconocieron su cuerpo en el ejército

libre del lenguaje, y esto las llevó al erotismo literario. Hay excelentes poemas dentro de esta corriente y hay otros que por sus excesos y su falta de estética no pasa de ser clichés pornográficos. El tiempo, tremendo juez, sólo dejara en pie lo que vale.

23 Fue eso, fue huracanada. Estuvimos en una época muy convulsionada históricamente y concebimos, un poco fundamentalistamente, que la imagen del poeta no podía estar separada del gatillo de la palabra, ya que de otra manera éste no pasaba de ser un inconsciente incapaz de comprender cuál era su compromiso frente al Arte y la Vida.

24 Veo que hay un visible desarrollo del movimiento crítico en el Ecuador. Han desaparecido, en gran medida, los improvisados de la crítica, aquellos que destilaban hiel o miel en sus comentarios, según el caso, y en vez de ellos han aparecido personas que unen, junto a su solvencia académica, un sentido de ecuanimidad y deseos de aportar con su orientación al desarrollo de la Literatura.

Las mujeres dentro de la crítica se han ganado un respetable espacio; nombres como los de Cecilia Ansaldo, Cecilia Vera de Gálvez, María Rosa Crespo, por nombrar sólo a tres, ocupan un sitial respetable como críticas.

25 En efecto, mi poesía tuvo el sello de contestaría, aunque no en forma total, hasta “Caja musical con bailarina incluida (1986)”. A partir de ese poemario no es que desaparece el componente ideológico, pero si se repliega tras una temática de signo intimista.

Si se observa con detenimiento mi producción, mi interioridad, en mayor o menor grado, siempre ha estado vinculada a mis creencias políticas, y viceversa. Estoy de acuerdo en que a través de mi poesía trato de consolidar mi imagen de mujer.

26 Su pregunta es una respuesta tácita a lo que yo opino sobre la sociedad consumista.

27 De acuerdo, deliberadamente enfatice las veces que pude la vinculación entre texto y sexo, entre cuerpo y lenguaje. Para mí el acto creativo es un acto similar al ejercicio carnal, pero a aquel dotado de un gran significado afectivo (con apasionamientos anímicos profundos).

28 Las reinas somos todas las mujeres que le conferimos sentido a la simple cotidianidad con nuestra sencillez, transparencia y fe en la vida.

29 No estoy mostrando mi aversión a la tradición masculina, pues, como ya lo dije, considero que la poesía es asexuada. En todo caso lo que trataba de indicar con esos versos era mi voluntad de

lograr configurar un discurso original, humildemente mío, pero solo mío. Al nominar a Darío, Neruda y Vallejo, soterradamente estoy haciendo la puntualización de cuánto admiro sus discursos, tanto que hubiera sido una crasa irreverencia tratar de imitarlos.

30 Mi relación con Vallejo ha sido y siempre será profundamente estrecha. Su influencia en las letras latinoamericanas se deja sentir en voces muy importantes: Ese dolor óseo, ese desgarramiento interno del lenguaje, esa abrupta manera de llorar con sonidos de guerra andina calaron hondo en la lírica americana.

31 Neruda influyó poderosamente en mi poesía primera: ese caos, ese congestionamiento de imágenes, ese tono telúrico que a veces adopta mi poesía son rezagos de mi prehistórico apego a Neruda.

32 La corza me parece un animal libre, sensual y frágil, yo soy una mujer libre, sensual y frágil, por lo que no tolero que mi poesía y mi vida tengan barrotes. Escogí a la corza por la razón mencionada, además que me serví del término para desplazarme semánticamente a la palabra “corsa”, de corsaria. Así, al llamar a mi poemario Patente de corza, en realidad quería significar que tenía dos licencias a mi haber, las que me facultaban a ser una corza huidiza, a la vez que una corsa intrépida.

Si, hay alguna relación con la mujer corza de Ortega y Gasset.

33 Por lo general la hablante lírica de mis poemas está en la primera persona del singular: ese “yo” a veces soy yo, y a veces traduce el “yo” del individuo cotidiano o a veces es el “yo” que temo o anhelo ser.

No me gusta que articulen rígidamente a la hablante lírica de mi poesía con la cuestión autobiográfica. Pero sí, inobjetablemente y trayendo a colación esa frase tan manida de que “el estilo es el hombre”, en ocasiones (muchas) siento que me reconozco nítidamente a través de las cosas que escribo.

35 La ironía y el humor negro son conductas creativas que siempre han estado presentes en mi Obra, sea deliberadamente o espontáneamente (más esto último)

36 Me gusta escarbar dentro de mí misma -conozco al monstruo, he estado en sus entrañas-, y esta predilección por la función introspectiva me ha llevado a conocer las capas más profundas de las

que estoy constituida. Puedo decir que he viajado al centro de mi camaleónica personalidad, pero no puedo afirmar que he llegado al fondo definitivo de ésta.

37 “Pura carcoma con forma de paloma” es un poemario cuya prioridad es el ludismo verbal. A través de combinaciones fonéticas quise deliberadamente imprimir en mi poesía huellas acústicas que se compaginaran adecuadamente con mis veleidades semánticas.

38 La poesía me ha permitido destruirme y reconstruirme, volatizarme e inventarme, negarme más de tres veces y reafirmarme las veces que esto ha sido necesario. La poesía es mi vivero y mi fosa nutricia.

39 Me encanta la intertextualidad, no son pocas las ocasiones en que he configurado mi textualidad apelando a dichos, giros, refranes populares, títulos de canciones y películas, versos conocidos de la poesía universal, y etc., etc., etc.

40 Siempre me fui por el camino del antilirismo bronco, abrupto, existencial, pues he sido poco afectada a imaginarios pastoriles, sin embargo reconozco que en mi obra corre soterradamente un hilo romántico, en ocasiones acentuadamente intimista.

41 Mi perfume amoroso no está concentrado en textos puntuales, está regado aquí y acuyá en toda mi producción: Aquellos que tienen buen olfato para lo amoroso podrán detectarlo fácilmente.

Anexo 2

ENTREVISTA A SONIA MANZANO

Nombre de la entrevistadora: Sandra Carbajal García

Fecha: mayo 2015

1. ¿Cómo entiende la sexualidad femenina?

Yo creo que todavía no termino de entenderla. En todo caso, voy a darle una percepción que es relativa. La sexualidad femenina está más a nivel de la psiquis que del cuerpo. Puedo erotizar a mi yo más por las ideas y contactos espirituales anímicos que por contactos carnales. Hablo desde mi experiencia de mujer que ha estado casada, que ha tenido una pareja. Mi deseo sexual se desarrolla más a partir de las palabras, del intercambio de ideas, que por el roce de los labios o el roce de los cuerpos.

2. ¿Cómo comprende al cuerpo de la mujer?

Nuestro cuerpo está muy conectado a impulsos externos y de acuerdo con las suscitaciones externas reacciona nuestro yo. Mi cuerpo es un tanto abstracto e irreal porque no siento a mi cuerpo como tronco, cabeza y extremidades. Siento a mi cuerpo como algo etéreo, algo abstracto, como algo que está fuera de mí. Siento que estoy ahí, dentro de mi estuche corpóreo, cuando hay suscitaciones externas.

3. ¿Qué piensa acerca de la mujer considerada como objeto de placer?

Siento que es lesiva esa concepción de la mujer como objeto de deseo. Me siento como una mercancía en esta sociedad de mercado. Como que minimizan lo que es la mujer. No solamente en la sociedad sino también con el compañero sentimental que busca a la mujer como objeto y no como sujeto. No se considera lo que ella piensa, lo que ella pueda sentir. No se comprende cuánto dolor puede provocar el que le infieran heridas y se la utiliza muchas veces como si fuera para satisfacer deseos biológicos; es decir, como objeto de placer. Incluso el hecho de que promocionen a la mujer para conseguir réditos económicos, como un objeto que puede ser mostrado en una feria de la carne. Me parece algo lesivo. No soy puritana pero no me ha gustado que se nos considere

un objeto para ser manoseado, pisoteado, vilipendiado. Me he esforzado por auto reconocerme para reconocerme. Me he descrito, me he analizado, me he extraviado en mi búsqueda de mí misma. Pienso que esa búsqueda es lícita y tiene que ser hecha para, a partir del auto reconocimiento, ser reconocida, ser instalada dentro de la historia.

Sujeto de deseo que no puede estar conectado al deseo sexual. Se ha calificado a veces de forma equivocada a mi poesía como erótica, pero mi poesía no es explícitamente erótica. Mi poesía es implícitamente erótica, roza ciertos conceptos, pero no se centra en eso. He tenido cierta distancia con el sexo en estado puro, como es el caso de algunas autoras que incluso lo grafican y uno se siente quizá espantada de esa crudeza que no digo que no sea cualitativamente significativa, pero, en todo caso, yo no me pronuncio por ese tipo. Me gusta la desnudez cubierta con un velo. Yo hablo en metáfora. La poesía es sugerencia. Mi posición estética a veces entra en contradicción con algunos versos. La poesía es contradicción, encierra conflicto. La buena poesía encierra choques emocionales.

