

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

**Estudios con reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del 3 de abril
de 1981**



**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**
CIUDAD DE MÉXICO ®

**ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA FIGURA DEL SUJETO MARGINAL EN
SANTA, DE FEDERICO GAMBOA, Y BALDOMERA DE ALFREDO PAREJA
DIEZCANSECO**

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN LETRAS MODERNAS

Presenta

MARTÍN NICOLÁS TORRES QUEZADA

Director: Dr. Joseba Buj Corrales

Lectores: Dra. Patricia Castañeda

Dr. José Luis Barrios

Índice

Introducción	3
---------------------------	---

Capítulo 1: Acerca de la representación, previo al análisis

1.1. Esquema literario y filosófico.	4
1.2. Diálogo con la ficción.	16
1.3. Método.	24

Capítulo 2: Marco contextual histórico

2.1. Modernidad en Latinoamérica.	47
2.2. Contextos híbridos.	60

Capítulo 3: Análisis literario comparativo

3.1. Centro/margen/totalidad.	84
3.2. Lo (sub)alterno.	113

Conclusiones	125
---------------------------	-----

Bibliografía

A mi director, mis profesores y lectores: gracias por la paciencia.

A mis padres, mis hermanos, mis amigos y mis cofrades: gracias por ser y estar.

A Rosa Inés Padilla: gracias por ser mi compañera de equipo, mi maestra y mi directora fantasma. Nada de esto hubiera sido posible sin ti.

Al Dios delirante: es un placer hacer negocios contigo.

Y a quien corresponda: espero que estas páginas te sean útiles.

Introducción

La representación literaria involucra dejar asentada una trayectoria del pensamiento, mostrar los surcos de la huella cuando se cubre de tinta un dedo y se aprieta contra el papel: no solo da cuenta de los motivos tejidos en una prenda, sino de la lana del cordero y la técnica que se ha utilizado para tejerla.

Cuando se vuelca la atención hacia lo que falta, se tiende a pensar más allá de lo incompleto; como si una promesa hecha implicara su cumplimiento. Tratamos de completar lo que ya se ha hecho completo, de agotar lo que se hizo para ser inagotable, sin embargo, nos encontramos frente a la paradoja de escuchar una voz que no suena, de vivir lo que no estamos viviendo, de recordar lo que nunca sucedió.

La literatura, junto con otras formas de pensamiento humano, nos permite ver que existen fragmentaciones que van más allá de nosotros mismos. El siguiente texto está pensado como una mirada hacia la alteridad y, por lo tanto, se fija en cómo dos autores de nacionalidades y épocas distintas representan la marginalidad en dos obras específicas. En este caso, el análisis de las novelas *Santa* de Federico Gamboa y *Baldomera* de Alfredo Pareja Diezcanseco surge de la interpretación figural que Erich Auerbach desarrolla en sus trabajos, así como en otros autores y conceptos que estos operan al aproximarse a la realidad, el ser humano, la sociedad, el pensamiento y la literatura.

En el primer capítulo se aborda la representación como un acto mental, aprehensible, decodificable y polisémico, análogo a cómo se construye la identidad de quien lo ejecuta. Se trabajan el tiempo, el lenguaje, la posibilidad de traductibilidad de lo alterno y los esquemas mentales que resultarán útiles para entender el sentido de la realidad que se está discutiendo en el análisis.

En el segundo capítulo se trabaja la modernidad como una noción más allá de la historia, imbricada en la forma en la que las sociedades se piensan a sí mismas. Además, se problematiza el grado en el que la representación de la modernidad tiene una incidencia tangible en las sociedades de América Latina, y se traza una visión panorámica de los contextos sociopolíticos de México y Ecuador en los momentos históricos que conciernen a las novelas. Asimismo, se revisan algunas lecturas que las obras han suscitado y otras posibles que descentralizan los focos formales con los que se pueden analizar, para entender mejor los contextos en los que fueron escritas.

En el tercer capítulo, se analizan las obras tomando en cuenta dichos contextos y aterrizando la idea del sujeto marginal que representan por medio de sus personajes —sobre todo en los principales, como parte de un entretejido ficcional—. Aquí se puede vislumbrar cómo se entiende lo marginal respecto a lo central, que implica una narrativa nacional específica y comparable en ambas novelas. Además, se contrastan algunas de las categorías que se engloban dentro de la marginalidad, el papel de lo conceptual y la identidad dentro de la representación, y cómo se pueden evidenciar en los márgenes de la sociedad que se representan en las obras.

Cabe mencionar que, si bien los personajes principales son representaciones de mujeres marcadas por circunstancias temporales y sociales particulares, el énfasis de esta investigación no está puesto en la representación del cuerpo o del género, sino en cómo la representación literaria de lo marginal propicia el entendimiento y las consecuencias de una modernidad todavía vigente. Sin embargo, varios de los estudios consultados trabajan a profundidad la importancia de la condición corporal, tanto de los personajes literarios femeninos en relación con los masculinos, como de otros temas de igual relevancia (etnia, condición de clase, situación familiar, entre otros) para dibujar un panorama específico de interpretación y lectura de las novelas analizadas.

La investigación se concibió en tres partes para tratar de mantener un equilibrio filosófico, histórico y literario entre las novelas que han sido analizadas y los textos teóricos que se han utilizado para hacerlo. No obstante, la necesidad de interdisciplinariedad se volvió innegable a lo largo del análisis así como la importancia de una obra artística en el entendimiento de nuestra realidad actual: no como un dedo apretando un gatillo frente a una multitud, sino como la pólvora y el sudor que quedan en las manos de los verdugos después de haberlo hecho; más que como una intención, una evidencia que se desvanece con el tiempo, pero cuyos ecos perduran en lo tangible de quienes están permanentemente en falta.

Capítulo 1: acerca de la representación como estadio previo al análisis.

*[...] una sucesión de acontecimientos que,
al enlazarse unos con otros, se anularían mutuamente.*

-Georges Perec, *La vida instrucciones de uso*.

1.1. Esquema literario y filosófico

Pensar la relación entre la literatura, la sociedad, y la manera en que esta última se entiende a sí misma dentro de la primera, requiere que se revisen algunos conceptos de forma sincrónica y diacrónica para aplicarlos en el análisis contemporáneo de un resultado paradójico: la novela. Esta perspectiva, asentada en el tiempo, permitirá remitirse más libremente a conceptos de distintos momentos históricos, con genealogías rígidas, y utilizarlos para entender de mejor manera cómo y por qué un sector determinado, de una sociedad específica, escribe sobre otro –lo representa– en pos de la búsqueda por lo real.

Debido a la necesidad de fundamentar dichos conceptos en la materialización social de la literatura y la posición que tienen sus actores frente a la realidad, la representación literaria también se enmarca como una serie de relaciones ineludibles, cuya sucesión y resignificación de lecturas modifica cómo se construye un imaginario. Este, a su vez, se alimenta de una tradición que lo valida, lo desecha o a la cual es indiferente, pero que es siempre modificable. Por ello, campos de conocimiento como la historia y la antropología echan luz sobre la importancia que tiene la fijación escrita de la palabra y su valor histórico documental. Para los fines propuestos, no se plantea una revisión holística o excesivamente especializada de los conceptos, sino un entendimiento mixto de estos como insumos metodológicos para el análisis de la representación.

El primero de esos conceptos es «la estructura». A partir de entender la obra de arte como algo que debe ser decodificado –o, más generalmente, ser leído y entendido de alguna

manera—, Roland Barthes, en *La actividad estructuralista* (1973), presenta una aproximación a la «estructura» como algo que debe llevarse a cabo por «lo que podría llamarse el hombre estructural, definido, no por sus ideas o sus lenguajes, sino por [...] el modo con que vive mentalmente la estructura» (1). Es una forma de considerar a los sujetos como parte de un sistema que debe ser vivido, llevado a cabo; casi una cualidad que se ejecuta, pero también una forma de ver lo externo. La idea apunta al enfoque con el que experimentamos la realidad material a través de la perspectiva propia, que, a su vez, transforma dicha realidad, incluidos los otros y su aprehensión de la misma, así como su capacidad de transformación propia. Barthes continúa: «El estructuralismo no retira la historia del mundo: trata de ligar a la historia, no solo contenidos (lo cual se ha hecho mil veces), sino también formas, no solo lo material, sino también lo inteligible, no solo lo ideológico, sino también lo estético» (6). La estructura es una forma de metaforizar un esquema de pensamiento y todo aquello que lo concretiza, incluida la percepción.

Podría decirse que la estructura está ligada a la manera en la que se entiende la realidad por medio de dos factores: el lenguaje, y la idea de que la realidad se puede metaforizar en una configuración específica. Así, conviene rastrear la «actividad estructuralista» hasta el giro lingüístico del Círculo de Praga, cuando la forma —como metáfora— empezaba a mostrarse insuficiente para englobar las implicaciones del arte como actividad política y socioeconómica. Esto, se entiende, debido a que el lenguaje está imbricado en todas las esferas de lo vivo, como una capa que, en apariencia, tiene que ver con la expresión de lo mental. Sin embargo, va más allá de ello porque requiere de una distinción entre «pensar», «conceptualizar» y «ser» en complemento con la noción de que las ideas están separadas del mundo físico, que hay una distinción implícita entre la materia y lo abstracto. Así, la obra de arte (en este caso, la novela) también forma parte de un sistema de lecturas; la aclaración pertinente de ello, que Jan Mukarovsky propone en *El arte como hecho semiológico* (1977), es:

Al decir que una obra artística se refiere al contexto de fenómenos sociales, no afirmamos de ninguna manera que sea posible concebirla como un testimonio directo o un reflejo pasivo. La obra artística, como cualquier otro signo, puede tener relación indirecta con la cosa que designa, por ejemplo, metafórica u otra, sin dejar de referirse a esa cosa. (2)

Es decir, la obra de arte posee la característica de ser polisémica, pero estar atada a un cierto hilo conductor –ya sea temático, genérico, contextual– que el autor define a través de su forma particular de expresión. No obstante, esto no quiere decir que el autor de una obra artística sea el poseedor de una habilidad mística e inaccesible para generarla en primer lugar, sino que es la combinación de su propia aprehensión del mundo (relacionada a su *identidad*¹) y su circunstancia tangible mediada por la cosmovisión de lo que reconoce como su grupo social. Mukarovsky continúa:

La obra artística posee el carácter de un signo. No puede ser identificada ni con el estado de la consciencia individual de su autor, ni con el de cualquiera de los sujetos receptores de esta obra, ni con lo que hemos llamado “la obra-cosa²”. Existe como un “objeto estético” que se encuentra en la consciencia de la colectividad entera. La obra-cosa sensorial es, respecto a este objeto inmaterial, sólo un símbolo exterior. (Mukarovsky 3)

Frente a esta premisa de estudio semiológico, cabe recalcar que la obra artística no puede ser identificada *solamente* con el autor, el lector, su materialidad o la sociedad que la percibe. Es decir, hay que considerar a la obra de arte según la finalidad que dicha consideración contempla y, para ello, se han de seleccionar las aristas que lo faciliten. Los

¹ Como un conjunto de prácticas que definen la particularidad del sujeto y su relación con una colectividad específica.

² El símbolo exterior del objeto estético intangible, que es «accesible a la percepción de todos, sin distinción alguna». (3).

contextos deben ser contemplados en esta operación porque aportan una gran cantidad de información que contribuye al *sentido* del arte.

Para la actividad estructural de Barthes, como ya se ha visto, el hincapié se mueve de la materialidad –en este caso, la tinta impresa sobre el papel– hacia el ser humano. Es una herramienta para entender manifestaciones artísticas que también sirve para explicar actos de la cotidianidad que no eran considerados a través del prisma del arte (tal vez el ejemplo más claro esté en *Mitologías*, de 1957). Este cambio de paradigma significa que es necesario incorporar ciertas variables contextuales cuando la persona que analiza lo que subyace en su objeto de estudio lo extrapola a *su realidad*. El mito, la publicidad, la propaganda, el cine, el cabaret, la carne, el vino, la industria del entretenimiento deportivo y demás son entendidas como lenguaje y, por lo tanto, no son factores ajenos a ser teorizados porque son susceptibles a la categorización.

Esto quiere decir que la *realidad* que experimentamos dividida en contextos se puede entender como múltiple y simultánea, atravesada por varios significados legibles. La metáfora de la estructura ha cambiado a lo largo del tiempo, y sus particularidades generan y modifican sus propios contextos. Ha sido la temporalidad la que muestra la evolución de esos esquemas metafóricos, las posibilidades que implican y también las limitaciones que traen consigo.

Más allá de ser sólo el resultado de un proceso en el tiempo, o una anécdota histórica, es una manifestación de la manera específica de configurar esa «estructura» a la que se remite Barthes para aproximarse tanto a lo artístico como a la representación de una *forma de pensar* imbricada en la sociedad a la que pertenece. La actividad estructuralista se ha concebido como una consecuencia de ese ordenamiento, no como un insumo que necesita unificarse con otras posibilidades de su tiempo para abarcar su permanencia. Barthes está al tanto de esa insostenibilidad cuando escribe:

al hombre estructural le importa poco el durar: sabe que el estructuralismo es también una determinada forma del mundo, que cambiará con el mundo; [...] sabe que bastará que surja de la historia un nuevo lenguaje que le hable a su vez, para que su tarea haya terminado. (Barthes 6)

Al ser entendida de esa forma, también se desprende la idea de que la actividad estructuralista no solo se remite al ámbito de lo estático, sino que es parte de un proceso en que los participantes de ese lenguaje lo viven y desarrollan vínculos con él y entre sí. Poco a poco, el enfoque se mueve en pos de una necesidad abarcadora que lleva un asunto teórico a la experimentación del mundo: se repiensa el papel de quien vive la estructura y su enlace con la sociedad.

Asimismo, con el paso del tiempo, las sociedades cambian, y con ellas también cambian los conceptos que se utilizan para esquematizar la realidad, aunque sin perder de vista el factor de la temporalidad o el de la genealogía móvil a la que pertenecen. El siguiente concepto a puntualizar es el de «rizoma». Para Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2004), aparece como una necesidad de superar la visión de la estructura y moverla hacia un plano más descriptivo, aunque más vivencial todavía: ya no es una estructura que subyace en el pensamiento como una actividad que se pueda ejecutar, son conexiones e interrelaciones que se suceden de forma simultánea; un intrincado conjunto de sistemas que responden, reaccionan y «se» configuran en un orden determinado, más allá de las lecturas que se puedan dar.