4. ¿Qué piensa Sonia Manzano sobre la prostituta?

A mí me gusta posicionarme en varios escenarios. Ahí está el *Molino Rojo de París*, donde yo me interiorizo en estos personajes. Si voy a escribir sobre la prostituta, no me gusta mirarla de lejos sino metérmela, interiorizarla para comprenderla en su soledad. Yo pienso que las prostitutas son mujeres tremendamente solas y gran parte del hecho de que se hayan internado en estos oficios no es porque ellas hayan caminado hacia eso sino porque las han empujado hacia ello. Son muchos casos, no es el hecho de que a mí me gusta el placer y me gusta ser socavada y consumida por los cuerpos de varios hombres. No pienso que sea así; podrá existir casos así, pero creo que en términos generales la falta de educación, la cuestión socioeconómica ha llevado a la prostituta hasta aquello. Muchas personas se sienten muy bien porque han encontrado su forma de vivir. Yo conozco el caso de muchas prostitutas que dicen: “Cuando mi hijo termine la universidad, yo me retiro de la prostitución”. ¿Qué pienso de la prostituta?, lo que pensaría de cualquier ser humano. La prostituta del molino rojo es la que proyecta cierta dosis de sofisticación, pero que tiene una soledad igual a la de la persona que ejerce su oficio en la calle 18 de Guayaquil.

Hay quienes tienden a vincular a mi yo discursivo en demasía con mi yo biográfico. Sí hay ciertos rasgos de verismo biográfico, pero yo me sirvo de ellos no para esconder realidades sino para, en

todo caso, hacer literatura y desfogar mi interior. Soy una persona que necesita mucho verbalizar su interior a través de la poesía.

5. ¿Cuál es el sentido de la transgresión de la mujer?

He estado muy preocupada por los temas sociales. Yo comencé con una poesía contestataria, protesta, empecé por los años 70 en que cundían las dictaduras en el cono Sur. Yo viví la época de Pinochet, Sarmosa, Trujillo, todos esos dictadores que estaban en diversas partes. En ese entonces era muy rebelde, contestataria, fundamentalista. Ahora los años me han serenado, me han hecho evolucionar, me han hecho quedarme en el propio centro. Recuerdo que incluso me llamaban guerrillera de la palabra.

6. ¿Cuál es el sentido de la transgresión en la poesía?

Hay poesía convencional y hay la que es transgresora. Yo me ubico entre los que son transgresores, que rompen esquemas. Respeto mucho la tradición, pero he querido tener una posición de ruptura frente al lenguaje. Esta posición la he tenido también frente a la vida. Soy una persona muy rebelde, no me han gustado las imposiciones ni las tiranías. Con la dulzura he podido llegar a donde sea, pero cuando ha habido maltrato yo me he revelado. Pienso que eso está dentro de una clase de mujer, la que no es sumisa, ni víctima. No me gusta la mujer sumisa ni la víctima. Me solidarizo, pero no me gusta.

Desde mi yo he transgredido ciertas normas rígidas en mi vida cotidiana. Empezando con que me casé a los 16 años, lo que provocó un escándalo en mi familia. Fue romper un esquema, fue irreflexivo e irracional. Producto de mi juventud y hasta de mis lecturas porque yo tenía lecturas demasiado avanzadas para mi edad. Me fui por el lado de lo romántico, como si se iba a ir esa persona y tenía que hacer algo para que esto no se diluya. De ahí viene mi precipitación. Él fue el único hombre con quien me casé, con él tuve mis tres hijos. Después tuve que dejar de estudiar por varios años, principalmente porque me casé, pero yo me propuse continuar con mis estudios, pues había la imposición de que yo no estudie. Había una contradicción con mi familia que está conformada por educadores. Entonces yo en la primera oportunidad fui y me presenté a la universidad y ya nadie me pudo sacar de ahí.

Cuando me he propuesto una meta, me han costado años cumplirla, pero he tenido que luchar contra corriente; he tenido que abrirme paso como el salmón y lo he logrado. Esa es una de mis fortalezas: mi perseverancia. Esa es la punta de lanza de mi transgresión.

He transgredido las imposiciones. Cierta vez estuve sometida a las imposiciones, pero yo me he podido liberar. Frente a la poesía, me ha gustado ser innovadora. Lo he conseguido en cierta medida, me ha gustado hacer combinaciones inéditas, decir lo que otros no han dicho y si lo han dicho, decirlo de otra manera. Hay una especie de posición lúdica frente al lenguaje. Soy muy gráfica. Mi posición frente al arte y frente a la vida ha sido de ruptura. Yo he encarado al arte y a la vida, no de rodillas sino de pie. Sin irreverencia, pero me ha gustado ser digna, digna no para que los demás lo digan, sino digna conmigo misma. A veces uno cae en indignidades, uno se abochorna, se siente mal, pero trata de rescatar ese sentido de dignidad.

7. ¿Cómo se relaciona la poesía con el erotismo?

Hay momentos hermosamente eróticos que no se viven en el lecho sino bajo la lluvia, cruzando un puente. El lenguaje es un cuerpo vivo y con el lenguaje se pueden hacer actos de amor sublime. Pienso que esa es una posición erótica elevada. El poeta entra en una especie de ensamble con el lenguaje, con el idioma. Yo he sido amante de la tradición, de la escuela modernista, de lo canoro del lenguaje. He sido amante de la poesía de Rubén Darío, esa manera de oponer los términos para sacar esos chispazos musicales. Algunos de mis íconos son Medardo Ángel Silva, Pablo Neruda. Respeto mucho la poesía española, los grandes poetas de la lengua, Federico García Lorca, Machado, Alberti, Gloria Fuertes, Angela Figuera. Me gusta lo silvestre de Juana Ibarburo, que se acostó con la naturaleza, el cuerpo al que amó fue la propia naturaleza, su poesía es tan silvestre. Hay otras poetas como Cristina Peri Rossi. Admiro la literatura de ella: su obra está preñada de poesía. Por su preferencia sexual, ella tuvo que ser doblemente transgresora.

8. ¿Qué es el lenguaje poético para Sonia Manzano?

Mi lenguaje poético en particular es la reinención de mi autoría. Muchas personas han hecho maravillas fonéticas, pero para mí el lenguaje poético es mágico, por eso mi poética es juguetona, lúdica. Los juegos fonéticos no son gratuitos sino encaramados a un escarceo semántico. A veces no puedo decir las cosas rectamente y tengo que apelar al juego para poder traducirlas. Yo soy un

animal poético por excelencia, mi espacio es la creación poética. Soy un animal poético, esa es mi pampa, mi pradera, mi universo, mi firmamento.

El miedo para mí no ha sido un tique de contención sino un impulso, me ha empujado, no me ha reprimido. Yo he tenido que inventar algunas cosas. Hay un poema que dice por qué me hablas del amor si todavía yo no lo he inventado. Invento el miedo. Está en el tratante de corza, que considero uno de mis poemas más logrados. A veces el miedo ha sido un acicate para mi creación poética, pero he tenido que verbalizar mi miedo. Hay muchas cosas que he tenido que verbalizar para comprenderlas. Hay un sentido de culpa muy interiorizado. Yo soy la culpa completamente vestida de inocencia. Hay un sentido de culpa, pero me siento culpable de cosas que he cometido y que quizá son inconfesables, ni yo misma me las auto confieso. Y digo: “¡Como fui capaz!”. No me las confieso, pero están ahí. Y eso yo lo exteriorizo a través de las palabras.

9. ¿Cuál es la función de la poeta en la sociedad actual?

Hay poetas que se sienten obligadas a encarar ciertos temas. Yo me siento comprometida con la mujer, con mi género, no solo con la mujer cotidiana sino también con la mujer literata. Soy muy defensora de mi género. Me he indignado cuando las antologías nos han ignorado. El papel de la poeta es abrir los espacios a sus ideales, a sus sueños, a las causas de las mujeres y a las causas humanas que tienen que ser apoyadas. Escribí un poema cuando les cortaron las cabezas a los periodistas: yo sentí que tenía que escribir ese poema. El poeta con sensibilidad, el poeta que defiende las causas humanas, no puede estar alejado, solo mirando lo que pasa en el mundo, sino que uno tiene que tomar partido. Para escribir tiene que ser una cosa que me conmueva. La función de la verdadera poesía es sacudir, es lograr la respuesta lectora. No hay que vulnerar el derecho al lector de interpretar el poema, el lector tiene que dar la propia interpretación, a lo mejor no es la que nosotros pensamos, pero tiene que suscitar en el lector eso de querer... Mi voz no es una voz solística sino una voz coral. Mi posición se resume en el poema Palabra de mujer.

Hay un poema que es muy erótico, es Cadáveres de flores. Para darle más fuerza, yo hablaba de flores anales, como si por mis poros emanaban las flores. Las personas lo tomaban como literal.

10. ¿Qué imagen de la mujer proyecta su poesía?

Cuando yo escribo soy muy gráfica. Me gustan los referentes históricos. Yo escribo a partir de una imagen. En el poema Palabra de mujer, esa imagen de la mujer que se quiere botar, no del edificio sino de su cerebro, yo la vi. Es un suicidio mental, yo vi a esa mujer que se bota y se va golpeando con los vidrios de la noche y finalmente dice yo tengo mi palabra: la palabra la defiende como si fuera un paracaídas y la salva. En patente de corza: la corza es un animal muy libre, tal es así que cuando la detienen prefiere morir antes que verse prisionera. Patente de corza quiere decir patente de la libertad. Yo siempre proclamo mi libertad porque nunca he querido perderla, y porque me costó mucho conseguirla. Yo he hecho el amor con el lenguaje. Soy un ser eminentemente hecha del lenguaje.

11. ¿Cuáles son los principales referentes culturales que inserta en su poesía? ¿Por qué?

El yo lírico se desprende. La mitología griega, la biblia. El cine, la música, la poesía, la cantadora de tangos. Muero por el bolero. Me interesa lo que pasa en el mundo, traigo a colación la música, el arte pictórico.

Virginia Wolf es escritora icónica, no me gusta la crítica feminista que cae en el hembrismo. Pienso que es la contraparte del machismo. Puede sonar irreverente porque a veces me pongo como Jesús. No soy la mejor ni la peor de todas, simplemente estoy fuera de toda competencia. Dirán que me creo la divina pomada jajaja... eses fatales – heces fecales. Volviendo a Virginia Wolf, yo sí definiendo lo de la habitación propia.

12. ¿A qué tipo de literatura tributa en su poesía?

Mi poesía es de sensaciones. Uso mucho la sinestesia, todos los sentidos. Trato de hacerla muy sensorial porque solamente si está cargadamente de sensorialidad puedo hacerla sentir. Soy muy paradójica y juego mucho con las contradicciones. Me gusta la dialéctica. La gran poesía española, la gran poesía hispanoamericana y la poesía clásica. La gran poesía existencialista de postguerra. Soy existencialista, no es existencialismo de tipo pesimista. Es una posición, el hombre tiene que luchar. No me gusta la poesía llorona. El calendario me escarba el tiempo y me devora.

13. Diez palabras que debe responder inmediatamente con una palabra: cuerpo de la mujer, deseo, poesía, sexo, amor, libertad, traición, muerte, Dios, moral.

Sonia Manzano: A veces la bala se me atora en la manzana de la pistola.

Cuerpo de la mujer: vulnerable

Deseo: insatisfacción

Poesía: todo

Sexo: incorpóreo

Amor: utopía

Libertad: plenitud

Traición: aberración

Muerte: espada de Damocles

Dios: búsqueda

Moral: cerrojo.

Anexo 3

Ponencia: Palabra de mujer, entre el puritanismo y el desenfado

Ponencia de Sonia Manzano a ser expuesta en el Encuentro de las jornadas por la paz, organizado por el Consejo Provincial del Pichincha (mayo del 2003 – Quito)

Muchos obstáculos de orden principalmente moralista son los que históricamente ha debido sortear la mujer con vocación de escritora para “inscribir su cuerpo” –como ahora se dice– en el corpus discursivo de la literatura universal; corpus antes con visos casi exclusivamente masculinos y de un tiempo para acá, ya adoptando un perfil neutral a causa del aporte cualitativo y cuantitativo de la escritura femenina.

Sin ánimo de que estas someras reflexiones sobre el tema propuesto, caigan en apuntes feministas recargados –con los que siempre he mantenido saludable distancia–, si me valgo en esta ocasión de uno de los argumentos más emblemáticos que suele enarbolar este género para cuando se trata de poner las tildes sobre las íes de las contradicciones sexistas; argumento que no es otro que aquel que proclama que la identidad de la mujer se ha configurado a través de la Historia bajo prescripciones y restricciones emanadas de la voluntad patriarcal, cadenas canónicas violentadas muy pocas veces por la mujer genérica del pasado (aunque ahora, debido a cambios de orden cultural, es otro el “cantar de los cantares”).

No traspasar los límites de la convencionalidad moral establecida, de lo que tradicionalmente se considera como puro, limpio y honesto, le ha garantizado a la mujer una cómoda –y a veces hasta una muy feliz permanencia– tanto en los cotos domésticos cuanto en aquellos en los que socialmente no sólo que debe ser sino también parecer –como se pedía que fuera la mujer del César– una “dama honesta”. Conducta nada cuestionable y si muy conveniente, considerando que la mass media femenina invierte su sentido común en no buscarse riesgos que atenten contra la seguridad de su hogar. Lo deleznable es cuando tal actitud recalca en un puritanismo fundamentalista o en un marianismo superior al observado en su momento por la Virgen María, porque parece que esta conducta respondiera, y de hecho responde, a un condicionamiento servil más a la tradición prejuiciosa que a la imagen del amo del hogar, imagen que ya por haberse desgastado actualmente tiene poco que ver con la que antaño proyectaba el macho latino (desgaste que es más visible dentro de los sectores medio y alto de la sociedad).

Por centurias la mujer no confrontó, no transgredió, no subvertió la hegemonía patriarcal, por lo que ha sido la gran ausente de la Historia y del Arte. Ahora, frente a esta reflexión, resulta simplista, pasadista y por demás ingenuo sacar a relucir la vieja aspiración hembrista de los sesentas de imponer una hegemonía matriarcal en el decurso histórico; como resulta tonto, por decir lo menos, seguir sindicando como único responsable de los males que aquejan al género femenino, al varón de la especie humana.

Frente al protagonista masculino no hubo hasta hace poco un antagonista femenino que equilibrara la balanza histórica en términos razonablemente ecuánimes, y de haberlo habido ocasionalmente, de haberse registrado casos de liderazgo femenino —como el de Juana de Arco, por ejemplo—, el gran fresco occidental de la humanidad, ha sido sucesivamente levantado por Tucídides y Herodotos, es decir por hombres preocupados en contar cosas de hombres a los hombres poniendo a la mujer en el secundario plano de actriz de reparto o de “extra” en las grandes superproducciones de la Historia.

Por eso, la historia patriarcal está llena de patriarcas y no hay Alejandras Magnas, Napoleonas, Genkis Kanas (por ahí una que otra Cleopatra, por ahí una que otra Mata Harí, por ahí una que otra Isabel la Católica o una que otra Catalina la Grande); como en la literatura clásica no hay una Esquila, pese a la materia prima trágica de primera con la que la mujer ha contribuido para la literatura de todos los tiempos; como no hay una Marquesa de Santillana, una Manca de Lepanto o una Marquesa de Sade. Tuvieron que pasar años para que junto a un Sartre aparezca una Simon de Beauvoir o para que junto a un Pablo Neruda aparezca una Gabriela Mistral.

El Corpus representativo de la mujer escritora está conformado por ausencias escandalosas, más que por presencias tangibles. La mujer tuvo que transgredir la vida para poder romper ese velo de silencio que le impedía ingresar al lenguaje como creadora. Tuvo que atravesar códigos sociales rígidos, resistencias familiares inamovibles y hasta se vio precisada a vencerse a sí misma para sofocar ese complejo de culpa que le acarreaba saberse portadora del riesgoso virus de la creatividad.

Pero optar por ser una transgresora de la vida, no le asigna necesariamente a la escritora la tarea de violentar a ciegas las normas de la convencionalidad social; pues, así como dentro de la función discursiva tiene que observar, por lo menos las reglas más fundamentales del lenguaje, ya que: “la fuerza del discurso o de los discursos es tan grande que todos los que hablan o escriben

dentro de un marco cultural establecido tiene que observar sus leyes discursivas”¹ , así también, dentro de un entorno social delimitado, la mujer, como ser social, le debe observancia si no a todas, si a las más pertinentes normas de la moralidad colectiva.

Pero en la literatura como en todo, hay posiciones y hay posiciones, por lo que en el mapamundi literario femenino es posible toparnos con escritoras que desafiaron a su época con una actitud de franca ruptura hacia la vida, pero que a la hora de transgredir el lenguaje, optaron más por la convencionalidad que por la innovación –caso George Sand, por ejemplo–. Como existieron, y existen, creadoras muy libres e innovadoras dentro del lenguaje, pero que dentro de la esfera cotidiana, no pasan de ser unas mujercitas tímidas y cobardonas que a través de una vida de abnegación y renunciadas tratan de hacerse perdonar el pecado de haberse atrevido a ser intelectuales.

Se da también el caso de plumíferas que tuvieron que cambiar de condición, pasar de la vida laica al claustro, para poder ejercer con relativa libertad y libre de mayores sospechas sus funciones creativas –caso Sor Juana Inés de la Cruz, alias la Décima Musa–, como, ya en épocas más cercanas, se produce una verdadera eclosión de escritoras que con igual radicalidad provocaron rupturas tras rupturas tanto en la vida cuanto en el lenguaje – tipo Anaís Nín, tipo Alejandra Pisarnik, tipo Virginia Woolf, tipo Alfonsina Storni.