Sin embargo, esta metaforización-más-allá-del-tropo se vuelca a su propio interior para distinguir *mesetas*, sistemas que conforman el rizoma. Estas se entienden desde una perspectiva lineal, pero emplazada en el tiempo: «Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas» (Deleuze y Guattari 26). La abstracción se lleva a cabo de forma más orgánica, incluso desde la metáfora como tal: el rizoma es una figura

de la biología, extrapolada hacia la filosofía y teoría política. También apela a la forma en la que el lenguaje es pensado, pero procura expandir el alcance social y tangible de su significado, sin remitirlo solamente a la palabra:

En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. (Deleuze y Guattari 13)

Además, las *realidades* se tornan más difíciles de aislar y definitivamente imposibles de considerar como eventos desconectados unos de otros. En la metáfora del rizoma, la sociedad y su relación con la información que ella misma genera están más allá de la individualidad, pero no la aíslan. Al efectuar una operación analógica: el sujeto es la meseta; la sociedad es el rizoma; el sujeto es sociedad porque la meseta también es rizoma de sí misma.

En efecto, los *agenciamientos colectivos de enunciación* funcionan directamente en los *agenciamientos* maquínicos, y no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos [...] Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales³. (Deleuze y Guattari 13)

Su capacidad de acción en la literatura radica justamente en que permite acceder a una obra literaria desde el entendimiento de la misma como una *realidad* dentro de otra, pero con la variable presente de la conexión, de lo inherente y de la multiplicidad que eso acarrea.

³ El énfasis es de los autores.

Asimismo, el rizoma también permitiría explorar la idea de representación figural y embarcarse en la resignificación operativa de un sistema tradicional establecido, dentro del campo literario:

Igual ocurre con el libro y el mundo: el libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo, (si puede y es capaz). (Deleuze y Guattari 16)

Cuando se entiende la operación territorialización→desterritorialización→reterritorialización como un proceso que involucra liminalidad⁴, la representación literaria puede verse más allá de la distinción entre fondo y forma, más cercana al potencial transformador de materialidad que a la simple categorización con base en el autor, el lector o la sociedad en la que se inscribe o representa. La lectura y lo legible se relacionan entre sí más allá de la dicotomía de opuestos, son operaciones simultáneas. Deleuze y Guattari explican: «El mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza. Ni el cocodrilo reproduce el tronco de un árbol, ni el camaleón reproduce los colores del entorno» (16).

Entonces, es posible pensar nuevamente la obra literaria como «mapa y no calco» (Deleuze y Guattari 17). La representación no solo es una consecuencia del entretejido de operaciones descritas. En sentido estricto, *sucede en* la humanidad. La pregunta por la intención no interesa tanto como la pregunta por el método, no tanto el por qué sino el cómo; y esta distinción muestra su polisemia y multiplicidad. Eso es lo que la vuelve susceptible a análisis. Como rizoma, también es una serie de relaciones que se retroalimentan de forma lineal, una trayectoria conformada de varios horizontes que a su vez son trayectorias también. Al igual

⁴ Entendida por William Turner en *Variations on a theme of liminality* (1977) como una especie de flujo en tránsito entre dos estados, procesos o momentos.

que lo estructural, también es una esquematización (aunque menos rígida) de la forma de entender y, por tanto, de representar el mundo, de aprehender sus fuerzas y tensiones.

La lógica temporal cronológica se lleva al extremo porque se emplaza en el presente, pero no entendido este solamente desde lo contemporáneo, sino desde la búsqueda por el corte fragmentario en donde se encuentra un punto de fuga constante. Esta linealidad es lo que hace tan complejo que se entienda como un sistema no jerárquico. Se tiende a pensar en planos, direcciones, andamios, abismos, caídas, choques y devenires –como caracterizaciones jerárquicas– porque el tiempo *avanza*, pero la representación como calco debe reterritorializarse tomando en cuenta la desterritorialización previa y, sobre todo, el movimiento.

Esto se traduce en la trayectoria que se genera constantemente y de la que no podemos escapar por nuestra condición de seres sumidos en el tiempo. Sin embargo, no se trata de conciliar tensiones conceptuales, sino de ponerlas en diálogo para que de su tensión surjan más cosas que las que se pierden; volverlas operativas para concretizar las consecuencias de esas relaciones esquemáticas en cómo se relacionan las personas entre sí. La representación literaria se encuentra en la misma grieta en la que surge el rizoma, en el mismo medio, *entre* varias realidades; de ahí también su liminalidad, su carácter de transición continua, de mediación. No obstante, aunque siga un proceso similar, es su naturaleza de práctica dirigida lo que marca esa misma distinción pragmática (no necesariamente dicotómica o excluyente): «representación» / «representación literaria».

Así, la lectura de una novela mediante la representación que se lleva a cabo dentro de ella no solo se reduce a aspectos formales, históricos, sociales o estéticos. Al contrario, es lo que facilita la construcción de esos mismos aspectos; lo que la cimienta. Es decir, la manera en la que un autor representa un sector específico de su sociedad (sea de forma anacrónica o no,

sin que implique una calificación moral) es una forma de dar cuenta de algo real y externo. Al respecto, Mijaíl Bajtín, en *Teoría estética de la novela* (1939), escribe:

la obra vive y tiene significación artística en una interdependencia tensa y activa con la realidad, identificada y valorada a través de la acción [...]. La obra vive y tiene significación en un mundo que también está vivo y tiene significación –desde el punto de vista cognitivo, social, político, económico, religioso–. (Bajtín 31)

La literatura, y por tanto la novela, son a su vez espacio de indeterminación y fuente inagotable por ello, porque permiten otros génesis. Las tensiones que convergen en ella son similares a las que convergen en el lector, en el autor, en el analista o en el crítico. El formato novela –en el sentido formalista– permite profundizar en la construcción de personajes y situaciones con base en la cotidianidad. Este bien puede ser fantástico, realista o de otro tipo, pero siempre propenderá a una construcción elaborada del discurso, en el que se entrevé una elaboración ficcional más detenida:

La oposición que habitualmente se establece entre realidad y arte, o entre la vida y el arte, y la tendencia a encontrar cierta relación esencial entre ellas, están plenamente justificadas [...]. La realidad opuesta al arte no puede ser más que una realidad del conocimiento y de la acción ética en todas sus variantes: la realidad de la práctica vital (económica, social, política y moral, propiamente dicha). (Bajtín 32)

Por consiguiente, para evitar caer en un proceso de dicotomía o en una explicación meramente psicoanalítica de la novela como resultado de la mente del autor, la representación literaria se enmarca en la expresión de una época, aunque no sea cronológicamente correspondiente con ella por el asunto de la simultaneidad. Así, la vertiente histórica puede nutrir a la representación para dar cuenta de una lectura específica, sin condicionarla al estatismo que implica el corte en la idea lineal del tiempo.

Para tener un cierto anclaje, principalmente metodológico, las novelas se analizan como la fijación textual y rizomática de flujos de consciencia –con parámetros formales específicos– detrás de cuyos recursos narrativos se encuentra un eco generado por una sociedad determinada.

En ese eco radica, no la huella de un arpegio, sino el acorde que este conforma.

1.2. Diálogo con la ficción

Ahora, para engarzar la estructura y el rizoma con el diálogo y la interpretación, como actos generativos del análisis, se tratará de mover un texto de un paradigma a otro, lo que dejará el camino libre para relacionar dos conceptos relevantes más adelante. Esto último en pos de entender el análisis de un texto literario que implica un evento material específico en el tiempo, en términos de políticas de representación occidental y, por tanto, de América Latina. Para hacerlo se ha escogido un texto, entre literario y filosófico, de Martin Heidegger, puesto que las ideas acerca del tiempo, la alteridad, lo esencial y el diálogo que se discuten ahí proveen un trasfondo filosófico y literario que posibilita cuestionar la idea de lo real como algo definitivamente separado de lo ficcional; señalar las cualidades híbridas, relacionales y retroalimentadas de ambas ideas.

El texto permitirá localizar la discusión alrededor de cómo se entiende y representa a los sujetos marginales como otro, parte de una sociedad, pero paradójicamente, también fuera de ella. Dicha lectura es posible tanto por lo que el diálogo muestra como por lo que este implica: cómo ambas partes se ven a sí mismas, cómo ven la una a la otra y cómo entienden las implicaciones artísticas y materiales del lenguaje. Esto, a su vez, facilitará el análisis de las novelas de Federico Gamboa y de Alfredo Pareja Diezcanseco en su característica genérica; es decir, permitirá entender los parámetros del realismo social y el naturalismo como corrientes con parámetros históricos específicos y móviles, sobre todo en el caso de México y Ecuador; posteriormente, se discutirán las implicaciones de cómo las representaciones literarias de lo marginal se relacionan con las configuraciones sociales que las generan.

De un diálogo acerca del habla (2002)⁵ es un texto construido como un intercambio (una conversación) entre dos partes: el Inquiridor y el Japonés. Al tomar como punto de partida

⁵ Originalmente forma parte del libro *De Camino al Habla* (2002), que incluye textos, transcripciones de conferencias y artículos entre 1950 y 1959.

la figura del conde Shuzo Kuki, las dos partes tocan temas, entre otros, como la esencia del habla, el pensamiento conceptual, lo (in)fructuoso de la (in)traductibilidad y, particularmente importante para los fines pertinentes de este caso, la representación. Este apartado propone una lectura localizada en el texto como elemento liminal entre la ficción y la realidad, para propiciar la idea de mediación entre dos nociones que, aparentemente, no son correspondientes entre sí.

Al no ser una transcripción literal, la pregunta por la forma se responde a sí misma: lo que importa no es la verosimilitud del diálogo en el sentido mimético. Al contrario, el diálogo le da primacía a las ideas que se ponen en discusión, y al acto de ponerlas en discusión como tal, sobre la preocupación por la precisión histórica del diálogo mismo. En ese sentido, la forma se conjuga con el fondo y permite una aproximación más abierta al texto; tanto filosófica e histórica como antropológica, sociológica y literaria. Es un objeto estético, que ejemplifica la representación de dos identidades históricamente ajenas y fragmentadas (Oriente/Occidente) que dialogan entre sí.

Partiendo de ese presupuesto se puede pensar, en términos formales también, que puede leerse al diálogo como si fuese una obra de ficción realista o, más generalmente, una obra verosímil puesto que da cuenta de dos voces con una identidad inherente y fijada en el tiempo, pero mediadas por el autor –en este caso, Heidegger, sus editores, compiladores y traductores–; es un testimonio mediado por lo escrito. Esta perspectiva de lectura no interfiere con la aplicación de un método hermenéutico y, dada la lectura contemporánea, implica un desplazamiento contextual, temporal (y por tanto histórico) como lingüístico (el diálogo escrito no solo está reordenado desde su concepción, también está traducido al español). De esto, se puede entender que la interpretación es un acto tanto creativo como de mediación.

En las primeras intervenciones, se contextualiza a los sujetos a partir de su conocido común –el conde Kuki–. Paradójicamente, no es el Inquiridor quien empieza el diálogo y este tampoco surge de dos posiciones contrarias respecto a un tema:

- J. Usted conocía al conde Shuzo Kuki. Estudió durante varios años con usted.
- I. Tengo un recuerdo permanente del conde Kuki.
- J. Murió prematuramente. El maestro Nishida compuso su oración fúnebre; trabajó durante más de un año en este supremo homenaje a su alumno (Heidegger 79).

La admiración mutua por Kuki marcará una determinada tónica dentro de la conversación, permitiendo que la primera pregunta explícita del Inquiridor genere otra pregunta y nazca de un argumento de la otra parte, que a su vez responde a una pregunta sugerida:

- J. Así es. Todo su pensamiento estaba centrado en los que los japoneses llamamos *Iki*.
- I. En los diálogos con Kuki sólo he podido intuir de lejos lo que dice esta palabra.
- J. [...] En este texto intenta dilucidar, con ayuda de la estética europea, lo que es el arte japonés.
- I. Pero, ¿es lícito recurrir a la estética para semejante propósito?
- J. ¿Por qué no? (Heidegger 80)

El término *Iki* proporciona una respuesta provisional a la búsqueda por la esencia del habla, pero como sustantivo –entendido desde el ámbito gramatical español– también implica una representación conceptual de lo que está tratando de referir. El problema de traductibilidad está presente porque los códigos no pueden igualarse respecto al mismo referente: lo que el término significa está más allá del idioma en el que se lleva a cabo el diálogo, incluso más allá del lenguaje. Está relacionado a la identidad de quien lo comprende, a cómo se lleva a cabo esa identidad cuando se es el otro. Aparece entonces una primera distinción entre la materialidad y lo abstracto, una primera diferenciación. Para el Japonés, esto implica un peligro:

- J. [...] peligro de que la riqueza conceptual [...] nos induzca a rebajar aquello que viene a requerir nuestro modo de ser a algo indeterminado e intangible. (Heidegger 81).

Unas líneas más abajo, el Inquiridor profundiza en la noción utilizando nuevamente al conde Kuki y sus encuentros pasados, dejando un ámbito de representación acerca de la caracterización de lo que ambas partes opinan la una de la otra.

- I: Nuestros diálogos no eran discusiones académicas, preparadas y organizadas [...]. Los diálogos a los que me refiero surgían como un juego libre, en nuestra casa, [...] el conde Kuki acudía a veces con su esposa que, para esta ocasión, lucía un traje japonés. El universo asiático resplandecía entonces más vivo y el peligro de nuestros diálogos se hacía más claramente presente.
- J: Las lenguas del diálogo lo forzaban todo a un *ámbito europeo*. (Heidegger 82).

Al respecto de la idea lúdica de la comunicación con el conde Kuki, es prudente recordar lo que Hans-Georg Gadamer (1961), escribe en el marco de *Sobre la problemática de la autocomprensión. Una contribución hermenéutica al tema de la «desmitologización»*, parafraseando a Johan Huizinga:

El concepto de juego puede ser aquí importante. Porque la disolución en el juego –ese auto-olvido extático– no se siente tanto como una pérdida de la autoposesión, sino positivamente como la libre ligereza de una elevación sobre sí mismo. [...] El animal salvaje no conoce la distinción entre ser y jugar. (Gadamer 129)

El ser humano distingue esa diferencia, pero, para moverse por el plano de lo abstracto, es necesario que la soslaye entrando a un sistema fuera de la lógica racional, incluso fuera de lo procesal. Esta forma de disolución, o de auto-olvido ejemplifica la relación entre la representación de todo lo que consideramos ajeno a nosotros —de lo otro— y la hermenéutica

como acto de interpretación. Asimismo, relaciona a la interpretación y el paradigma performático que Heidegger explora con las conversaciones de las que da cuenta en su texto.