En este apretado recuento de posiciones, también ingresa la escritora insípida o sea aquella a la que no le interesa romper con nada ni con nadie, porque eso sería atentatorio contra lo que ya está establecido.

Y aquí, en este punto, una vez que me he referido al nocivo puritanismo verbal y vivencial, que nada aporta y mucho abulta, debo empezar a configurar mi particular “teoría del desenfado”.

El desenfado está en las antípodas del puritanismo, porque, según las acepciones que de este término registra el Larousse, es desembarazado, libre, desenvuelto y hasta descarado (esta última acepción es de mi personal cosecha). A diferencia del puritanismo, el desenfado, no es constreñido ni estreñido, por lo tanto es un instrumento para la liberación, una eficaz punta de lanza para violentar esquemas estacionarios de cualquier índole.

Las pocas autoras decimonónicas que registran los anales de la literatura ecuatoriana, abordaron, con preferencia, temas cívicos, familiares, religiosos, morales con un fuerte sabor

didascálico y con fines más formativos que estéticos. Prosa llena de recato que en mucho ofreció contraste con la producción lírica que se dio paralelamente, y en la que nuestras pocas aedas – influenciadas, por las corrientes prerrománticas y románticas de la época – se mostraron más libres que las prosistas, o menos puritanas que éstas, al cargar sus versos con una gran dosis de afectividad, pero siempre dejando entrever, entre líneas, que el tipo de amor que les sorbía el corazón y el seso, tenía mucho de platónico y casi nada de carnal. Fue la época en la que se produjo el grito de Dolores en nuestra Literatura, grito que, aunque le duela a los detractores de la Veintimilla de Galindo, se constituye en un hito significativo, o dicho de otra manera más elegante, en un “foco axial” dentro de la literatura ecuatoriana, pues, quieras que no, aquello de “y si a olvidar no alcanzas al ingrato/te arrancaré del pecho corazón”, tiene alcances de manifiesto estético – feminista digno de ser desentrañado en todas sus significaciones en el ruedo de varias y varias mesas redondas.

Ya algo entrado el siglo pasado –pasados los decapitados modernistas: Silva, Borja, Noboa, Fierro –, y bajo los efectos de sucesos políticos nacionales e internacionales – revolución liberal, revolución bolchevique, primera guerra mundial, caída del cacao y de la economía nacional, movimiento obrero del 15 de noviembre y etc. y etc. – la conciencia de la mujer crece y también aparecen los movimientos que auspician el crecimiento de la mujer en todos los campos: empieza a votar en las urnas, a divorciarse si el matrimonio no le es grato, a matricularse en la Universidad, a ocupar cargos públicos, a convertirse, algunas de ellas, en oradoras fogosas de estilo altisonante o en intelectuales articuladas, aunque sólo haya sido por cuestiones de simpatía, a movimientos artísticos de vanguardia.

Los primeros vestigios de un desenfado literario que ya no se oculta bajo el prejuicio excesivo, sino que trata de mostrarse provisto de una palpable autenticidad, se dejan sentir en nuestras letras a través de la poesía. La poesía, hasta hace muy poco, fue el género por excelencia y excedencia de la tienda femenina ecuatoriana. Las líricas nacionales, las que dieron la cara al reto de la letra impresa, acicateadas por la aparición de escrituras tan estéticas y valientes como las de Delmira Agustíni y Juana de Ibarbourou –pioneras en Latinoamérica en esto de poner la sensualidad carnal al servicio de una poesía erótica de la mejor ley– no tardaron mucho en “soltarse”, en abandonarse a los influjos de esta nueva y desenfadada palabra de mujer que empezaba a incendiar el espacio hispano parlante. Pronto el esparadrapo de silencio que tapiaba

su potencial expresivo, es retirado de su boca por ella misma (aunque en términos relativos). Este destape, provoca un avance discursivo concreto, del que dan fe algunos poemas aparecidos en revistas y periódicos de la época, verdaderas pepitas de oro para cualquier gambusino compulsivo de la investigación literaria. Considero que la vía más expedita para llegar al erotismo, es el desenfado (aunque por el desenfado se llega a más de un derrotero), por lo que me cuesta trabajo imaginar qué clase de engendro erótico hubiera entregado a la literatura una autora de signo puritano, una de aquellas que se asusta hasta porque existen estatuas desprovistas de prendas interiores.

Hay desparpajos dolorosamente irónicos, como los hay abiertamente humorísticos: el desenfado es más compatible con el humor que con el dolor, lo cual no significa que esté exento de profundidad. Desenfado doloroso es el que utiliza la guayaquileña Ileana Espinel en estos versos que dicen así:

“Y si otro día por capricho, el dedo
me aloja un negro tiro en la cabeza
no vayas a creer que es por tu ausencia,
es por capricho, créelo.

(Los posibles caprichos, Diríase que Canto, 1969)

Y desenfado irónico es el que esgrime la poeta quiteña Ana María Iza cuando expresa: “Adiós a las estatuas vacías del domingo/ adiós a los domingos vacíos como estatuas.

Como es desenfado de quemante erotismo el que se deslía entre estas líneas de la autoría de la quiteño- guayaquileña Violeta Luna: Un día fui la fruta derretida/ en medio de tus árboles de fuego,/ Y estuve entre tus manos cayendo como el vino y el azúcar, y tanto me anegaste/ que adentro de mí misma, crecieron las orquídeas/.

Y un desenfado que muerde con la virulencia incisiva de unas afiladas rosas verdes, es el que ostenta la poética de Aleyda Quevedo:

“Aun hierve el vidrio /en mi boca /la lengua indefensa/ te
busca/ cristal fatídico/ Destrozaste/ mis labios/

transparencia sin reemplazo/

El lenguaje desenfadadamente fonético, el sonido condicionado a las perurgencias sensuales de las sexaciones y sensaciones y a las furiosas y sincopadas llamadas selváticas, tiene en la quiteña Margarita Lasso a su figura más representativa. Y un desenfado de signo animal, de loba herida, de criatura ecológica, es el que se imprime en la valiosa poesía de la también quiteña María Fernanda Espinoza.

Posterior a estos modelos de audacia verbal, surgen otras camadas de autoras en la literatura nacional, muchas de ellas incursas en la línea caliente del erotismo. En el caso específico de las poetas novísimas, éstas acusan tal soltura en el manejo del desenfado que incluso a mí, autora un tanto desenfadada, la lectura de muchos de sus textos me dejan pasmada, encantada y a la vez asustada de lo que éstos dicen.

Hay figuras mayúsculas de la lírica ecuatoriana a las que podría nombrar dentro de otro contexto discursivo, que no es precisamente éste (no se me ocurriría llamar “desenfadada” a la alta poesía de la cuencana Sara Vanegas), por lo que hasta aquí considero prudente dejar este apretado muestreo de creadoras desenfadadas.

En los últimos treinta años del siglo pasado, la escritora ecuatoriana – ya más dueña de sí misma y más ducha en el manejo de las armas verbales – pluma en ristre se lanza a la aventura de incursionar en un nuevo género: la narrativa, línea en la cual ya se había hecho presente un decoroso número de autoras, entre ellas las muy representativas Nela Martínez, Eugenia Viteri y Alicia Yáñez.

El desbloqueo mental que ya de una manera muy cualitativa se opera en la escritora latinoamericana a consecuencia de todas las conquistas que consiguen los movimientos de liberación femenina a más de por las grandes mutaciones históricas que se dan en el cono sur a partir de los sesentas, son causas que directamente inciden en la configuración de una escritura franca, retadora, orgullosa de lo que dice (a más de por cómo lo dice). Sin volverse impúdica, pero dejando a un lado consideraciones púdicas estorbantes, la escritora desnuda su voz aunque no rompa por completo con el discurso patriarcal, uno, porque no puede y dos, porque no le conviene, pues, como dice Elzbeta Skolodowska en su estudio sobre la novela latinoamericana, “la especificidad de la escritura femenina consiste en su actitud ambivalente con respecto a la

tradicción: “una actitud esencialmente paródica que tiene que abrazar los valores del discurso patriarcal para luego subvertirlos”².

Como la famosa viuda negra, araña que hace el amor con el araña mientras lo devora, la escritora de avanzada sigloventina y la que ya se ubica en la postavanzada de este siglo, funda su escritura sobre los feudos del discurso masculino, se sirve de él hasta donde le sirve y después lo abandona por un tiempo hasta que vuelve a necesitarlo, pues su actual práctica discursiva está fuertemente ligada a una relación de amor – odio con el lenguaje falocéntrico, es decir a una: “dialéctica de aceptación y rechazo al discurso patriarcal”.

Escribir a partir de tal contradicción, de tal conflicto provocado por la abierta pugna que históricamente mantienen los genitales de uno y otro lado – y pugna en cuya permanencia está más obsesivamente interesada la mujer que el hombre – paradójicamente ha dotado a la palabra de la mujer de una fuerza viril que a ratos se muestra más radical que aquella que está implícita en la producción general del escritor medio.

Mujeres de “verso en pecho” – tipo Gloria Fuertes, tipo Blanca Varela – y narradoras de ovarios bien rayados y mejor colocados, – tipo Peri Rossi, Mastretta, Lispector, Valenzuela, Montero y etc., etc. – que de existir en tiempos pasados han existido, pero que es sólo ahora que adquieren presencia visible porque aparecen en gajos, en manadas, en jaurías, en legiones, se han tomado por asalto y a mano armada – armada ahora sí de un discurso maduro y competitivo – las preferencias del archilector latino, las que actualmente acusan una inclinación tan desenfadadamente pronunciada hacia un abanico de temas que sin tapujos, sin puritanismos sospechosos, abordan tanto asuntos que han permanecido por años guardados en el clóset, tanto aquellos que brotan desde las incongruencias inagotables que entre sí acusan las relaciones humanas (raciales, religiosas, ideológicas, económicas, culturales).

En nuestra narrativa de última hora, las autoras que están logrando abrirse espacio en el por sí estrecho espacio de las letras nacionales, son aquellas que han logrado sacar cabeza por la manga desinhibida y desarticulada del más declarado desenfado. Así, al ya consagrado nombre de Alicia Yáñez – especialmente la Yáñez de La casa del sano placer – se suman los de aquellas narradoras cuyo caballo de batalla, cuyo estilete expresivo, no es otro que el de un libre albedrío ya rayano en audacia expresiva que no conoce el sofreno (o deliberadamente lo ignora): Holst, Buenaño, Miraglia, Salguero, Andrade, Cordero, por nombrar sólo a las más desembarazadas

dejando para otra consideración a una media docena de narradoras ecuatorianas realmente sobresalientes –pienso en Rodríguez, Santillán, Maldonado, Chiriboga, Paz y Miño, etc. y etc.–, constituyen, hoy por hoy, la muestra más palpable de hasta dónde la narradora ha llegado en materia de desenfado discursivo. Autoras que no vacilan en protagonizar escándalos textuales – para el que no lo sabe, el escándalo textual es el grado más superlativo al que puede arribar el desenfado literario –en el interior de sus obras, para que en cada una de ellas pase algo verdaderamente gordo y conmocionante; autoras que, al igual que yo, poseen la convicción de que la literatura en la que no pasa nada, puede ser cualquier otra cosa, menos literatura.

Citas

¹ Laferl Christopher, Babalú y Siboney, el discurso sobre el otro en la música popular cubana antes de la revolución, en Cuadernos de reciénvenido, No.15 (Brasil, U. de Sao Pablo, 2001) p. 8

² Cita tomada de Ceremonias de rechazo: La parodia humorística como terapia reconstructiva, estudio de Diana Niebylski (U.de Nebraska. Letras Femeninas 1997) p.66. Volumen XXIII, números 1y 2

Anexo 4

ENTREVISTA A ARGENTINA CHIRIBOGA EN EL MARCO DE LA NOMINACIÓN AL PREMIO MENÉNDEZ PELAYO

Fecha: septiembre de 2021

APORTACIONES CIENTÍFICAS O DE CREACIÓN LITERARIA

Mi formación académica es de Bióloga. Soy genealogista. En el campo literario trabajo como novelista, poeta, narradora, ensayista. Algunas de mis obras publicadas son las novelas *Bajo la piel de los tambores*, *Jonatás y Manuela*, *En la noche del viernes*, *Cuéntanos, abuela*, *Desde la sombra del silencio*, *La Nariz del Diablo* y *La muerte blanca*; los libros de relatos *Las casas viejas* y *Este mundo no es de las feas*; los poemarios *La contraportada del deseo*, *Palenque*, *Capitanas de la historia*, *Con su misma voz* y *Coplas afro-esmeraldeñas*; en ensayo *Raíces africanas en la nacionalidad ecuatoriana*, *Mitos afro-esmeraldeños*; en drama, *Cuando cae la tarde*, entre otros. Consto, entre otras, en las antologías: *Cuentan las mujeres*, *Antología poética de Esmeraldas*, *Narradoras ecuatorianas*, *La novela del mundo* (Italia, 2014), *Habla de América* (Buenos Aires, 2015), *Por un mundo melhor* (Brasilia, 2015) y *Novel of the World* (Milan, 2015).

Soy miembro de, entre otras organizaciones: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Grupo América, Escritores del Mercosur.

DIMENSIÓN HUMANÍSTICA DE LA OBRA LITERARIA Y DE SUS ACTIVIDADES

Como escritora y mujer latinoamericana, y afro, he enfrentado y sigo enfrentando dificultades. Romper los grupos de poder es un reto y en el Ecuador existen grupos literarios que son difíciles de enfrentar, pero sin claudicar hay que seguir el ejemplo que nos han dejado escritores que por la profundidad y el vuelo de su pensamiento constituyen la vanguardia de la democracia, verdaderos baluartes de la literatura. Tengo que continuar trabajando por la independencia política y económica de América Latina, contra el dominio de las clases usurpadoras del poder. Otra dificultad, igual de grande, es tropezar con la falta de apoyo para publicar las obras.

Comparto con la escritora estadounidense Toni Morrison la intención de escribir los libros que la mujer negra quería leer. Me parece que es una forma de corregir a través de mis obras los diferentes modos en que la historia y la sociedad patriarcal han manipulado la representación de la mujer y, en particular, de la mujer negra en la literatura ecuatoriana. En general, los escritores blanco-mestizos utilizan elementos de la cultura afro para desprestigiar, sin introducirse en la problemática del mundo afro, sin comprender la compleja realidad por la que atraviesan.

La novela ha sido el vehículo más eficaz para desarrollar mi trabajo literario, porque crea personajes que encarnan y analizan la problemática existencial; en ella puedo franquear los límites del tiempo. La novela abarca muchos géneros: poesía, relato, drama, etc., sin que pierda su personalidad.

Utilizo la literatura para defender y robustecer nuestra identidad. Como novelista creo personajes que hacen vivir, sentir y comprender la historia que narro. Considero que escribir es un oficio social que expresa solidaridad y una constante renovación de la conducta humana. La literatura me da la capacidad de comprender la vida, teniendo como base el aspecto estético.

A través de los temas que trabajo intento dar voz y visibilidad a los grupos marginados —la mujer, el afro, el indígena, el homosexual— y a todos aquellos individuos que permanecen en la periferia del discurso hegemónico. Entendí que había la necesidad de hacer una nueva y verdadera historia; la que estudiábamos era racista, machista y discriminatoria. Asumí con responsabilidad el estudio de los nuevos procesos que se están gestando y aceptar las diferencias entre los seres humanos, entre las que cuentan la presencia de las flacas, los gordos, las feas y las personas especiales.

En mis novelas *Bajo la piel de los tambores*, *En la noche del viernes*, se observa una profunda preocupación por el cuerpo. Esa cartografía del cuerpo se inscribe en la tendencia actual de construcción de una nueva imagen de la nación y de la identidad ecuatoriana. De hecho, el ser humano es producto del medio geográfico. Es innegable la influencia del río, del mar, de la selva, la montaña, la cascada en la psicología del ser humano. La naturaleza que, con sus trinos y colores, nos hace florecer la raíz a los habitantes de la Costa. La exuberante geografía corre sangre adentro, como una larga raíz me hace soñar, anhelar sentirme río, mar, selva, ave. En mí confluyen la estación del alba; soy palmera migrante, manantial. Tal vez porque nací cerca al río, mi obra está

colmada de matices que aprisionan los reflejos. El escritor José Antonio Rodríguez Valentín dice que soy una auténtica hija de Yemayá.

Este mundo no es de las feas critica el *modelo* de belleza femenina impuesto por el sistema capitalista, y que no acepta otro tipo que no sea ser blanca, delgada, alta, con cabello castaño o rubio; pero uno de mis personajes de ese libro desafía aquel sistema de consumo y robustece su identidad a través de su personalidad.

El erotismo es uno de los temas centrales en algunas de mis obras, como *Bajo la piel de los tambores*, *La contraportada del deseo*, *En la noche del viernes* y *Este mundo no es de las feas*. Creo que el erotismo es una de las bases de toda sociedad, una de las raíces de conservación de la especie humana. Pero hay que diferenciar lo que es erotismo y lo que es pornografía.