Al respecto del «ámbito europeo», la proximidad del campo semántico «japonés» está concebida como cercana al «asiático»; a lo «exótico», finalmente —y potenciada por el traje de la esposa— más cercana al orden de lo natural. No obstante, se puede leer un orden propio y ajeno a otros, distinto; mientras que, para el Japonés —y para el Inquiridor en primera instancia—, lo europeo es conceptual, mental, e igualmente distinto. Por esto, es necesario remitirse al asunto de la forma a través del contexto, mediante aproximaciones metafóricas; de lo contrario, la herramienta se vuelve, en sí misma, dicotomizante: «J: [...] La lengua del diálogo destruía incesantemente la posibilidad de decir lo que estaba en cuestión». (83).

En ese sentido, si el ser humano aprehende el mundo mediante su ser y se relaciona a través del lenguaje, implica que su autoconstrucción y su noción de alteridad también están afectadas por lo que él mismo percibe: está inmerso en sí mismo, pero también en todo lo externo, ya sea que lo note o no. No está necesariamente sujeto a una jerarquía, tampoco a la trayectoriedad lineal (pasado-presente-futuro) con la que percibe su existencia, sino a un evento específico; en este caso, el diálogo. Además, hay que notar que el acto de inquirir ya implica tener un lugar previo desde el que se pregunta. Este último puede ser en donde radique la clave de la convergencia puesto que los papeles, como ya se ha visto en este diálogo en específico, son intercambiables.

Ahora bien, es importante entender que surge una bifurcación en cuanto a la metáfora de intercambiar los papeles y que muestran ciertas caracterizaciones reveladas por sus intervenciones. El Inquiridor, por lo que dice el texto, considera la perspectiva temporal, gracias a su experiencia previa con el conde Kuki y al horizonte previo del Japonés, para indagar en una cuestión que se ha mantenido presente en su papel como *inquiridor*: «[...] creo,

con todo, haber aprendido entretanto lo suficiente como para poder preguntar mejor que decenios atrás» (87). La discusión se centra, para él, en la traductibilidad y la literatura, precisamente porque las considera muestras de una cosmovisión ajena. Están, pues, en términos similares, a pesar de no estarlo; son relacionables:

- I: Puesto que ya ha traducido al japonés dramas de Kleist y algunas de mis conferencias sobre Hölderlin y que dedica su meditación particularmente a la poesía, tiene usted un oído más fino para las preguntas que yo dirigía a sus compatriotas hace cerca de treinta y cinco años. (Heidegger 87)

Por otro lado, el lugar que toma el Japonés no asume conocer la cosmovisión porque mantiene, precisamente, su papel consigo mismo: «No sobreestime usted mis capacidades, porque desde nuestra poesía japonesa tengo aún dificultades en entender la poesía europea en su propia naturaleza» (87). Sin embargo, también mantiene una duda propia desde la *representación* del Inquiridor que el conde Kuki entregaba a sus alumnos:

- J: Sólo puedo hablar de las exposiciones que hizo Kuki. Nunca me parecieron del todo claras; tratando de caracterizar el pensamiento de usted, se refería con frecuencia a la expresión «hermenéutico». (Heidegger 87)

Como resultado de dicha intervención, el Inquiridor explica el término y pasa de lo conceptual hacia lo inasible, quedando así igualado al término *Iki*: «Con todo, para Kuki, el *Iki*⁶ debe haber alcanzado nueva claridad gracias a lo que usted entendía por “hermenéutico”» (Heidegger 93).

La distinción que hace el Inquiridor respecto a las dicotomías «sensible»/«suprasensible» y «Física»/«Metafísica» ilustra la insuficiencia del lenguaje conceptual de Occidente para

⁶ El «resplandecer sensible por cuyo vivo arrebató algo de lo supra-sensible llega a traslucir» (93); «la brisa del silencio del resplandeciente encantamiento» (128), ambas citas de Heidegger.

traducir el *Iki* puesto que, para el Japonés, la dicotomía va incluso más allá de esos conceptos. *Iro* (color) y *Ku* (lo vacío) se complementan como contrarios, pero son más que la suma de la esquematización: la dicotomía japonesa implica una relación, no solo como opuestos, sino como complementarios, y aún más allá, con lo que es inasible y por ende *indecible*. En este último se encuentra lo simbólico, lo abstracto, lo que está imbricado en lo aprehensible por medio de la percepción, pero lo que no puede ser contenido por medio de conceptos. La dicotomía occidental, el proceso por el que se llega a ella y el lenguaje conceptual que la refiere, entonces, son insuficientes para alcanzar el resplandecer del *Iki*.

- J: *Iro* nombra en efecto el color pero al mismo tiempo apunta esencialmente a más que a lo sensiblemente perceptible, de la clase que sea. *Ku* nombra lo vacío y lo abierto, pero en realidad apunta a otra cosa que lo meramente suprasensible. (Heidegger 94).

Para ilustrar el sesgo, aparece nuevamente la figura de la representación, que, por ser la adaptación cinematográfica de Akira Kurosawa (1950) de una combinación de los cuentos *Rashōmon* (1915) y *En el bosque* (1921-22), ya de por sí es un punto de convergencia por su misma naturaleza híbrida.

Para el Japonés, la película es realista desde que es película, porque implica congelar el flujo temporal de su cosmovisión en una noción tecnológica (esto da cuenta de la perspectiva del mundo moderno) y luego animarlo nuevamente en un objeto completamente desprendido de lo que se trataba de representar en primer lugar.

- [...] el mero hecho de que nuestro mundo esté representado en la película, lo reduce al ámbito de aquello que usted denomina lo objetuante (*Gegenständliche*). La película como objetualización fílmica, ¿no es ya una consecuencia de una europeización que se expande cada vez más allá? (Heidegger 97).

Entonces, la pregunta por el *realismo* en la representación también implica, en este caso, la técnica y la herramienta. Al incluir la idea de que el sujeto no está dicotomizado *en contra de* la realidad, sino *con* esta, usa una herramienta aplicando cierta técnica y el resultante del sujeto-técnica-herramienta es capaz de remitir a aquello que se modifica junto con el vacío, más cercano a la *totalidad* occidental. Incluso así, la idea de totalidad evidentemente no puede ser reducida a una sola por todo un sector de la población. Así, el realismo no se alcanza tratando de imitar la realidad, o de hacerlo de forma verosímil, sino estando consciente de que el acto de representar trabaja sobre todos los factores de lo real e incluso más allá de ello porque el realismo solo tiene que ver con la realidad en la medida en la que pone en escena un mismo mundo, pero con otra mirada; otro mundo, en definitiva, pero relacionado con el primero; no en completa desconexión, sino afectándose el uno al otro.

Para el Japonés, la representación depende de una actitud que se toma frente a lo que está siendo representado, no solo por parte del que recibe esa representación, sino también de quien la lleva a cabo. En esto, el Inquiridor pone también un énfasis en quien efectúa una mediación similar, pero con conceptos –es decir, el mensaje, que es, finalmente, información– y en su condición de posibilidad: «I: El portador del mensaje debe ya provenir del lenguaje. Pero a la vez debe haber ido hasta él» (136).

Esta actitud contemplativa, dispuesta ante el universo como ante una obra de arte es un requisito casi tautológico que se complementa con otro, en una fórmula paradójica: «las cosas son lo que son porque no son lo que son y viceversa». Y es, justamente, esta conceptualización la que se convierte en su propia condición de «(im)posibilidad», la que confirma su característica mezclada, entre lo que sabemos que sucede y lo que sucede.

- I: [El verdadero diálogo] ... que no diría «sobre» el habla sino que diría *de* ella, como necesitada y puesta en uso por su esencia.

- J: Y aquí sería [...] de importancia menor que el diálogo estuviera presente ante nosotros en forma escrita o haya resonado en palabras pronunciadas alguna vez.
- I: [...] la cuestión que importa es que este verdadero diálogo, sea escrito, sea hablado, permanezca en un constante venir. (Heidegger 138)

De esta forma, la noción de representación queda inserta en un paradigma más allá del lenguaje, materializada en el gesto, que está más cercano al movimiento que a lo estático. La idea de «gesto» también opera con un requisito de lo ficcional: la capacidad de imaginar algo y de desplazarlo fuera de una lógica temporal, dado que no sucede en ningún lugar, pero sucede. Al respecto, Paul Ricoeur, en *Del texto a la acción* (2000), la involucra con el diálogo, el sujeto y lo temporal, implicado por la capacidad de cambiar de un estado a otro:

La imaginación productora y aun la reproductora, en la medida en que supone la iniciativa mínima que consiste en la evocación de la cosa ausente, se despliegan sobre un segundo eje, según el sujeto de la imaginación sea capaz o no de adoptar una conciencia crítica de la diferencia entre lo imaginario y lo real. (Ricoeur 200)

Es necesario entonces que la imaginación esté consciente de ser tal, para poder diferenciarla de «lo real». Por ello, dos sujetos (o partes) que dialogan están ligados a la voluntad individual de pensar en pos de la mediación. Las tensiones que surgen entre realidades que parecen irreconciliables deben permanecer dinámicas, vibrantes, y de ahí la importancia del diálogo como una actividad creativa al igual que la representación: permite ubicarnos en un contexto y en otro, relacionarlos para un determinado fin.

En el caso del diálogo con un texto (al llevarlo a cabo o hacerlo aparecer), la operación no es esencialmente distinta del diálogo con lo material. Concebir la identidad, como una definición abarcativa y relacionada a la sociedad y el entorno, junto a varios factores canalizados y fijados en una obra, permite acceder más profundamente en esta. Al analizar las

nociones del texto de Heidegger se debe tener en cuenta que las representaciones que se llevan a cabo en él responden también a una circunstancia material, a una forma de percibirla. Los giros epistemológicos se han modificado por una u otra razón y han apuntado hacia distintas interrogantes en el transcurso del tiempo, por lo que siempre permanecen dinámicos y en diálogo.

La circunstancia material y lo abstracto generan resonancias conjuntas en el entretreído temporal, e incluso estas están amalgamadas con el silencio.

1.3. Método

Una vez que se han presentado brevemente los insumos pertinentes de estructura, rizoma y diálogo, parece prudente conectar la representación con el realismo, con cómo se aplicará el método de interpretación figural de Auerbach y con cómo se entienden las manifestaciones artísticas de una sociedad. Esto permite establecer todo el andamiaje teórico para analizar, en el desarrollo de esta investigación, las novelas desde un enfoque académico latinoamericano y a partir de la representación que sus autores se hacen de las esquematizaciones individuales de una realidad socioeconómica específica; es decir Federico Gamboa, con su representación de Santa en la ciudad de México del porfiriato y Alfredo Pareja Diezcanseco, con su representación de Baldomera durante la consolidación del capitalismo industrial en Ecuador.

Como se había visto, la representación, como un diálogo entre la imaginación y la realidad material, depende de ciertos parámetros entre los que se cuentan al autor de dicha representación y las condiciones que generan el apareamiento de la obra. Cuando se trata de realismo –o de cualquier pretensión artística de mostrar la realidad, la vida, la naturaleza, lo concreto, etc.– los límites de lo que consideramos ficción se difuminan (pero no desaparecen) a través de la mediación de lo estético. Sin tomar en cuenta el mecanismo que genera el grado de verosimilitud, las creaciones artísticas ya consideran la frágil relación entre lo que existe y la existencia, y la incorporan dentro de sus parámetros propios: realidad y representación no son la misma cosa, pero no están desconectadas. En la literatura realista o naturalista, como en otras manifestaciones del mismo principio, los autores están sujetos a representar el mundo bajo su conocimiento del mismo.

El método que utiliza Erich Auerbach en *Mimesis* (1997) coloca al realismo de Stendhal y Balzac como una representación acorde a los parámetros de la corriente en cuestión. En el caso del primero, el filólogo insiste en que la escena retratada por Stendhal en *Le rouge et le*

noir (1830) «sería casi incomprensible sin el conocimiento preciso y minucioso de la situación política, de las clases sociales y las circunstancias económicas de un momento histórico bien determinado» (Auerbach 427). La construcción de los personajes –explica– se lleva a cabo tomando en cuenta el contexto histórico como el resultado de un momento anterior y potencia en pleno de un momento posterior. Utilizando al texto como objeto de convergencia, se puede notar en su estilo, incluso comparándolo con Rousseau y sus sucesores, que sus preocupaciones estéticas responden a la búsqueda de un mundo transformable. Auerbach explica: «tendía al goce sensible de la vida tal como se le presentaba; no se desapegó por anticipado de la realidad práctica, ni la reprobó en su conjunto» (433).

Más allá de notar este primer nivel, Auerbach se remite también a cómo el ámbito personal de Stendhal estaba reflejado en las temáticas que abordaba el cambio constante pero direccionado de su obra. De la misma forma en que sus representaciones estaban enmarcadas por un contexto, su vida personal y su escritura también lo estaban. La línea entre el mundo material y su representación pasa por estos estadios, que se ponen en acción cuando se leen desde la conceptualización dicotómica (vida-obra) y la lógica temporal que implican esos contextos. Auerbach problematiza la escritura realista de Stendhal como un *método*: «Se ocupa en sus obras realistas con la realidad con la que tropieza [...] Ese método, que Montaigne ya practicaba, es el mejor, a fin de excluir el capricho de la construcción propia y entregarse a la realidad dada» (434).

Con esto en mente, el filólogo también marca una diferencia entre esos niveles porque centra las preocupaciones estéticas del autor como un resultado de su sociedad y de los parámetros políticos con los que decide creer que modifica ese mundo transformable. El ejercicio es desdoblarlos para moverse libremente entre ese momento liminal que es la obra artística. Es decir, delimita al autor al mismo tiempo que delimita su obra, en una relación inherente de pertenencia, de la misma forma en que se vio en el diálogo del Japonés y el

Inquiridor. Esa delimitación es de una naturaleza historicista, aunque las motivaciones del autor no lo sean, en el sentido en que se apoyan en la temporalidad no desde la tradición, sino desde la ruptura de la misma: «Pero la realidad con la que tropezó estaba hecha de tal manera que no podía ser representada sin una referencia constante a las violentas transformaciones del pasado inmediato y sin un tanteo previsor de los cambios anidados en el futuro» (Auerbach 434-435).

El resultado paralelo que se desprende en esa forma de bifurcar la lectura es que esta se vuelve susceptible a la misma operación, pero con la diferencia de que se trata de un texto teórico. Por ende, implica que está buscando comprender la manera de representar a través de su propia representación del autor y su sociedad.