ACTIVIDADES DE RELEVANCIA SOCIAL O VALOR ÉTICO TRANSCENDENTES

La desigualdad de género es una de las consecuencias de la conquista española que ha impedido, hasta ahora, una auténtica igualdad. La actividad política de las mujeres históricamente ha sido limitada, situación que se consolida con la estructura social patriarcal que ha obstaculizado el desarrollo de la mujer, ya sea en educación, salud, vivienda, empleo, etc., discriminaciones ancestrales que aún se mantienen. Ser mujer para mí es asumir con responsabilidad los derechos y deberes en los diversos campos de la sociedad, participar activamente en política y en los mandos del poder. Ser mujer es participar en igualdad de condiciones con el hombre. En un país no se puede hablar de democracia si no hay igualdad de género y paz. Como mujer soy consciente de que formo parte de una nueva época, donde mi existencia como persona está ligada al planeta Tierra y que debo luchar por su conservación, y mis energías uno a otras energías para lograr un mundo mejor.

En el Ecuador el 80% de la población vive en la pobreza y la dolarización ha profundizado la brecha entre las clases sociales pudientes y desposeídas. La miseria, la corrupción, el desempleo son problemas que directamente reclaman mi atención. Citaré al filósofo argentino Héctor P. Agosti: «No puede concebirse una transformación total de la cultura sin una transformación total de la sociedad». La globalización se basa en una explotación feroz de las potencias internacionales. Con ella se pierde la identidad de los pueblos. La mujer afro-ecuatoriana está consciente de que se

vive en el siglo del saber y del conocimiento y hay necesidad de educarse. Mi obra orienta en este sentido y reafirma la identidad.

Me preocupa también una realidad tan apremiante como es la destrucción del ambiente. Escribí un *Manual de Ecología para niños*, con el propósito de enseñar a los niños y niñas el buen manejo de los recursos naturales. Hay necesidad de cuidar la Madre Tierra, pues el recalentamiento global es un grave problema que tenemos que resolver lo más pronto posible. En muchas de las décimas que escribo trato acerca de ese problema. En ese sentido, mi formación académica en Biología es concomitante con mi obra. He dado talleres sobre ecología a los niños de la provincia de Esmeraldas, he sembrado árboles en diferentes partes del país.

Mis obras reafirman los valores de la provincia de Esmeraldas. Son una toma de conciencia de la enorme riqueza de su cultura. He rescatado leyendas, mitos, paisajes, costumbres, que parecían perdidos en el tiempo. Después de analizar el contexto social de la época en que se desarrollan mis personajes, he rescatado aquel manantial y así reafirmo nuestra riqueza espiritual.

A lo largo de la historia las escritoras ecuatorianas han recibido un escaso reconocimiento por su trabajo. Eso tiene que ver con la desigualdad en que se desenvuelve el trabajo de las mujeres en todas las disciplinas. Por eso sigue viva la tarea de romper o erradicar por completo el paradigma patriarcal y los obstáculos socioculturales y políticos que han propiciado tanto la invisibilidad como la desigualdad de la mujer en la sociedad ecuatoriana. Avanzado el siglo veintiuno, en el Ecuador se continúa viviendo en una sociedad machista.

Escribo para quienes tienen amor al prójimo, porque el amor es portador de energías revitalizadoras que nos hacen solidarios y que aceptemos las diferencias. Contribuyo desde mi trinchera que es el campo de la literatura; doy charlas, conferencias, seminarios en la ciudad y en la zona rural y pertenezco a organizaciones afro. Sí. Mi obligación moral y ética es contribuir al desarrollo cultural del pueblo al que pertenezco. Trabajo por una sociedad justa, equitativa, sin discriminación y por la paz. Asisto a los colegios y a las zonas rurales para compartir mis conocimientos y acepto invitaciones en el exterior para robustecer la identidad latinoamericana.

Me identifico con el tipo de feminismo que discute abiertamente los temas políticos de mi país. Entiendo por feminismo el darle voz y poder de decisión a la mujer. Tener igualdad de

oportunidades con los hombres. Que la mujer tenga participación activa en el campo político, social y cultural. Desde estas aristas, soy feminista.

INFLUENCIA SOCIAL DE LA OBRA

Soy una afro-ecuatoriana que ama la solidaridad, la equidad y la justicia social. En particular, las experiencias que me han influenciado como escritora son el ambiente social, histórico y político. Tener conciencia del tiempo que estoy viviendo —falta de valores, lleno de desigualdad y discriminación—, despertó en mí rebeldía para rechazar o criticar o denunciar la sociedad tal como es. He creado otra vida y otras gentes con criterios más equitativos.

Me ha impulsado a escribir la injusticia social. Utilizo la palabra para defender y robustecer la identidad de los pueblos, especialmente de los afro-descendientes. También me impulsó a escribir el denunciar la corrupción de los gobernantes, para lo cual hay que crear personajes que hacen vivir, sentir y compartir la historia que narro.

No tengo influencias literarias femeninas ni nacionales ni extranjeras, porque la mayoría de las escritoras tienen una percepción de la vida distinta de la mía. Tenemos diferentes vivencias, experiencias y estudios. Ellas tienen una historia social diferente a la mía y hay que ser auténtica.

Mis obras han servido de brújula, de soporte para conseguir reivindicaciones. He rescatado personajes afro-descendientes que fueron expulsados de la historia y les he devuelto su verdadero rol histórico. He dado a conocer los más importantes aportes de la cultura afro a la sociedad ecuatoriana y al mundo.

Los temas centrales en mi quehacer literario parten de la convicción de que escribir es un oficio social que implica solidaridad y plantea la renovación de la conducta humana. Después de estudiar la realidad, los temas llegan a mí, como solicitando que los escriba; escribo lo que me obsesiona y conozco a profundidad, me exige autenticidad y sinceridad. Mi temática es muy variada, pero denuncio especialmente problemas de los afro-latinoamericanos.

En cuanto al compromiso del escritor acerca de los problemas que enfrenta la sociedad contemporánea, lastimosamente no todos los escritores utilizan la palabra para defender a los marginados y discriminados; muchos realizan una literatura individualista, solitaria y sin contenido

trascendental; cierran los ojos ante la verdadera historia y frente a la realidad social. En general, no es una preocupación de los o las escritores blanco-mestizos; esa preocupación existe casi solo en los afro-descendientes. La población indígena es reconocida como una de las vertientes de la nacionalidad ecuatoriana, pero no sucede así con la raíz africana.

Todo lo relacionado a la cultura afro es ignorado en los programas de estudio. Tenemos una educación racista y discriminatoria. Por eso luché por implantar la etnoeducación. Lo que no se conoce no se ama.

Me identifico con el proceso que se opera actualmente en el mundo: la lucha por conseguir la igualdad de género y desterrar las relaciones arcaicas en lo social, consecuencia del machismo y de las oligarquías.

Planteo, también, el poder que ha tenido el pueblo afro ecuatoriano como actor de la historia y su papel en las transformaciones revolucionarias y de dignidad. En mi novela *Jonatás y Manuela* realizo estudio sociológico de los hechos significativos y los ideales y anhelos de libertad del grupo. Personajes sencillos, casi inconscientes en su heroísmo, fieles a sus principios.

DIMENSIÓN INTERNACIONAL

Mi obra ha sido traducida a varios idiomas. Consto en varias antologías extranjeras. En relato, obtuve el Premio General José de San Martín, Buenos Aires, Argentina, 1986. He sido invitada a sustentar conferencias y recitales en universidades y museos, y a participar en encuentros de escritores y ferias del libro en América, Europa, el Caribe, Asia y África. Mis obras traducidas son: *Bajo la piel de los tambores* (traducida al inglés con el título *Drums Under Skin*), *Jonatás y Manuela* (traducida al italiano), *En la noche del viernes* (traducida al italiano con el título *Il venerdì sera* y al inglés con el título *On Friday Night*), *Cuéntanos, abuela* (traducida al francés y al inglés), *La Nariz del Diablo* (traducida al inglés y al italiano). He recibido condecoraciones como la Cátedra Unesco Grand-Bassam, Cote d'Ivoire (1998); Universidad Alcalá de Henares (2006); Gran Medalla de Honor Miguel de Cervantes (2018); Certificate of Excellence, XXXIX World Congress of Poets, Bhubaneswar-Odisha, India (2019); José María Arguedas, Perú 2020, entre otras. Mi obra es estudiada en universidades de Estados Unidos, Jamaica, Inglaterra, Argentina, Chile, entre otros.

Anexo 5

HOJA DE VIDA DE LUZ ARGENTINA CHIRIBOGA GUERRERO¹²⁸

Luz Argentina Chiriboga Guerrero es miembro de las siguientes organizaciones:

- Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Grupo América.
- Algunas organizaciones de la Cultura Negra, Nacional e Internacional.
- Sociedad de Escritoras Ecuatorianas, 2003.
- Sociedad Amigos de la Genealogía.
- Presidenta Nacional de América Madre, institución Cultural Internacional, Córdoba-Argentina.
- Sociedad “Nelson Estupiñán Bass”.
- Corporación de Mujeres Ecuatorianas Amigas de la República Popular de China, 2004.
- Miembro del Comité Permanente de los Derechos de la Mujer
- Coordinadora política de mujeres ecuatorianas, entre otras.
- Grupo de escritores del Mercosur, 2016.
- Presidente del Comité Permanente de los Derechos de la Mujer 2018.
- Próximamente formará parte de la Academia Internacional de Cultura, Brasil.

Luz Argentina Chiriboga Guerrero ha publicado las siguientes obras:

Novelas:

- BAJO LA PIEL DE LOS TAMBORES, 1991. Traducida al inglés con el título de DRUMS UNDER SKIN, 1991.
- JONATÁS Y MANUELA, 1994. Traducida al inglés y al italiano.
- EN LA NOCHE DEL VIERNES, 1997. Traducida al italiano con el título IL VENERDI SERA.
- CUÉNTANOS ABUELA, 2002, traducida al inglés y al francés.

¹²⁸ Está realizada sobre la base del currículum otorgado por la autora.

- DESDE LA SOMBRA DEL SILENCIO, 2010.
- PROHIBIDO OLVIDAR, 2011.
- LA NARIZ DEL DIABLO, 2015. Traducida al Inglés.
- LA MUERTE BLANCA, 2016.

Poesías:

- MANUAL DE ECOLOGÍA, 1992.
- LA CONTRAPORTADA DEL DESEO, 1992.
- PALENQUE, 1999.
- COPLAS ESMERALDEÑAS, 2001.
- LUIS VARGAS TORRES Y LOS NIÑOS, 2001.
- CAPITANAS DE LA HISTORIA, 2003.
- CON SU MISMA VOZ, 2005.
- MULTIPLICA LAS LLAMAS, 2013.

Vale destacar que su poesía ha sido traducida al quichua y al inglés, idioma que consta en algunas antologías como BETWEEN THE SILENCE OF VOICES.

Cuentos:

- LAS CASAS VIEJAS, 1999.
- ESTE MUNDO NO ES DE LAS FEAS, 2006.
- LOS TRENES QUIEREN SER PÁJAROS, 2013.
- NUEVA EDICIÓN DE: ESTE MUNDO NO ES DE LAS FEAS, 2017.
- CUENTOS PUBLICADOS EN LA REVISTA DIGITAL DE LONDRES, *THE CULTURE TRIP*.
- Cuento La Pantera Negra, traducido al inglés en The cultural Journal, 2018.

Ensayos:

- RAÍCES AFRICANAS EN LA NACIONALIDAD ECUATORIANA, 2004.
- GENEALOGÍA DE LA COMIDA AFROECUATORIANA, 2006.
- ESCRITORAS ECUATORIANAS.

- MÚSICA ECUATORIANA.
- DICCIONARIO AFRO-ESMERALDEÑOS, 2006
- DIÁSPORA, 1997.
- ARISTAS AFRICANAS EN EL PRIMER GRITO DE INDEPENDENCIA DEL 10 DE AGOSTO DE 1809, 2012.
- ESMERALDAS ANTIGUA, 2013.
- COMIDA TRADICIONAL AFROESMERALDEÑA

Drama:

- CUANDO CAE LA TARDE.

Temas Literarios:

- ESCRITORES ESMERALDEÑOS: BIOGRAFÍA, PRODUCCIÓN Y CRÍTICA. (3 tomos), 1996-1997.
- DICCIONARIO AFROESMERALDEÑO, 1996.

Por su producción literaria, Luz Argentina Chiriboga Guerrero consta en las siguientes:

ANTOLOGÍAS:

- CUENTAN LAS MUJERES.
- ANTOLOGÍA POÉTICA ESMERALDEÑA.
- ANTOLOGÍA DE NARRADORAS ECUATORIANAS.
- BETWEEN THE SILENCE OF VOICES, 1997.
- SUEÑOS COMPARTIDOS, 2003.
- COLECCIÓN CUARTO CRECIENTE, 2004.
- COLECCIÓN S. A. G. No. 160-2009.
- COLECCIÓN MEMORIA DE LA PATRIA, 2010.
- ENTORNO AL 10 DE AGOSTO DE 1809.
- EDICIONES DE LA PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA, 2011.
- CUENTOS DE MUJER, 2009.
- SCRIVERE DONNA, 2011.

- ANTOLOGÍA ESCRITORAS CONTEMPORANEAS, 2002.
- MANUELA SÁENZ Pasado, presente y futuro, Edición de la presidencia de la República, 2011.
- LA DONNA NELLA REALTÀ POPOLARE EN ELLA LETTERATURA AFROECUATORIANA, 2003.
- HIJAS DE MUNTU, 2008.
- DICCIONARIO BIOGRÁFICO ECUATORIANO, 2010.
- AFRO HISPANIC REVIEW, 1993.
- AFRO HISPANIC REVIEW, 1998.
- Antología Las mujeres que yo amo, 2002
- DIÁSPORA, 2009.
- TIERRA VERDE, 2009.
- COMO ANGELES EN LLAMAS, 2004.
- MANUELA SÁENZ EL TIEMPO ME JUSTIFICARÁ, 2010.
- ANTOLOGÍA DE NARRADORAS ECUATORIANAS, 1997.
- POETAS DE LA MITAD DEL MUNDO, 2013.
- SERIE BICENTENARIO N 1, S.A.G. Colección N 160, 2009.
- LA NOVELA DEL MUNDO, ITALIA, 2014.
- SIEMPRE EL AMOR, ANTOLOGÍA BILINGÜE ESPAÑOL-PORTUGUÉS, 2016.
- Antología VI Encuentro de Poetas, Argentina, 2016.
- ANTOLOGÍA BILINGÜE DEL CUENTO ECUATORIANA DE INICIOS DEL SIGLO XXI, 2017.
- Consta en el sitio web EcuadorFiction.com.
- ANTOLOGÍA DE RELATOS Y POEMAS CONGRESO MUNDIAL DE LAS LETRAS HISPANAS “MIGUEL DE CERVANTES”, 2018.
- ANTOLOGÍA DE RELATOS Y POEMAS CONGRESO MUNDIAL “MUJER Y HOMBRE GIRASOL”, 2018.
- Historia y antología de la literatura ecuatoriana, 2018.
- Tinta, palabra y papel, 2018.
- 5 autores, 2018.
- Antología del 39th World Congress of Poets, Bhubaneswar-Odisha-India, 2019.

La bibliografía de Luz Argentina Chiriboga Guerrero consta en las siguientes publicaciones:

- REPERTORIO INTERNACIONAL DE ESPECIALISTAS EN AFRICANIAS.
- PENDONEROS, DE CARLOS OJEDA SAN MARTÍN, como personaje importante de la provincia de Esmeraldas.
- PERSONAJES QUE HAN HECHO HISTORIA EN LA PROVINCIA DE ESMERALDAS, de Julio Estupiñán Tello.

La obra literaria de Luz Argentina Chiriboga Guerrero ha sido estudiada por muchos catedráticos de los Estados Unidos de América, Europa y África.

Condecoraciones:

- Cátedra UNESCO Grand-Bassam, Cote d' Ivoire, 1998.
- Office Of The Mayor Proclamation Ciudadana Ilustre Of The Harrisbaug. US, 2002.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana y la Asociación de Escritoras Contemporáneas del Ecuador, 2003.
- Declarada Visitante Ilustre de la Municipalidad Distrital de Chasquitambo, Perú, 2004.
- Universidad Alcalá de Henares, España, 2006.
- La Federación de Organizaciones y Grupos Negros de Pichincha "FOGNEP", confiere el Illesca de Oro, Quito, 2011.
- Medalla Bicentenario, Al Mérito Cultural, Aurelio Espinosa Pólit, 2012.
- Casa de la Cultura, Núcleo de Esmeraldas, Mujer del Año.
- Club Social Cultural de Esmeraldas, Mujer del Año.
- Coloquio Internacional de Estudios Afro-Iberoamericanos.
- Unión Nacional de Mujeres del Ecuador, Al Mérito Cultural.
- CONDECORACIÓN AL MERITO CULTURAL POR EL GOBIERNO AUTÓNOMO DESCENTRALIZADO DEL MUNICIPIO DE ESMERALDAS.
- Mención de Honor del Círculo Internacional de Narradores y Poetas del MERCOSUR, del cual es miembro.
- Presidenta Nacional de AMERICA MADRE
- Se hizo acreedora al ILLEZCAS DE ORO.
- MINISTERIO DE CULTURA le otorgó la Medalla Bicentenario al mérito Cultural,

- EL CONSEJO DEL DISTRITO METROPOLITANO de Quito le otorga la condecoración “AURELIO ESPINOSA POLIT”
- Declarada Mujer del año por los periodistas de Esmeraldas y la unión nacional de periodistas
- Condecoración por la SECRETARIA DE PUEBLOS
- MÉRITO CULTURAL DEL GOBIERNO AUTÓNOMO DESCENTRALIZADO MUNICIPAL DEL CANTÓN ESMERALDAS
- Condecoración Simón Bolívar de la Universidad Andina Simón Bolívar, y
- Condecoración de las Organizaciones Afroecuatorianas 2014.
- Condecoración Matilde Hidalgo de Prócel, otorgada por la Asamblea Nacional, 2015.
- Condecoración de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO
- Presidenta de la comisión para elegir presidente y vicepresidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Mérito cultural 2016, por parte del Gobierno Autónomo Descentralizado de Esmeraldas.
- La Gran Medalla de Honor Miguel de Cervantes, por parte de Letras Hispánicas Miguel de Cervantes, 2018.
- Insigne onorato de Cervantes de la literatura, poesía, artes, equidad y paz, por parte del Congreso Mundial de las Letras Hispánicas, 2018.
- Designación como Embajadora del Círculo Universal de la Paz, otorgado por el Cercle Universel des Ambassadeurs de la Paix y ASORBAEX, 2019.
- Los estudiantes y escritores de la A.E.A.C y del Museo Post-Moderno de Educación le otorgaron el Trofeo Mujer del Siglo XXI, 2019.
- Condecoración por el Día de la Mujer Afro de América Latina y el Caribe, por parte del colectivo Tejiendo Conocimientos y la Universidad Andina Simón Bolívar, 2019.
- Certificate of Excellence, XXXIX World Congress of poets, Bhubaneswar-Odisha-India, 2019.
- José María Arguedas, Perú 2020.