En el caso de Balzac, Auerbach lo ubica como uno de los fundadores del realismo europeo del siglo XIX porque sus representaciones se centran incluso más en la vida cotidiana que en las preocupaciones políticas de sus personajes. Es en ese diario vivir en el que se rinde cuenta de la época y sociedad de sus construcciones literarias:

Todo espacio vital se le figura como un ambiente sensible y moral que impregna el paisaje, la habitación, los muebles, enseres, vestidos, figuras, caracteres, maneras, ideas, acciones y destinos de los hombres, por lo cual la situación histórica general de la época aparece como una atmósfera total que empapa todos los espacios vitales particulares. (Auerbach 445)

Para describir la metodología de realismo de Balzac, existe un cierto prisma que combina la idea sistémica y procesal de la biología con aplicaciones sociológicas e históricas. No es pues, un estilo que se mantuvo estático en el tiempo. Por el contrario, la *evolución* de la metáfora biológica también desplaza el afán de representación hacia la historia, pero con un espacio transcurrido de menor extensión. Auerbach nota tres motivos principales en sus textos:

ninguna porción de la vida debe estar ausente; segundo, el carácter de realidad cualquiera: *ce qui se passe partout*⁷. El tercer motivo lo marca la palabra *histoire* [...] una invención relativamente libre [...] del presente de la época, que se extiende hacia el pasado todo o más unos cuantos años o décadas. (Auerbach 451)

Como los fragmentos seleccionados muestran, el filólogo considera el realismo francés construido en una dinámica constante que se juega entre los autores, sus épocas y las épocas que representan frente a cómo se concebían en un marco temporal específico. Respecto a la forma en la que Auerbach delimita, Damián López, en *Interpretación figural e historia. Reflexiones en torno a Figura de Erich Auerbach* (2009), caracteriza:

queda claro que el problema tratado en *Mimesis* no es el de la mera imitación literaria del mundo histórico social, sino más bien el de los vínculos entre la literatura y las formas características de organizar la experiencia en ciertos momentos históricos. Auerbach no dio nunca una definición de realismo. (López 69)

Siguiendo esta última idea –crucial–, no es necesario conceptualizar la realidad explícitamente para entender que una obra realista refleja una lectura sobre otra. La «puesta en escena» del análisis implica una mediación que no se puede llevar al extremo de las pretensiones totalizantes. Si se concibe la teoría como explicación del funcionamiento de un mecanismo se corre el riesgo de que el rizoma y su calidad metafórica frente a la realidad sean incompatibles con la idea de distancia por parte de quien está llevando a cabo la lectura. La conceptualización del esquema de la realidad conlleva que, como se vio también en el límite «actividad estructuralista/rizoma», el sujeto se perciba como inmerso en su realidad más que como parte indisoluble de ella.

⁷ Pasa por todo lado.

Aquí convergen el realismo con el diálogo –como insumo mediador– porque el proceder historicista de Auerbach no es para dar cuenta de la genealogía de la representación, sino de cómo esa genealogía dialoga con los seres humanos por medio de la historia occidental, de distintas formas, aunque con muy pocas variantes filosóficas esenciales: la dicotomía como intuición al percibir el mundo y separarlo de lo que se concibe de él. López explica que:

Auerbach subraya repetidamente la estructura compleja y diversa de toda realidad (de allí su insistencia sobre la imposibilidad de que la misma sea adecuadamente comprendida bajo su forma mítica) y que el problema de su aprehensión no tiene que ver sólo con la representación, sino también con su interpretación y, por lo tanto, con su sentido. (López 70)

Si, en Auerbach (y en lógica dicotómica), la representación está relacionada con la interpretación «y, por lo tanto,» con el sentido de esta, es porque la concibe como un acto generativo, casi de renovación. Para Raúl Rodríguez Freire, en *Notas sobre Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, de Erich Auerbach* (2014) esta «no obedece a ninguna relación temporal de causalidad, ya que el devenir de la literatura no es lineal, sino horizontal y anacrónico». (Rodríguez 297)

El método de la interpretación figural que Auerbach utiliza en sus análisis es versátil porque se sabe en el trayecto efectivo de dos puntos en el tiempo, más allá de la idea de jerarquía; está más cercana a la tridimensionalidad del rizoma. La *figura*, como acontecimiento histórico, requiere que haya otra figura en relación con ella, que también la conforme y la realice como tal. Por tanto, este diálogo no está pensado como una oposición fundamental, en tanto que es una actividad que requiere ciertos parámetros que, fuera de ser específicos y localizados, tienden a una conclusión general de permanente cambio.

Ahora bien, el potencial político del método de Auerbach, leído a través de Rodríguez Freire, se centra en la novela y en su alcance para profundizar en varios niveles sociales, no solo en una pretensión mimética, sino como una relación inacabada y en constante construcción. El autor explica:

la novela, como género –realista– moderno de la literatura, es posible cuando ‘la totalidad de vida’ deja de ser presentada simplemente como una dimensión extensiva de acciones situadas sobre un nivel único, y la inteligibilidad de gestos, palabras, y acontecimientos relatados comienzan a ser tratados en una relación vertical respecto al fondo que los dispone en una perspectiva dramática y como un destino de humanidad. (Rodríguez 298)

Esta clave propone a la literatura como un acto político en sí, no por su contenido o el compromiso del autor con una u otra lógica epistemológica, sino porque presenta la posibilidad de algo distinto a la realidad, pero mapeado en ella. Permite visibilizar aquello que antes no era visible y retratar cotidianidades que, aunque inexistentes, son producto de una representación sobre otra.

Esto último es en donde desemboca este recorrido de insumos teóricos. Una vez cubierto el terreno de la forma, el esquema conceptual y el método, hay que volcar la mirada a quien lleva a cabo el análisis. La representación, hasta este punto, se ha tomado en cuenta en términos insertos en un marco occidental, o más claramente, de algunas naciones de Europa. Por lo tanto, las artes, la filosofía y la historia están ligadas al ámbito académico y universitario, o por decir lo menos, a un ámbito reducido. Sin embargo, los quiebres en los grandes relatos de la tradición occidental dejan ver que existen más interpretaciones de la realidad y que, desde los grandes centros educativos, se privilegia a la primera sobre las segundas.

William Spanos, en *Heidegger y la crisis del humanismo contemporáneo: el caso de la academia norteamericana* (2009), ubica oportunamente, en el discurso de la reforma educativa de Harvard en la década de los 70, un anhelo de establecer valoraciones morales que sustenten una lógica de perpetuación conservadora. Las palabras de William J. Bennett, que Spanos cita en el texto, dejan vislumbrar la naturaleza del proyecto al exponer la decadencia social como una consecuencia directa de ignorar la tradición. A partir de esa asignación moral, el entonces presidente del Presupuesto Nacional para las Humanidades reproduce un cuerpo ideológico que separa y unifica al mismo tiempo. Lo separa de todo lo extraño a él para consolidar un relato interno abarcativo:

Grandes obras, importantes cuerpos de conocimientos y poderosos métodos de investigación constituyen el corazón de las humanidades y sostienen las tradiciones intelectuales, morales y políticas de nuestra civilización. Si es que las rechazamos, como hemos estado rechazando este núcleo esencial y la racionalidad de las humanidades, si es que permitimos que la fragmentación de las humanidades continúe, entonces arriesgaremos todo lo que es importante para nosotros. (Spanos 56)

Esta cita, muestra del intento de restauración del modelo liberal en la educación, también evidencia la crisis de lo ontoteológico⁸ y un discurso con intereses claros. No es, pues, un cambio desinteresado a favor del mejoramiento de la especie humana o de su entorno. Esta visión, vigente y arraigada en algunos lugares de América Latina, está presente en la división francamente paternalista de academia y sociedad. Es óptimo, para ese caso, sostener la mirada en «arreglar» los males de la sociedad a partir de una visión idealizada del conocimiento. Se trata, por tanto, de incorporar en la tradición todo aquello que esté en discordia con el centro:

⁸ «implica el tardío periodo clásico (onto-), el periodo medieval (teo-) y el Renacimiento y el periodo posterior, incluyendo la época moderna de la tecnología (logía)» (59).

Las aparentes diferencias históricas han sido, de hecho, sustituciones o desplazamientos de un núcleo organizante por otro, llevadas a cabo con la intención de contener las disrupciones producidas por las explosiones de conocimiento. (Spanos 75)

El sector académico siempre ha sido privilegiado con el acceso a la información y, por ende, con la potestad de «dar y quitar la voz» a otros. Si se cuestiona este principio desde un lugar analítico, se crea una distancia plausible entre la caracterización de un sector específico, en contraste con cómo se representa un momento histórico desde otro momento histórico, y con cómo se analiza esa cadena de representaciones desde el momento histórico del analista.

Varios de los insumos conceptuales que se han aclarado a lo largo de la presente investigación comparten mucho terreno en común en cuanto a la temporalidad, la concepción lingüística occidental, lo político del conocimiento y la cotidianidad. Asimismo, no es extraño que las críticas a los mismos bordeen por campos semánticos tan parecidos, a pesar de estar separados contextual y filosóficamente por circunstancias específicas. No sorprende, por ejemplo, que Spanos critique la noción que aparece en el diálogo entre el Japonés y el Inquiridor: lo «oriental» está dado solamente por lo que Occidente representa, de manera disonante con el referente real, de Oriente:

todo el orientalismo permanece apartado y en reemplazo del Oriente: por ello, que el orientalismo haga sentido es algo que se debe no al Oriente sino al Occidente, y este hacer sentido está directamente relacionado con varias técnicas occidentales de representación que hacen al Oriente visible, claro, “ahí” en los discursos sobre él. (Spanos 81).

La crítica a un determinado tipo de representación puede llevarse más allá del caso específico. Al hacerlo, Spanos apunta precisamente a la educación superior porque entiende que varios de los discursos mediante los cuales se configura una sociedad parten del

procedimiento en el que se piensan y se escriben porque están mediados por la lectura de quienes la conforman.

Desde el ámbito académico también se gestionan medidas con incidencia pública en las políticas de los gobiernos. La lógica estatal, corporativa o industrial, como paradigmas reguladores, avalan económicamente o mediante el prestigio, las funciones de varios organismos con insumos académicos para que, a su vez, estos los validen o los silencien.

Parece ser que, conforme la discusión se centra en la retroalimentación de diversos factores, es más difícil negar que el papel académico necesita sustentarse en función de ideas que se puedan difundir acerca de cómo una parte de una sociedad se vio a sí misma y a otras a través de la novela. Esto, claramente determinado por la temporalidad, no implica *desmontar* una genealogía conceptual sino ajustarla a las necesidades pertinentes del análisis comparativo: usarla para continuar una trayectoria.

En esta investigación, la cimentación del análisis comparativo de la representación está atravesada por un sentido rizomático también; no obstante, en el análisis como tal, se toma en cuenta como una esquematización que permite aplicar el método de Auerbach en circunstancias delimitadas. Remitirse al texto, desde una perspectiva apoyada en nociones teóricas de distintos puntos del siglo XX, y ponerlo en juego con concepciones contemporáneas, puede enriquecer sus conclusiones.

Analizar la forma en la que se representa la realidad es, de entrada, un acto doblemente problemático. Primero, porque la representación ya implica un proceso generativo, más allá de la materialidad; segundo, porque el análisis es una nueva forma contextualizada en una perspectiva ajena sobre dicha materialidad. Al tratarse de dos relaciones distintas, lo más sensato sería establecer una diferenciación entre los factores que intervienen en el análisis de la forma en la que se lleva a cabo la representación.

Como se había revisado anteriormente, es necesario entender la retroalimentación entre lo que es y lo que se representa. A pesar de ser dos realidades distintas, están unidas porque una se genera en la otra y ambas se retroalimentan. Entonces, no se está analizando un acto de reproducción porque, incluso si esa fuera la intención, no se lograría un objeto idéntico al que se representa. Por el contrario, la representación de *algo* está atravesada por la perspectiva de quien lleva a cabo la representación. Por lo tanto, se distingue a la representación no como una creación con características originales –o que están vinculadas a la búsqueda por el origen–, sino como la expresión de un punto de vista sobre la realidad. Además, hay que aclarar que esa perspectiva no es la de un individuo sino la de un sujeto, en cuanto a que tampoco el lugar desde el que se expresa está libre de la relación dinámica con varios factores.

Para entrar en los parámetros de la representación, hay que desmenuzar la noción conceptual de lo que el análisis busca. Raymond Williams, en *Literatura y Marxismo* (2009) explica que:

El arte puede ser entendido como lo que refleja no las «meras apariencias», sino la «realidad» que se halla tras ellas: la «naturaleza interior» del mundo o «sus formas constitutivas»; y puede ser entendido también como el reflejo no del «mundo inanimado», sino del mundo tal como es visto en la mente del artista. La elaboración y la complejidad que alcanzan las elaboraciones de este tipo son notables (Williams 115).

Tras una breve genealogía del materialismo, Williams saca a relucir que una representación artística no es una búsqueda por el “reflejo” o la apariencia (cuya genealogía también se lleva a cabo en *Marxismo y literatura*) de esa materialidad tangible. Tampoco se intenta aprehender la realidad material de la existencia por medio de la forma de representar. Más bien, se procura mover el significado del acto hacia un «diálogo» con la construcción de significados que quien representa genera frente al mundo.

A pesar de esta última precisión, el autor no procura abarcar la totalidad del acto en sí pues conoce que la representación está sujeta a ciertas condiciones específicas, por lo que explica:

cuando el proceso de mediación es considerado positivo y sustancial, proceso necesario de producción de significados y valores en la forma necesaria del proceso general de la significación y la comunicación, es exclusiva y verdaderamente un obstáculo describirlo totalmente como «mediación», ya que la metáfora nos retrotrae, en el mejor de los casos, al verdadero concepto de lo «intermediario», que es rechazado por este sentido fundamental y constituyente (Williams 120).

Ahora bien, el acto de la representación literaria conlleva un punto de vista y un campo temático delimitado. La literatura es una manera de enlazar estos sistemas de la consciencia humana remitiendo a un texto como tal. Es decir, cuando se analiza un objeto literario debe tomarse en cuenta que este tiene parámetros internos y externos que también se relacionan entre sí. No existen las representaciones literarias gratuitas porque rige el mismo principio que con cualquier otro tipo de representación.

Sin embargo, algo que Williams comprende –y que diferencia el análisis literario de las otras revisiones cercanas acerca de la forma de representar– es que la literatura puede entenderse como un conjunto de sistemas que se relacionan dentro de sí mismos y, a la par, con otros sistemas simultáneamente. La particularidad es que, a diferencia de otras construcciones sociales, lo literario es necesaria, aunque no exclusivamente, autorreferencial. Cuando se lo descontextualiza de sí, para observarlo frente a una realidad material, las conclusiones del análisis son imprecisas, incluso fuera del espectro de interés relativo a la literatura.

Theodor Adorno (2003) también advierte ya de ese riesgo. Al relacionar a la poesía lírica con el análisis sociológico, increpa al lector por las preocupaciones que puede sentir al ver enfrentado un aspecto pragmático y uno que se ha idealizado a través de la inspiración:

Les asaltará además el recelo de que el examen de las condiciones bajo las cuales nacen las obras y las de su efecto intentarán usurpar petulantemente el lugar de la experiencia de las obras tal como son; de que subsunciones y relaciones repriman la percepción de la verdad o falsedad del objeto mismo. [...] que contemplando el todo desde arriba se sitúe por encima de la existencia individual de la que habla, es decir que no la vea en absoluto, sino que la etiquete. (Adorno 49)

Lo mismo, aunque tal vez con variantes metodológicas, puede decirse de las diferentes manifestaciones literarias de la representación, pero sólo en el sentido en el que la forma contiene la noción determinada que tiene un sujeto material sobre una idea acerca de su entorno histórico. Si bien la representación literaria se mantiene unida a una concepción social del medio del autor, el proceso imaginativo tampoco puede ser reducido a una serie fría y catalogada de fórmulas semánticas que ocasionan un efecto completamente generalizado. De esto último se desprende la polisemia con la que se aprehende lo que dice un texto.

Un poema, una minificción, una obra epistolar, un compendio de aforismos o una novela necesitan formas específicas de ser leídas y analizadas, sí. No obstante, se adhieren a la idea de literatura como sistema, fuera de un juicio dicotómico. En el caso de la novela, y tal vez por su extensión variable pero desarrollada, se puede evidenciar de mejor forma cómo los autores (entendidos como parte de los sujetos materiales causantes del objeto literario) perciben cierta realidad específica. Por supuesto, figuras como la alegoría o la metáfora, en cuanto a ser tropos de sustitución, se difuminan, como explicaciones, en los géneros más cercanos a la representación realista. No están primero que la ejecución, sino que forman parte de ella. Es

decir, no alcanzan para dar cuenta de la representación sino solamente de determinados recursos utilizados para explicarla.

Este último término puede también resultar en disonancia con lo que se ha explicado anteriormente pues intenta aproximarse a lo real, como si fuese un solo aspecto abarcador de la totalidad de la experiencia humana. Sin embargo, es útil establecer el realismo como un concepto operativo, como –en este contexto, sí– una etiqueta asignada a una forma de hacer literatura.

Incluso las corrientes estéticas⁹, mediante las cuales se agrupan las obras en una u otra tradición, dan cuenta de la ambigüedad que resulta de enfocar ciertas características de estilo, pero pasar por alto otras características, igual de importantes, que muestran una particularidad propia de las sociedades en las que los sujetos materiales basan sus obras. Sin la necesidad de enfrascarse en discusiones de otra índole, se puede afirmar que hoy es una convención bastante extendida que el desarrollo de las etapas históricas en el mundo ha sido situado de forma asimétrica y que no todas las sociedades se desarrollan en los mismos tiempos, con los mismos hitos o con los mismos objetivos.

Esto quiere decir que analizar una novela, como una forma de representar la realidad, vuelca la mirada al momento histórico en el que se basa el texto, al igual que en el que fue escrito. Este matiz permite tener una mejor idea de por qué los autores escriben novelas cercanas al realismo o al naturalismo, sin dejar de lado una clara perspectiva personal –que, en realidad, también es colectiva– dentro de la totalidad de la obra.

Por lo tanto, el aspecto histórico, debidamente contextualizado de forma geográfica, es indispensable para poner un telón de fondo y analizar la representación en el tipo de novelas mencionadas. América Latina, en este sentido, es una región susceptible a ser vista como un

⁹ Utilizo el término “estética” ampliamente, ligado al estudio filosófico de lo que suscita la experiencia artística.

caso enriquecedor por la basta diversidad de su producción cultural. Antonio Cornejo Polar, en *La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias* (1987) puntualiza:

El establecimiento de la historia como eje de reflexión sobre la literatura latinoamericana y sobre sus literaturas regionales y nacionales determina que todos estos términos pierdan el significado esencialista, normalmente referido al concepto de identidad, y las connotaciones valorativas que tergiversan aún más el asunto; y que adquieran, en cambio, una constante movilidad y una no menos fluida capacidad de relación: son procesos históricos abiertos, no excluyentes, que pueden articularse entre sí de muchas maneras¹⁰. (Cornejo Polar 129)

De ahí que también tenga sentido comparar dos obras con características similares, aunque con contextos temporales y geográficos distintos. Los parámetros para que dos novelas puedan ser analizadas simultáneamente, y relacionadas la una con la otra, se dan precisamente por su cercanía regional, temática o histórica.

Esa contextualización temporal y geográfica posibilita que el análisis de las formas de representación tenga un tronco específico más sólido: el idioma. No sólo en cómo es empleado, sino en que también presenta rasgos característicos que los autores decidieron incluir, como parte de los sistemas que se conectan para representar un entorno propio o localizado.

No es extraño que puedan vislumbrarse las percepciones que los autores de las obras tenían al momento de generar las realidades que constituyen las mismas, pero resulta particularmente útil notar cómo estas se construyen a través de la palabra. Esta doble generación es un efecto de toda la suma de interacciones de los sistemas en la vida de los

¹⁰ La identidad a la que se refiere Cornejo Polar es la identidad nacional, no la identidad constitutiva de un sujeto específico.

autores: no sólo cómo deciden escribir el lenguaje que se utilizaba en su ambiente propio, sino también el de sus representaciones.

Las novelas podrían entenderse como el punto de vista desde el que los autores tangibles experimentaron y escribieron; sólo que con la precisión de que se trata de un objeto ficcional analizable. Por ello, el análisis de una forma de representación debe estar centrada en el texto, no en la biografía de un autor. Si bien el texto puede resignificarse y leerse de maneras seguramente inagotables, también es una sentencia material: ya dicha, pero sujeta a modificación por procesos editoriales.

Esto explica que dichos objetos puedan revelar, a través del texto, la forma en la que se plasma una realidad determinada. Como un entrelazado de factores sociales, políticos y económicos, que se representa desde una óptica personal, la realidad implica una forma de mirar. Sin embargo, el enfoque literario da paso a que la naturaleza del análisis se entienda, desde la descripción que realizan los autores, como la respuesta a la pregunta acerca de desde dónde se lleva a cabo la representación.

Para retomar a Auerbach, cabe recordar que el filólogo desarrolla un acercamiento metodológico hacia la representación desde la noción de, «realismo figural» y, por tanto, de «figura». En *Mimesis*, el autor explora las formas de representación del medioevo y establece que la primera noción, aterrizada en Antoine de la Salle, está relacionada con el cristianismo. Luiz Costa Lima (2009) recoge este pasaje de Auerbach:

procede de la concepción figural cristiana, y toma de lo cristiano casi todos sus motivos intelectuales y artísticos. [...] Además, hay que señalar que la representación de la vida real se dirige con especial afección y gran parte a lo íntimo, hogareño y cotidiano de la vida familiar. (Costa Lima 115)

En él, existe un tono específico, fuera de una apreciación moral o ideológica; y sin embargo, ya contiene un juicio analítico válido dentro de la segunda vertiente. Ahora, este mismo pasaje es explicado por Costa Lima, junto con uno que se refiere a François Rabelais, como un punto liminal entre las dos primeras nociones mencionadas anteriormente. Cercana a la crítica de Adorno hacia los textos positivos, Auerbach trabaja, en un ensayo previo, la tercera noción: “figura”. La conclusión que sugiere, también recogida por Costa Lima, habla de una idea de diálogo más cercana aún a la de Williams:

al lado de la oposición entre *figura* y cumplimiento o verdad, aparece otra oposición entre *figura* e *historia*; *historia* o también *littera*¹¹ es el sentido literal, a saber el evento narrado por él, *figura* es el mismo sentido literal o evento en referencia al cumplimiento futuro ocultado en él, y este cumplimiento es *veritas*, de modo que *figura* se vuelve un término medio entre *littera-historia* y *veritas*¹². (Costa Lima 116)

Para ambos autores (Adorno y Auerbach) el enfoque se centra en la materialidad del texto, aunque contrasten en la radicalidad con la que clasifican una obra dentro de un margen conceptual determinado. Para el primero, una novela jamás podría ser considerada un medidor que diera cuenta de un proceso social específico porque la condición social se representa a sí misma, y este tipo de representaciones no son un reflejo de la realidad, sino que son la realidad. Para el segundo, como se ha visto, los textos explican una manera de representar, enmarcada en el tiempo y los parámetros de una porción histórica clara.

Auerbach explica el término «figura» en un ensayo homónimo (1998) previo a *Mimesis* para sustentar la idea de que, por medio de la interpretación figural de la *Divina comedia* de

¹¹ *Littera*, raíz relacionada al indoeuropeo *deph*. La literatura, en sus múltiples definiciones etimológicas y prolongaciones, suele relacionarse con lo que converge entre lo que está y lo que no: una membrana, productos de cuero, cuero sobre el que se escribía; su raíz, como el grabado en cuero, en el que lo que se fija es el golpe canalizado por el objeto con que se golpea. Es decir, es la acción la que se fija, no el objeto.

¹² Los énfasis son del autor.

Dante, se puede tener una cosmovisión bastante acertada del pensamiento de la Edad Media: «La palabra *figura*, cuya raíz es la misma que la de *fingere*, *figulus*, *fictor* y *efigies*, significa originalmente “imagen plástica”, y se documenta por primera vez en Terencio, que dice de una joven: *nova figura oris* [“una belleza peculiar”] (Auerbach 43)». Después de abordar la evolución del término desde la historiografía grecolatina (de Terencio a Quintiliano) (64), se deja ver que figura se ha mantenido orbitando ciertos campos semánticos específicos a sus usos en la cotidianidad. Entre los ejemplos de Auerbach, están los que refieren a la impresión, dinamismo, transformación (Aristóteles, Agustín, Isidoro, Dante); a lo incompleto, configuración, copia, entre la forma y la imagen, y la visión onírica o engaño de los sentidos (Lucrecio, Cicerón); entre otras variaciones.

La evolución del término depende del uso cotidiano plasmado en distintos escritos, tanto de filosofía y arquitectura como de poesía (Ovidio, Catulo, Lucano, Estacio, Vitruvio): «Es fácil suponer que en el juego entre el “prototipo original” y “la copia”, entre la “transformación de la imagen” y la equívoca imitación de la “visión onírica”, participaron especialmente los poetas» (Auerbach 57). Asimismo, Auerbach rastrea lo dinámico del término en los matices que los padres de la Iglesia describen en sus estudios de interpretación de los textos sagrados (75) y se detiene en el conflicto que surge entre dos facciones del cristianismo: una, que entiende el Antiguo Testamento como un texto histórico —y, por ende, con un criterio de Ley—; y otra, que ve un significado alegórico, prolonga la profecía de la segunda venida de Cristo y la emplaza en un tiempo eterno:

Se reforzó la oposición por parte de aquellos que pretendían o bien prescindir totalmente del Antiguo Testamento, o bien interpretarlo de un modo abstractamente alegórico, con lo que se habría de perder el contexto de la historia universal providencial, la concreción interior de la realidad, y con ello algo de esa gran fuerza de convicción que tiene el cristianismo. (Auerbach 97)

El autor continúa su genealogía al notar que este cisma no fue inmediato y que el relato de las escrituras se transformó paulatinamente por varias circunstancias materiales que luego permitieron la expansión del cristianismo dentro de Europa. La evangelización se fundamenta en la interpretación figural —y, por ende, en el término siempre cambiante de *figura*— porque involucra la relación entre la realidad y de lo que ello se desprende como la piel en muda de un reptil. Implica, también en la Edad Media, que los exégetas deben darle un carácter específico a la palabra escrita: el Nuevo Testamento (sobre todo en los textos escritos por el apóstol Pablo) se concibe como una profecía real, una continuación y reforma de lo dicho en el Antiguo Testamento. Auerbach explica: «La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume» (99).

Por lo tanto, la interpretación figural, como método, da cuenta de dos polos separados en el tiempo pero profundamente relacionados por una cierta idea de continuidad de sentido. Para este trabajo, el método utilizado por Auerbach implica una dirección clara hacia la pregunta por la alteridad: hay que considerar que, en el ámbito de la literatura que se trabaja, la ficción permite a los autores representar realidades que no son las propias y eso incluye a la porción genérica de las novelas que intenta describir con detalle una historia ficcional en un contexto histórico real.

Como género, este tipo de novelas explora una realidad que parte desde el punto de vista propio sobre el otro. La interpretación figural, al considerar ambos polos de una figura, permite que sobresalga el límite poroso entre el texto y la vida al evidenciar las condiciones en las que se representa. La figura del sujeto marginal está más allá de los nombres o las características físicas de un personaje literario, se emplaza en el tiempo. Auerbach menciona que:

En la concepción moderna del desarrollo el hecho está en todo momento independientemente asegurado, pero la interpretación es en lo esencial imperfecta, mientras que en la interpretación figural el hecho queda sometido a una interpretación asegurada ya en su conjunto: se orienta hacia un modelo original del acontecer que se cumple en el futuro y entretanto constituye solamente una promesa. (Auerbach 107)

¿Cómo explicar, entonces, el fenómeno de un autor que escribe los sentimientos, pensamientos y acontecimientos en la existencia de varios personajes que no son él mismo? El cisma del que da cuenta Auerbach, la transformación en la forma de entender la palabra escrita, su interpretación y cómo se relaciona con la realidad, son factores que permean el relato de identidad de una comunidad o, en otras palabras, cómo se entienden y se ven frente a otros.

Una retroalimentación similar a la que se da entre distintos elementos de los sistemas sociales se lleva a cabo dentro de, en este caso, el autor. Mediante la imaginación —que también es parte de cómo se manifiestan los sistemas relacionados dentro de la retroalimentación entre sociedad y sujeto—, el autor de una novela puede crear sistemas aislados en sí mismos, pero abiertos (dinámicos) en el momento de su constitución y reinterpretables en el momento de su lectura. Al respecto, el autor explica: «Por tanto, las figuras no solo son provisionales; son al mismo tiempo la configuración provisional de lo eterno, recurrente e intemporal» (Auerbach 108).

El representar una realidad, utilizando los referentes que el autor (como parte de la sociedad) ha desarrollado hasta el momento de escribir su novela, genera tensiones que involucran a la verosimilitud, a la creatividad (al igual que realismo, como un término general y no desambiguado) y a la identidad. Dentro de estas tensiones radica la pregunta por la alteridad, inevitablemente ligada a los sistemas que contienen al sujeto dentro de un contexto.

Para Auerbach, el ejemplo más claro de ello radica en la *figura* de Beatriz en la *Divina Comedia*: «Podemos estar seguros de que cualquier personaje histórico o mitológico que aparezca en la obra solamente puede significar algo que esté en estrecha relación —en esa relación que solo se da entre *figura* y *consumación*— con lo que Dante sabía de su existencia histórica o mitológica¹³» (126).