Diplomas:

- Corporación de Promoción Universitaria, Universidad San Francisco de Quito.
- Derechos Humanos en las Comunidades afroecuatorianas, 1995.

- Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1999.
- Casa de Cultura Ecuatoriana, 2003.
- Integración Literaria América Madre, Córdoba –Argentina, 2004.
- Instituto Pedagógico Manuela Cañizares, 2004.
- Concurso “Mujeres Afrodescendientes en la Hoguera del Cuento y la Poesía, Quito, 2005.
- Primer Encuentro Nacional Mujeres Negras e Identidad.
- La Dirección de Washintong Academy, Guatemala, 2012.
- Coordinadora Política de Mujeres Ecuatorianas, 2013.
- AMÉRICA MADRE, Guatemala, 2013
- XI Encuentro Internacional de Escritoras – Viva Cecília Meireles!, Brasilia-Brasil, 2014.

Encuentros Internacionales:

- VIII Simposio Internacional de Literatura del Mundo Hispánico, 1990.
- Conferencias, Recitales en las Universidades de Estados Unidos, 1997.
- II Coloquio Internacional de Estudios Afro-Iberoamericanos, 1998.
- Primer Encuentro de Escritoras Ecuatorianas, 2002.
- Décimo Encuentro Internacional de Mujeres Poetas en el País de las Nubes, Oaxaca, México, 2002.
- Quinto Encuentro Internacional y Décimo Nacional de Poetas Nicanor de la Fuente, Chiclayo-Perú, 2002.
- Encuentro de Poetas americanos, Valparaíso-Chile, 2003.
- I Festival Internacional Revistas de Literatura y Arte, organizado por la Casa del Poeta Peruano, Bananca, Perú, 2004.
- XIV Encuentro de Escritores Americanos, Villa Carlos Paz, Argentina, 2004.
- VII Encuentro Internacional de Escritoras Rosalía de Castro, Universidad de Vigo, España, 2006.
- Primer Encuentro Internacional de la Décima, La Trova y el Guapango, Esmeraldas, 2007.
- Conferencias, Recitales en África.
- Conferencias, Recitales en la Universidad de Alcalá de Henares, España, 2006.
- Encuentro Internacional de Escritores, Bolivia.

- Encuentro Internacional de Escritores, Colombia.
- Encuentro Internacional de Escritores, La Habana-Cuba.
- Encuentro Internacional de Escritores, Martinica.
- Encuentro Internacional de Escritores, Panamá.
- Encuentro Internacional de Escritores, Venezuela.
- Recital y Conversatorio, Universidad Técnica de Monterrey, México.
- Recital Poético, Conferencia en la Extensión de la UTPL, Madrid-España.
- Encuentro Internacional de Escritores, Brasil.
- Encuentro Internacional de Escritores, Perú
- Encuentro Internacional de Escritores, Costa de Marfil
- Encuentro Internacional de Escritores, Italia.
- Encuentro Internacional de Escritores, Argentina.
- Invita al Encuentro Internacional de Poetas a realizarse en Nueva Dheli, India.

La escritora afroesmeraldeña Luz Argentina Chiriboga Guerrero fue invitada a las siguientes Ferias de Libro:

- Feria del Libro, Argentina, 1997.
- Feria del Libro, Perú, 2001.
- Feria del Libro, Venezuela, 2010.
- Feria Internacional del Libro, Guadalajara-México, 2016

Obras inéditas

- Cuentos y poemas para niños
- Cuentos para jóvenes
- Novela histórica
- Poesía

Anexo 6

ENTREVISTA A SONIA MANZANO

(para Sandra Carbajal)

1. ¿En qué momento (condición) de su vida considera que se gestó su proyecto artístico-literario?

Alrededor de mis quince años, cuando gané una mención de honor en un concurso intercolegial de poesía y cuando tuve la satisfacción de que mis versos sean publicados en periódicos de mi ciudad.

2. Su producción literaria emerge en la década de los 70 del siglo XX, cuando usted tenía como 25 años. ¿Qué condiciones familiares y sociales la rodeaban por aquellos años?

En la década del 70, yo estaba casada y ya era madre de tres hijos, vivía con mis padres y dictaba clases de literatura en un colegio. Era estudiante universitaria en la carrera de letras y estaba próxima a graduarme como pianista en el Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil.

3. ¿Qué tan fácil o difícil era para una joven de 25 años publicar su poesía en nuestro país?

Mis primeras publicaciones fueron auspiciadas por mi propio bolsillo y el de mis familiares más cercanos. La Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), Núcleo del Guayas, publicó mi cuarto poemario *La semana que no tiene jueves*. Años después, algunos de mis libros fueron editados por la CCE y la Universidad Central. No tuve obstáculos serios para publicar mi obra, debido a que lo hacía con mis propios recursos, en la mayoría de los casos.

4. ¿Cuáles eran los espacios de publicación (editoriales, instituciones) y de difusión durante la década de los 70-80?

En la década del 70 a 80, los espacios de publicación que tenían un relativo movimiento fueron la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, donde se destacó la notable labor editorialista de Rafael Díaz Icaza, su presidente, quien llegó a publicar 200 libros de autores nacionales en la colección "Letras del Ecuador". También la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil y la Universidad de Guayaquil publicaron, esporádicamente, textos literarios de escritores ecuatorianos, en un gran porcentaje jóvenes.

5. Describa cómo articulaba, por aquellos años (70), los distintos roles de mujer: madre, profesional, escritora.

No tuve problemas para articular mi labor de escritora con mis roles de madre, educadora, estudiante universitaria y profesora de piano, debido a que siempre he tenido el hábito de distribuir aceptablemente mi tiempo.

6. Su labor poética fue fructífera durante la década de los 70 y 80. ¿Por qué decidió incursionar en la narrativa?

Decidí incursionar en la narrativa, porque sentí que podía moverme de manera decorosa en ese género.

7. ¿Qué la motivó a escribir su primera novela *Y no abras la ventana todavía*?

Me motivó fuertemente el haber ganado un concurso internacional de cuentos en el año 1988, organizado por el periódico La Mujer y la Agencia de Prensa Feminista latinoamericana (Fempres). Ese triunfo me mostró que no era un acto descabellado el meterme a escribir narrativa.

8. ¿Cuáles han sido las trabas sociales más importantes que han incidido en la consolidación de su proyecto literario?

No he tenido trabas sociales significativas que obstaculizaran mi carrera. Si las tuve, han de haber sido mínimas, pues no recuerdo a ninguna de ellas.

9. ¿Cómo se formó la escritora Sonia Manzano Vela?

Me construí a base de mucha perseverancia y fe en mi capacidad creativa. Sudé “la gota gorda” para llevar adelante mis proyectos literarios y no tiré la toalla ni cuando me enfrenté a uno que otro sinsabor literario. En mí se hizo carne aquello de “la letra con sangre entra”.

10. Tiene un mentor/mentora. ¿Quién es?

Mi musa, mi mentora principal fue mi madre, poeta, narradora y pianista. Puedo, además, mencionar a otros mentores muy significativos en mi carrera literaria: Euler Granda, Rafael Díaz Icaza, Ileana Espinel, José Martínez Queirolo, entre otros.

11. ¿De qué manera ha incursionado en la política ecuatoriana?

Mi paso por la política fue fugaz. Ocupé la subsecretaría de Cultura de la Región Litoral en el periodo 2007 – 2008.

Tuve el sueño de democratizarla realizando una labor intensiva y expansiva en la región a mi cargo, desgraciadamente mis proyectos se estrellaron ante la falta de apoyo financiero y de otra índole de la hegemonía gubernamental.

12. ¿Qué mensaje expresaría a la escritora ecuatoriana joven de hoy?

Que crea en sí misma, que sea muy autocrítica con lo que escribe, que siempre busque trascender su discurso con responsabilidad y perseverancia: “El oficio se hace haciéndolo”.