En el caso de Beatriz, Auerbach explica que para Dante ella siempre fue un milagro, una encarnación de la divinidad, justamente por su condición histórica y humana: «Pero una encarnación y un milagro son cosas realmente sucedidas; los milagros sólo suceden en la tierra y la encarnación es carne» (127). Las distintas lecturas que se han dado a lo largo del tiempo se han modificado y han tenido impacto en cómo se ha entendido toda la obra y la figura de Beatriz como tal.

Estas interpretaciones, que ya no pasan por lo figural sino por lo alegórico o lo simbólico, tienden a ser imprecisas en cuanto el carácter que el autor trató de imprimir en su representación. Según Auerbach: «El efecto que ha ejercido sobre los investigadores modernos la extraña visión medieval de la realidad consiste en que éstos no consiguen distinguir entre figuración y alegoría, por lo que generalmente sólo comprenden esta última» (Auerbach 127). Esto conlleva una forma de interpretación que anula el conjunto de los dos polos de una figura y se fija solamente en uno u otro, pero no en la relación de la que ambos forman parte. Dicho de otra manera: se fijan en, o bien la niña que Dante conoció brevemente, o bien en la representación literaria que aparece en el poema; en la niña o en el ser divino, más no en la relación que ambas figuras constituyen dentro de la cosmovisión que Dante representó en su poema.

¹³ El énfasis es del autor.

Además, hay que tomar en cuenta que, cuando la representación abarca una construcción social diferente a la del autor, esos referentes se deshebran para conformar otro tipo de tejido, que no cruza solamente por «el reflejo de la realidad». Es un ejercicio que se instaura dentro de los límites que el autor establece, de una forma específica de entender la totalidad —como se profundizará en el capítulo 3—. Al respecto, György Lukács marca el rol que el autor juega en ese tejido: «La existencia del autor y la cualidad de la misma son determinados por la relación normativa que él, en tanto configurador, posee con las formas estructurales -por el valor que le es técnicamente asignado al estructurar y articular la obra» (88).

Al configurar el objeto literario, al constituirlo como tal y hacer que las relaciones de los sistemas internos de la novela coincidan, se le da sentido a un universo que también está sujeto a reglas. En este caso, la obra resulta un puente entre quien escribe y quien lee. Sin embargo, para analizar —utilizando la interpretación figural como insumo metodológico— la forma en la que el autor representa su mundo novelesco hay que recurrir a la descripción más que a la comprobación. Por tanto, un análisis así sugiere una revisión de cómo funciona la representación —de cómo se lleva a cabo dentro del texto—, más que de cómo se recibe por un público u otro. Es decir, como se ha visto, tiene que ver más con cómo se escribe e interpreta que con cómo se recibe.

Esto último está sujeto a la caracterización genérica de la obra —o, más precisamente, a los recursos que se identifican dentro del género de ella—, pero debería apuntar a trabajar dentro de las reglas determinadas por el autor, sin perder de vista la colectividad histórica. Se debe dar cuenta, aunque sea mínimamente, de cómo se constituyen las sociedades en las novelas y cuáles son las relaciones de poder que se incluyen en el cotidiano de las historias que se personifican en los personajes marginales.

Ya que la representación de lo otro es una pregunta por la alteridad, la construcción de los personajes en una novela –sobre todo de los personajes principales– juega un papel determinante en cómo se lleva a cabo este tipo de análisis. El tratamiento que se les da a los personajes, su apariencia física, sus actitudes, sus costumbres, sus relaciones sociales, sus pensamientos, la forma en la que hablan –cómo se escriben sus diálogos, sus sentimientos– y las decisiones que toman son factores que dan cuenta directa de la respuesta que los autores se proveen respecto a esa pregunta.

Al analizar este tratamiento, no solo se describe una construcción mediante el texto, sino que la pregunta se puede precisar todavía más: ¿cómo representan los autores desde una perspectiva propia a un tipo de persona socialmente diferenciada de ellos? Si se tiene en cuenta que la representación es una manera de mirar al otro, los personajes que se escriben en las novelas están basados en la óptica propia del autor. Por tanto, la conformación de estos no depende solo de un estilo determinado o de un momento histórico, sino que se fundamenta en la visión de un autor (como resultante colectivo) sobre la sociedad que representa.

Como tal, la representación de personajes marginales en las condiciones que ocupan a este trabajo siempre será un comentario (aunque no directamente) desde el otro lado del margen; desde aquellos que, por definición, no constituyen la marginalidad. Es decir, en las obras se habla de un aspecto de lo otro, que a su vez supone la consolidación de lo uno.

En el caso de algunas novelas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX, puntualmente *Santa* de Federico Gamboa y *Baldomera* de Alfredo Pareja Diezcanseco, estas representaciones están hechas desde una forma de entender el mundo íntimamente ligada con la colectividad y los procesos sociales específicos que atraviesa. También está relacionada con las posibilidades materiales de una burguesía consolidada por dichos procesos sociales. Sin

embargo, se llevan a cabo desde dos concepciones diferenciadas claramente por una circunstancia: no son idénticas.

En el siguiente capítulo se revisará los sectores sociales, ideológicos y estéticos a los que pertenecían los autores y después, cómo sus representaciones dan cuenta de ello a través de sus textos. De igual manera, se fundamentará la idea de modernidad en América Latina y su importancia dentro de la creación artística para ambos autores al momento de escribir sus obras. El análisis se centrará en *Santa y Baldomera*, tanto desde sus implicaciones históricas como desde sus intenciones ideológicas, pues las voces que subyacen en la obra artística permiten esa posibilidad: ampliar el entendimiento de las sociedades latinoamericanas a través de la literatura en dos territorios distintos pero similares.

Capítulo 2: Marco contextual histórico de las novelas

La Modernidad era un lugar lleno de pasillos

donde ningún deseo estaba prohibido.

-Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*

2.1: Modernidad en América Latina

México y Ecuador se consolidaron históricamente como «estados modernos» a través de ciertos procesos que afectaron las formas en que sus sociedades se concebían a sí mismas. Por medio del porfiriato y la revolución liberal, respectivamente, se configuraron distintos tipos de sectores sociales que interactuaban de forma constante entre sí. Ahora bien, los contextos específicos en los que *Santa y Baldomera* fueron escritas y publicadas son parte de una genealogía latinoamericana que, por definición, es híbrida y que se complementa con la naturaleza generativa de la lectura de una obra literaria. Entonces, para empezar el análisis de las obras, es prudente organizar lo que se entiende por modernidad en América Latina y lo que implica la naturaleza contextual híbrida de las obras.

Bolívar Echeverría, por su parte, describe en «Violencia y Modernidad» (2002) a la modernidad desde dos ópticas específicas: las de una característica de un conjunto de comportamientos o las de un conjunto de hechos específicos. Se revisará la primera para aplicarla al análisis literario:

Tomados así, como un conjunto en el que todos ellos se complementan y fortalecen entre sí, ya de entrada estos fenómenos modernos presentan su modernidad como una tendencia civilizatoria dotada de un nuevo principio unitario de coherencia o estructuración para la vida social civilizada y para el mundo correspondiente a esa vida; de una nueva “lógica” que se encontraría en proceso de sustituir al principio organizador

ancestral, y desde la que éste se percibe como obsoleto y se tolera como “tradicional”.
(Echeverría 8)

Considera, entre otras cosas, que lo moderno implica un cambio estructural en la forma de pensarse de las sociedades. El ideal de progreso se ubica en la posibilidad de transformar la realidad, en la forma orgánica en la que esas sociedades se ven respecto al mundo que pueden cambiar. Ya sea gracias a su forma de entender la divinidad, a su relación con la tierra por medio de la agricultura o a su entendimiento mayoritariamente colectivo (pero jerarquizado) de la sociedad, la modernidad es una consecuencia de ese cambio paradigmático de la producción, la tecnología, y cómo se entiende el sujeto dentro de la sociedad.

Por lo tanto, el Estado dentro de la consolidación de las naciones como proyectos civilizatorios, y como forma de administración de lo colectivo y sus recursos, toma un papel más importante en el espectro político y socioeconómico de las comunidades gracias a que la burguesía se consolida en la institucionalidad de América Latina, pero no necesariamente dentro de los ideales que promulga para hacerlo en primer lugar. Esta dinámica de relaciones configura una nueva brecha entre cómo los estratos sociales se ven a sí mismos y entre sí.

Las comunidades, como colectivo, se piensan distinto. Echeverría considera que «el aspecto más bien comunitario, cultural, de reproducción de la identidad colectiva, pasa a un segundo plano» (11). Ese sistema de identidad se fragmenta en colectividades cada vez más pequeñas y, final pero no linealmente, en individuos; en la singularización de lo colectivo. La complejidad rizomática de la relación hombre-naturaleza se mueve hacia una distinta: hombre-sociedad. No obstante, el sujeto moderno lo vive como parte de su vida cotidiana y desde ahí crea un sentido de identidad, una representación de sí mismo frente a, y de, lo externo.

Esta forma de esquematización afecta todas las relaciones sociales que dan origen a la manera en que el ser humano organiza el mundo a su alrededor, pero esto no quiere decir que

las anule o las reemplace por completo. Más bien, dice Echeverría, es «un proyecto inacabado», siempre incompleto; es como si algo en ella la incapacitara para ser lo que pretende ser: una alternativa civilizatoria “superior” a la ancestral o tradicional» (13). La construcción del discurso modernizador se lleva a cabo como una solución o una superación de un proceso que parte del entendimiento lineal del tiempo, pero siempre atravesado por lo contextual.

Echeverría ve el resultado de ese cambio, por ejemplo, en la forma en la que se entiende la ritualidad, en cómo la sociedad reactualiza constantemente la representación de sí misma a través del aspecto individual del rito. Esto puede entenderse también en cualquier otro punto dentro de la relación mencionada (hombre-sociedad), siempre y cuando implique la fragmentación del todo que esta constituye, en menor o mayor grado. En este sentido, las novelas no están exentas de ser pensadas del mismo modo: manifestaciones individuales constituidas de representaciones esquemáticas de lo externo. Sin embargo, incluso la mera existencia del libro, como objeto material y cotidiano, da cuenta de la inevitable retroalimentación entre lo que existe y lo que pensamos que existe. Hay, puede decirse, una tensión dinámica.

Stuart Hall (1997), en el ensayo «El trabajo de la representación», establece un recuento de lo que la representación ha significado para una determinada genealogía de pensamiento y hace énfasis en las implicaciones de entenderla como un proceso mental con una incidencia directa en el tejido de la sociedad. Al ligarlo con el lenguaje, lo entiende como «una parte esencial del proceso mediante el cual se produce sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura» (Hall 447).

La representación, entonces, también se puede considerar desde la variación de esa tensión dinámica. Es híbrida y esquemática, implica repetición de un sistema común, pero nunca un mismo resultado. Esto quiere decir que si bien la comparación de las obras se centra

en los motivos relacionables que aborda, los factores cruciales son las variaciones de un sistema legible que radican en un contexto histórico específico. Esto también muestra una característica de la cual la modernidad no está exenta.

Al abordar el trabajo de Foucault en líneas generales pero precisas, Hall explora sus nociones alrededor del discurso como perteneciente al campo semántico de la práctica, no solo desde un punto de vista abstracto; no del estatismo, sino desde una construcción constante, parte de una convención entre participantes de uno u otro segmento de la sociedad. Es por eso, explica Hall, que «Es importante notar que el concepto de *discurso* aquí no es un concepto puramente “lingüístico”. Es un concepto sobre el lenguaje y la práctica. Intenta superar la distinción tradicional entre lo que uno *dice* (lenguaje) y lo que uno *hace* (práctica)¹⁴» (469).

De la misma manera, no es una negación dicotómica, sino un conjunto de características que reúne el proceso discursivo. La variación del esquema muestra cómo se construyen sentidos renovados, pero que se perciben como un proceso en el tiempo ya que se entienden desde la historicidad: «Pensaba que, en cada periodo, el discurso producía formas de conocimiento, objetos, sujetos y prácticas de conocimiento, que diferían radicalmente de periodo a periodo, sin necesaria continuidad entre ellos» (Hall 471).

Esto último, para Foucault, explica Hall, difiere entre periodos porque se piensa desde los discursos que se aplican para el control institucional, no necesariamente desde la cotidianidad de los sujetos o desde un relato ficcional. Por lo tanto, los grandes relatos con los que se adapta una u otra visión respecto a los procesos culturales que atraviesa una sociedad nunca pueden ser abarcadores completamente porque la representación de lo cotidiano permea todo el periodo histórico al que pertenecen. La modernidad no solo es un comportamiento repetitivo que se replica y se puede leer dentro de una realidad, hipotética, lingüística o

¹⁴ Los énfasis son de Hall.

conceptual. Es también una manifestación del sentido que se crea dentro de uno u otro segmento de la población en otro tipo de lógicas –económicas, religiosas o políticas–, que afectan las condiciones materiales de una sociedad.

Culturalmente, se puede decir que América Latina, como cualquier otro territorio marcado por la colonización y movilización humana, constituye una convergencia de varias lógicas heterogéneas. Cada país posee características propias, entendidas desde sus propios sistemas de sentido, pero la simultaneidad ocurre en varios niveles: no sólo en un margen temporal en relación consigo misma, sino también en relación con los participantes de sus dinámicas internas; no sólo respecto a otras sociedades, sino también a cómo estas perciben a las primeras. Existe una retroalimentación constante.

El enfoque de Foucault respecto al sentido también da paso a otra forma en la que se entiende la representación precisamente porque matiza el aspecto conceptual de una lectura y sus implicaciones prácticas en el tiempo: «Lejos de aceptar las continuidades transhistóricas de las que los historiadores se enorgullecen tanto, Foucault creía que eran más significativas las rupturas radicales y las discontinuidades entre un periodo y otro, entre una formación discursiva y otra» (Hall 472). La representación, como la modernidad, tampoco es estática, no tiene un orden lineal sino liminal, depende de quienes participan en su ejecución y es el resultado de la continuidad de varias tensiones constantes.

En las novelas en cuestión, la supuesta cualidad de desconexión del enfoque discursivo permite compararlas fuera de un contexto temporal compartido y aproximarse a la historia de forma operativa. No comparten una simultaneidad desde la historia como un conjunto de fechas, sino desde el motivo de la ruptura presente en las condiciones materiales en los que los textos fueron generados: en el caso de Gamboa, por su papel dentro del porfiriato como un proyecto de transformación social; y en el caso de Pareja Diezcanseco, como un crítico del

canon estético previo y su rechazo a la violencia de estado hacia los márgenes de la sociedad. Sin embargo, estas rupturas no son procesos delimitados por un evento en específico, sino que pasan por la cotidianidad de ser fijados en el texto a través de la representación de una subjetividad específica y colectiva; es decir, son pensados, escritos, impresos, publicados, vendidos y leídos en periodos de tiempo específicos. Todo esto, dentro de la inmersión de los autores en su propia cotidianidad atravesada por sus ideas acerca de lo otro, de la alteridad, hace que la figura del autor se repiense ya no desde el genio o la inspiración, sino desde lo contextual y lo social.

La concepción de *sujeto* en Foucault, como parte de un sistema de significados que la producen, se puede relacionar con la figura del autor para mostrar la polisemia de esta última: las personas históricas de los autores no son tales solamente, sino que se constituyen de varios otros sistemas de sentido que sólo interfieren entre sí cuando determinado discurso lo indica. Se crea una figura determinada para la persona que representa mediante la ficción y otra para el resultado de esa representación. Los discursos pueden ser contradictorios y converger en la identidad misma de un sujeto: son cambiantes, rizomáticos, y siguen esquemas que no necesariamente implican un orden previsible, un único referente material o un estatismo dentro de sus características propias.

La materialidad no depende de lo discursivo ni viceversa: permanecen ligados como elementos de un sistema que se retroalimenta. Para Hall, «la gran ventaja de los conceptos y clasificaciones de una cultura que portamos en la cabeza es que nos permiten pensar sobre las cosas, estén allí presentes o no; más aún, hayan existido o no» (479), por lo que la representación realista, mediante sus propios objetos de sentido —en este caso, las novelas y sus autores—, también genera un híbrido entre lo que existe y lo que no, entre el cómo una sociedad se ve y cómo le gustaría (y no) verse.

Tomar en cuenta esta perspectiva cotidiana dentro del análisis, y las condiciones materiales en las que se llevaron a cabo las representaciones en las novelas, no debería llevar a una exhaustiva indagación por la figura histórica del autor y tampoco a la lectura filológica de los tropos usados en la obra. Las cotidianidades modernas detrás de los personajes, que representan un sector u otro de la sociedad, dan cuenta de cómo los ven quienes los están representando.

La modernidad en América Latina, como su representación, también es un concepto que se mantiene en tensiones permanentes. La manera de representar, desde la ficción, de Gamboa y Pareja Diezcanseco está marcada por una característica disruptiva respecto a los cambios de las sociedades de las que se sabían parte. Estas, a su vez, no fueron procesos aislados, eventos específicos, sino que se construyeron a partir del paso del tiempo y del tamiz de la historia. *Santa y Baldomera* nacen como consecuencias cotidianas de la época de sus autores.

Ahora bien, para profundizar en la conversación respecto a la modernidad, los procesos modernizadores y los imaginarios sociales que se desprenden de ellos, cabe retomar la investigación de Lidia Girola en «Imaginarios socioculturales de la modernidad» (2007). No existe una sola modernidad general, sino variaciones sobre el esquema moderno europeo y estadounidense de constitución de una sociedad. Ese es el marco referencial que se intentó (y todavía se intenta) replicar en varios territorios del globo, América Latina incluida:

resulta necesario diferenciar las transformaciones a través de las cuales las distintas sociedades han ido cambiando y se han “modernizado” de las percepciones y representaciones que surgen de y a la vez alimentan dichos procesos de cambio. Estas percepciones constituyen, en términos muy generales, lo que podríamos denominar los “imaginarios sociales modernos”. (Girola 47)

Estos imaginarios tienen muchísimo que ver con cómo las percepciones particulares entre distintos actores sociales influyen en la configuración de su estilo de vida, cómo son percibidas y gestionadas –a su vez– por los gobiernos, y cuál es la importancia de la cotidianidad en la consolidación de un *otro*. Por lo tanto, la modernidad-como-un-comportamiento que adelantaba Echeverría puede dialogar con lo escrito por Hall y Girola en tanto que todos permiten localizar el análisis del sujeto marginal moderno y urbano como un elemento particular de un esquema que propende a una universalización y uniformización inalcanzables.

Esta última autora presta atención minuciosa a los matices constitutivos del imaginario social y los centra precisamente en el relato colectivo, el mismo que se puede entender también desde la identidad, como explica alrededor de Émile Durkheim, Edward Thompson, Charles Taylor y Norbert Elías:

Es necesario señalar que un imaginario social se conforma no por elementos explícitos y teóricamente contruidos, sino por leyendas, mitos, historias, estereotipos, prejuicios y tradiciones, ideales y fines considerados adecuados para guiar la vida social, y apreciaciones diversas, que si bien en ciertos casos pueden expresarse verbalmente, otras veces aparecen como supuestos e imágenes subyacentes a la interacción. (Girola 50)

En esta construcción de imaginarios modernos, la autora contempla varias puntualizaciones a la obra de Taylor, sobre todo por cómo se establecen los aspectos positivos de las sociedades estadounidense y europeas; así como el olvido de algunos autores más críticos que ya cubrían «el lado oscuro» de esos imaginarios, entre ellos Nietzsche, la Escuela de Frankfurt, Elías, Habermas, entre otros. Señala que las búsquedas modernas por un ideal abstracto no dejan de lado la necesidad de una profundización alrededor de los aspectos

negativos que también conllevan. Como parte de algunos, Girola menciona: «el rechazo y el confinamiento de los pobres, las guerras y los conflictos que el nuevo orden suscita» (59).

A la par, la autora reconoce la multiplicidad de modernidades que se desprenden de la manera en cómo cada sociedad asume los procesos modernizadores. A causa del sistema de hibridaciones políticas, sociales, sanguíneas y culturales, el esquema de modernidad europeo se aplicó de forma fragmentada, sistemática y con temporalidad propia a partir de eventos marcados y sucesivos, en el sentido en que se construyeron como un relato propio, nacional, público, privado e íntimo. La idea de temporalidad, como se había sugerido en el capítulo anterior, está presente en la realización de esos relatos, de esas metáforas de la identidad propia y alterna. El relato es, entre otras cosas, la reactualización de una idea, cuyas especificidades le dan coherencia propia.

A la manera de un palimpsesto que se teje, escribe, procesa y vuelve a usar simultánea y constantemente, o del ensamble de varias melodías o voces en armonías distintas, la memoria de cada sociedad se fija a través de medios de comunicación: «En su origen, la prensa y los debates de café; en la actualidad, a través de internet y de los diversos medios electrónicos» (Girola 53). Como parte de los elementos de consumo que menciona Girola, podríamos enumerar a las obras artísticas, puntualmente los libros –y, en este caso específico, a las novelas– como objetos paradójicos, puesto que son un elemento constitutivo, aunque no necesariamente definitivo, de las formas de relato listadas arriba.

Ya dentro del debate de lo que significa la modernidad para América Latina, la autora explica que esa multiplicidad se ha construido a lo largo de todo el siglo XX, desde discursos raciales (como el de la «raza cósmica», citando a Vasconcelos y, como se verá más adelante, de manera similar en cierto grado con los discursos de los autores analizados), así como en la constitución de imaginarios supuestamente alcanzados. En ese contexto, híbrido, Girola

diferencia dos polos, vía Brunner: quienes consideran que una modernidad es imposible porque no responde a los «requisitos» necesarios para alcanzarla y quienes deciden incorporar dicho discurso como propio y lo resignifican.

En esos polos, a su vez, existen matices que deben ser estudiados, dependiendo de la actitud que distintos autores tienen acerca de los procesos modernizadores. Así, algunos consideran que es imposible hablar de modernidad en América Latina, otros que estiman prudente un regreso a las políticas ancestrales y «nativas», otros que proponen que la modernidad se puede alcanzar mediante la implementación de políticas públicas y mecanismos de control de la población, otros que son críticos con las consecuencias de dicha modernidad y remarcan las condiciones de desigualdad que sus búsquedas han generado, otros que consideran su carácter híbrido dado las particularidades geográficas e históricas, pero reconocen los patrones en común en el desarrollo de los distintos países.

Para continuar una línea de investigación que permita la operatividad de los conceptos sociales dentro del análisis de las novelas, se evidenciarán algunas de las tonalidades que la autora recoge en los contextos de las obras y, más adelante, en las obras como tales. Girola propone que:

a diferencia de lo que hace Taylor, que es relevante acudir a materiales de corte empírico, que brinden un panorama más colorido, si se me permite la expresión; que aporten los matices e ilustren la riqueza conceptual e imaginativa de las representaciones, que los textos puramente teóricos no pueden reflejar. (Girola 68)

Se introduce en el presente trabajo a *Santa y Baldomera* como los centros específicos de la representación en cuanto a los universos de sus protagonistas. En ellas, se puede constatar el eco que los autores decidieron plasmar, por distintos motivos y con distintos resultados y lecturas, de periodos temporales atravesados por procesos modernizadores polisémicos.

Ahora bien, antes de pasar al deshebrado de los contextos como tal, caben dos puntualizaciones. La primera, alrededor de los imaginarios sociales que sugiere la autora: si bien es cierto que su multiplicidad se puede medir a partir de registros históricos, postulados teóricos y recursos empíricos a lo largo del siglo XX, también es insoslayable el hecho de que esos imaginarios convergen dentro de las mismas clases sociales o paradigmas morales más allá de la idea de un país. La noción de *lo otro* está sumamente presente, aunque dependa de la perspectiva desde donde se lea y de cómo las personas se ven a sí mismas respecto a su sociedad. Al respecto, un pie de página ejemplifica:

al preguntársele a distintos sectores cuáles eran las características del mexicano, los sectores más ricos lo definían como flojo, alcohólico, poco afecto al trabajo, impuntual e ineficiente (estaban apelando a su prejuicio –idealización negativa– con respecto a las clases populares para definir al mexicano: el mexicano es el otro, no ellos); mientras que los sectores populares sostenían que el mexicano es trabajador, esforzado, aguantador, adaptable (una idealización positiva mediante la cual se estaban definiendo a sí mismos) (Alduncin, 1995 y 2000)¹⁵. (Girola 69)

Es decir, no son estáticos aunque se mantengan en el tiempo, ni son homogéneos de toda una sociedad sino que se fragmentan dependiendo el prisma por el que se pasen. La segunda puntualización tiene un fin más bien metodológico y es que, debido a la naturaleza de los objetos analizados, la representación de los imaginarios que se fijan no está en absoluta concordancia con «lo que dicta la época» a la que pertenecen, por el contrario, parte de una característica inherente pero no exclusiva de la modernidad: la ruptura.

La modernidad, tanto como discurso, comportamiento o búsqueda, está profundamente marcada en América Latina por sacar a relucir las diferencias sociales que

¹⁵ La referencia doble de Alduncin que se hace en esta cita es de Girola.

mantienen vigentes las tensiones entre poblaciones que no pueden unificarse bajo una figura abstracta e institucional. Por lo tanto, no sorprende que las representaciones literarias en las novelas dejen ver esos espacios grises entre un ideal abstracto, permeado por su «aplicación», y las consecuencias de un tránsito que se mantiene imperante hasta nuestros días. En la cotidianidad, son los sujetos marginales los que ejemplifican mejor las grietas en los monumentos que la historia del arte ha erigido para los hombres ilustres.

Ya sea en la historia de una joven expulsada del campo hacia las fauces de una ciudad en pleno proceso modernizador, como en el recuento vital de una mujer testigo de la brutalidad de estado, se muestra la fascinación con la que los autores se aproximan a lo alterno. También se entrevé cómo el paso constante hacia un «Estado moderno» está ligado a la idea de progreso, de un futuro mejor, pero no se dice a quiénes les tocará ver esa promesa cumplida y a quiénes no:

En nuestros países, el estatuto de ciudadano es en cierto sentido tan sólo formal; se ha dado la lucha por el reconocimiento del principio de ciudadanía, pero no su completa vigencia. En la mayoría de los países existen ciudadanos de primera, de segunda y de tercera; muchas veces se ejerce una ciudadanía restringida o de baja intensidad. (Girola 70)

Las mismas novelas no permiten una aproximación total, universal o definitiva. Los contextos híbridos que se revisarán enseguida ayudan a aterrizar la descripción de lo que se representa en el orden de lo artístico como un comentario acerca de lo social, de una manera más flexible, así como las ideas acerca de lo que significa el sujeto marginal como un alterno, parte de un espacio y un momento histórico, que se narra polifónicamente. La línea entre lo uno y lo otro, entre lo artístico y lo que se trata de representar mediante ello, se vuelve cada

vez más paradójica: se intuye presente así como se desdibujan sus límites; como presenciar los rayos del sol a través de un cúmulo de cirrostratos.

2.2. Contextos híbridos

En América Latina, a finales del siglo XIX y entrado el siglo XX, la idea de hibridación estaba presente por la adaptación de sistemas filosóficos como «soluciones» a las problemáticas sociales que se planteaban desde valores profundamente ligados con el campo político. Como sociedades, México y Ecuador atravesaron varios procesos sociales que reconfiguraron los contextos en los que Gamboa y Pareja Diezcanseco escribieron sus obras.

Este mismo sistema de significados se puede abordar para explicar cuál es la relación entre «el progreso», «lo moderno» y la cotidianidad en la que desarrollan esos relatos. Luis Javier Orjuela Escobar puntualiza (vía Habermas) en *América Latina en la encrucijada de la emancipación: modernidad, colonialidad y socialismo* (2018) que la modernización:

se expresa en los procesos de desarrollo técnico-científico, el mercado y la institucionalidad social. La consideraremos objetiva porque, aunque éstas son creaciones humanas, adquieren una dinámica propia al expresarse en normas técnicas, económicas y jurídicas, que adquieren un carácter coercitivo frente a los sujetos sociales. La modernidad, siempre y en todas partes, encierra pues una tensión entre su dimensión subjetiva, ético-moral y su dimensión objetiva tecno-económica¹⁶ e institucional. Lo que se denomina progreso es, entonces, la tensión entre modernidad y modernización. (Orjuela 138)

Con la breve línea histórica que Orjuela traza desde la conquista española hasta la consolidación de la burguesía criolla, queda claro que la amalgama del mundo occidental y los pueblos nativos de América fue un proceso lleno de gradaciones que implican *hibridación*, en el sentido más amplio de la palabra. Factores como el estado político y socioeconómico de la

¹⁶ Corresponde al orden de la segunda forma de entender la modernidad, según Echeverría en *¿Qué es la modernidad?*, revisada en el apartado anterior.

España del siglo XV, la conquista, el progresivo avance de los mestizos en el espectro social del nuevo continente y los procesos independentistas que (a mediados del siglo XIX) afianzaron nuevas élites, modificaron considerablemente la percepción que la sociedad latinoamericana tenía de sí misma, tanto en un sentido político y artístico como tecnológico e institucional.

Todas estas tensiones generan formas de representar que se manifiestan en discursos cotidianos, híbridos también, ya que son las cotidianidades de personajes que los autores percibían como distintos a ellos. La institucionalidad del Estado afecta la forma en la que se configuran las sociedades de los autores de las obras, no de un solo tajo, sino a través de procesos gestados y aplicados en la gestión política de la sociedad.

Las instituciones heredadas del viejo continente aparecen como un lastre para las nuevas burguesías, aunque estas últimas no las eliminan del todo; por el contrario, las utilizan para consolidarse en el poder. La iglesia, el Estado (cuya importancia en el periodo se enfatizó anteriormente), la incipiente industria, las nuevas conexiones regionales y el desarrollo tecnológico moldean una sociedad con preceptos nuevos y ambiciones viejas.

A pesar de que los motivos que se abordan en ambas novelas pueden rastrearse en el texto como representaciones conceptuales similares, los momentos históricos no responden a un tiempo único. *Santa*, publicada a principios del siglo XX desde la raíz misma del porfiriato, se diferencia de *Baldomera*, publicada a finales de la década de 1930 y refiriendo a un evento de 1922, por la intención con la que fue escrita y la forma de comprender al otro que ambos autores ejecutan en su forma de representar. Para Orjuela:

En América Latina, las tres primeras décadas del siglo XX coinciden con la crisis de la modernidad en Europa [...]. Es la época en que surge la cuestión social y las primeras movilizaciones populares, en pos de la conquista de mejores condiciones laborales y

salariales. Es una etapa de crisis y cambios socioeconómicos en nuestra Región que va acompañada, en el ámbito cultural, de una preocupación por la definición de la identidad nacional, la valorización de lo mestizo, lo indígena y la incipiente clase obrera. (Orjuela 141)

Gracias a esta hibridación –complementa Fernando Ainsa (2010)– se «permitió la representación literaria de indios, cholos, gauchos, emigrantes como grupos sociales homogéneos, más que como personajes individuales» (397).

Es en este punto en donde se unen los postulados filosóficos, políticos y estéticos de una sociedad. El contexto de los eventos históricos no solo se puede leer en función de lo que se representa o viceversa: la manera en la que se entreteje puede resultar indivisible dependiendo en dónde se ponga el énfasis, pero su naturaleza híbrida es innegable. Esto, en el caso de la literatura, la hace una manifestación que deja escuchar la voz fijada de alguien que habla «sin ser interrumpido¹⁷», cada vez que se lee un texto.

La representación (y por tanto creación) de *Santa y Baldomera* están marcadas políticamente por contextos sociales específicos, sí. No obstante, en procesos similares, sus clasificaciones genéricas, híbridas desde el punto de partida, responden a dos campos semánticos diferentes, como ya se mencionó anteriormente: la primera, por un lado, está escrita desde dentro de un régimen ideológico, confirma y niega sus postulados (aunque los aborde de diferentes maneras); la segunda, por otro lado, participa de una visión más bien disidente. Por ello, tiene sentido también que en la primera se retrate a las clases sociales con notas moralizantes y en la segunda se haga desde la denuncia. Ainsa ubica su genealogía así:

Si en una primera instancia el realismo en sus modalidades naturalista, criollista, mundonovista y verista, había reflejado en cuentos y novelas los diferentes paisajes y

¹⁷ Jules Renard, citado por Vila-Matas en *El mal de Montano* (2015)

facetas de la realidad hispanoamericana, en el proceso de renovada búsqueda e indagación tanto estética como social, se inviste de un crudo realismo para denunciar su complejidad y la carga de tensiones, violencia y desigualdades que la caracterizan.

(Ainsa 400)

En el caso de México, se puede ver la genealogía del proceso modernizador (como un evento a lo largo del tiempo) materializada en el porfiriato y a través de la novela de Gamboa, en mayor o menor medida cercanas a la «intención civilizatoria» a la que alude Bolívar Echeverría; mientras, en la novela de Pareja se abarca la genealogía de eventos desde la crítica a las consecuencias de que esa intención no se haya ejecutado correctamente.

En ambos casos, las representaciones están atravesadas por una fuerte carga socio-política y estética porque, para quienes las llevan a cabo, es inevitable dejar plasmados ambos aspectos en la obra. Esto da cuenta de las categorías genéricas en las que se han catalogado a las dos novelas: *Santa*, más cercana al naturalismo; y *Baldomera*, dentro del realismo social.

Filosóficamente, en el primer caso, Leopoldo Zea rastrea en *El positivismo en México* (1953) los postulados que el porfiriato adaptó del positivismo francés y cómo se implementaron a través de un programa educativo. Es decir, para consolidarse en el poder, los primeros jacobinos (la burguesía) se enfrentaron al clero y a la milicia (conservadores) desde postulados que pretendían ser universales (Revolución Francesa), pero que se complejizaron gracias a las condiciones históricas en las que fueron aplicados: una clase social determinada utiliza una serie de ideas para deponer en el poder a otra. Las decisiones afectan a la manera en la que la política pública se piensa y se lleva a cabo, y esto termina por crear una lógica de margen (basado en la economía y el estatus); por ende, hay una fragmentación dicotómica de las clases sociales, que a su vez se fragmenta en su interior.

Para establecer el orden, pasado el enfrentamiento, utilizaron otro tipo de sistema ideológico, uno que se implementa desde un aparato estatal enfocado en la idea de *progreso* (y control), por medio de Gabino Barreda: «En el positivismo encontró Barreda los elementos conceptuales que justificasen una determinada realidad política y social, la que establecería la burguesía mexicana» (51).

Desde dicha vertiente, y en un nivel ideológico, Gamboa responde a los preceptos del porfiriato, más que del positivismo; el estudio de Zea permite hacer ese matiz. Sin embargo, en cuanto a lo estético, el autor de *Santa* se permite experimentar con varias formas de expresión antes de que tomen forma definitiva en su novela. José Luis Martínez Suárez, en el minucioso análisis que propone en *El mundo de Santa* (2005), explica el marco en que es conveniente entender la narrativa del escritor:

no puede hacer a un lado la presencia viva de cierto espiritualismo romántico [...], la convivencia de contemporaneidad de su obra con la estética modernista le lleva a tomar partido por la tematización de ciertos aspectos desagradables de la sociedad y el individuo degradado, para postular orientaciones de mejoramiento. Mas esta crítica social se detiene no en elementos coyunturales sino en generalidades más utópicas que prácticas. (Martínez 58)

Dentro de este contexto híbrido, se explica también que la obra en sí esté cruzada por aparentes contradicciones de forma (como en el ámbito personal del autor, a lo largo del tiempo). Sin embargo, en la novela como texto, esas contradicciones no afectan el funcionamiento de la representación, tan solo forman parte de ella. Tampoco afecta su distancia creciente pero no definitiva con el proyecto del porfiriato. Incluso la formación católica de Gamboa se deja ver en el entramado del texto, a pesar de que el retorno a su fe se haya dado poco después de la escritura de la novela. La sociedad que planteaba el porfiriato tenía una

pretensión universal: los valores occidentales de la virtud y la belleza estaban en concordancia con la búsqueda de un ideal filosófico platónico. Era necesario aterrizar en lo pragmático esa forma de entender al mundo.

La aplicación política del positivismo en México pretendía establecer una línea clara en la separación de las clases sociales, especialmente desde la naciente área urbana de lo que ahora es Ciudad de México. Las instituciones del Estado estaban atravesadas en la gestión de sus habitantes: hospitales, escuelas, sistemas de higiene y demás factores modernizadores que buscaban el progreso hacia esquemas nacionales adaptados desde Europa en América Latina. Martínez Suárez explica que «como México aspira a europeizarse, porque ese es el concepto prestigiado de cultura y civilización, los criterios morales exigen al ciudadano estudiar, trabajar, ahorrar, desarrollar hábitos de higiene, evitar el alcohol, el juego, la prostitución y la pornografía» (81). Por lo tanto, la figura de la prostituta tenía una carga semántica importante y problemática para la evidente contradicción del proyecto modernizador: los ciudadanos empujados al margen se entendían en referencia a quienes participaban de forma legal y virtuosa de la sociedad; es decir, de quienes tenían a su favor los medios económicos y de producción, participaban de los valores ciudadanos del porfiriato y calzaban dentro de los valores nacionales que el proyecto vigente perseguía, no necesariamente desde la concordancia ética con los postulados que se predicaban.

A pesar de esta aparente división dicotómica, las clases divididas interactuaban constantemente alrededor, entre otras cosas, de la sexualidad, favoreciendo sobre todo a un sector determinado de la población masculina. Martínez Suárez puntualiza: «Las mujeres casadas tenían prohibido gozar del sexo y se tornaban máquinas reproductoras, mientras sus maridos hacían uso del vasto ejército de prostitutas que había entonces en cualquier ciudad tanto de Europa como de América» (86). La descripción expresa la crudeza y naturalidad con la que se reprochaba un aspecto humano, dentro de una lógica moral y de clase. Además, se

puede derivar hacia las causas de la prostitución como una problemática incorporada a la institucionalidad, tanto del Estado como de la iglesia católica, en la convergencia de sus intereses ideológicos.

La normativa de las instituciones era solo un elemento considerado entre lo que se esperaba de la sociedad y lo que la sociedad realmente era. Tanto el discurso académico (enmarcado en los intelectuales) como la perspectiva eclesiástica tenían una incidencia directa en la creación de la figura de la prostituta. Más que una contradicción es, efectivamente, una hibridación que se manifestaba en la representación de esa figura en particular, por sobre otros actores sociales.

La historia de *Santa* se contextualiza dentro de este sistema que fallaba en encontrar su ideal una vez aplicado porque se tenía la idea de que la relación que se traza con las mujeres está legitimada por un sistema (de mayor jerarquía) de orden. A pesar de que se apunte a una igualdad entre ciudadanos cuando se esquematizan las leyes, la aplicación de ideales y valores en la gestión pública siempre se ve afectada por el papel del Estado en cuanto organismo autónomo, en su representación como una causa superior, pero no sólo moralmente, sino como fin último; no tanto como algo a lo que se pertenece, sino algo que gestiona y maneja desde lo externo hacia afuera. Es decir, la metáfora del centro y el margen permanece constante.

En el caso de Ecuador, Jaqueline Artieda, en *Surgimiento del movimiento obrero ecuatoriano en la literatura de 1930* (2015), coloca al realismo social como una respuesta crítica a las corrientes románticas y simbolistas y rastrea sus orígenes más cercanos en la influencia de la III Internacional comunista. En lo político, las ideas derivadas del marxismo y el comunismo ruso tomaron más fuerza e influyeron en la creación de los primeros partidos políticos modernos: el comunista y el socialista. Así, en la década de 1930, el clima social propiciaba el nacimiento de nuevos tipos de representación, ya sea en lo político como en lo

artístico, con una participación involucrada en una adaptación también europea de un sistema de valores en otro espectro ideológico.

Para llegar a la época en la que *Baldomera* fue escrita y publicada, es necesario entender a qué tipo de sistema social está apuntada la crítica que implica su representación. Los liberales ya desde 1878, bajo el mando del general Ignacio de Veintimilla, en similitud con el caso mexicano, se enfrentaron contra las ideas conservadoras, sobre todo de predominio católico; sin embargo, lejos de alejarse del sector militar, se le dio un papel más importante al ejército en su participación política. No es sino hasta que la «revolución liberal» empieza en 1895, con el ascenso de Eloy Alfaro al poder¹⁸, que se da paso a una serie de reformas que apuntaban a la modernización del país y la inclusión de varios sectores sociales que habían sido dejados afuera de la participación política. Esto se puede evidenciar en los puntos del *Decálogo liberal*, cuyos «puntos pragmáticos», dice Ángel Emilio Hidalgo (2012), se publicaron en *El Pichincha* en 1895 y aquí también se mencionan en esta nota al pie¹⁹.

Antes de canalizarse en los partidos mencionados arriba, las asociaciones de trabajadores se configuraron desde el catolicismo para tratar de dar retroceso a las ideas liberales con esquemas mutuales desde, al menos, 1876 con los comienzos del Círculo de Obreros Católicos; en 1884 aparece La Sociedad de Tipógrafos de Auxilios Mutuos, que englobaba a varios sectores artesanales; en 1905 se crea la Confederación Obrera del Guayas como respuesta al conservadurismo en las asociaciones de trabajadores. Cabe recalcar que, hasta ya bien entrado el siglo XX, el proletario ecuatoriano era, de hecho, un artesano:

¹⁸ Entre otros factores, Lorena Chávez Balseca señala acertadamente en su tesis *La construcción de identidad a partir de los discursos de la Iglesia Católica y el Estado Liberal en el periodo de Eloy Alfaro (1895-1915)* la injerencia masónica en la política ecuatoriana y latinoamericana.

¹⁹ «1. Decreto de manos muertas, 2. Supresión de conventos, 3. Supresión de monasterios, 4. Enseñanza laica y obligatoria, 5. Libertad de los indios, 6. Abolición del Concordato, 7. Secularización eclesiástica, 8. Expulsión del clero extranjero, 9. Ejército fuerte y bien remunerado, 10. Ferrocarriles al Pacífico. A través del decreto de “manos muertas”, el Estado ecuatoriano expropió las propiedades agrícolas de la Iglesia que estaban abandonadas o no habían sido suficientemente trabajadas».

Será aproximadamente en 1928 en la Sierra, y 1922 en la Costa –año de creación de la Federación de Trabajadores Regional Ecuatoriana (FTRE)– que se pudo observar la transición del artesanado en proletariado. La visión modernizadora del liberalismo produjo la creación de las primeras fábricas y con ellas los primeros trabajadores que establecerán relaciones de tipo salarial. (Artieda 47)

En la década de 1920 el panorama social se vio afectado por las formas emergentes de participación política y organización civil, así como por la economía y la migración. La concentración de recursos económicos la tenían los sectores agrícolas, los comerciantes (sobre todo textiles) y los banqueros. Con varias crisis a cuestas (la caída del precio del cacao y otras exportaciones, la inflación a principios de la década y la Gran Depresión, a fines de la misma), el movimiento de personas que buscaban mejorar su situación de vida se dirigió desde la Sierra y otros lugares a Guayaquil. Sin embargo, la gran mayoría no lo consiguió y terminó en los estratos más bajos de la sociedad, trabajando de forma precaria en la urbe.

Las asociaciones de trabajadores se enfrentaron al gobierno, quien protegió los intereses económicos de la burguesía comercial por medio del ejército, muchas veces violentamente. De ahí, incluso, el evento cuya representación interesa a este texto y que se revisará más adelante: la Huelga General de Trabajadores en 1922. El Ecuador pasa, entonces, de una década convulsa a otra. De 1930 a 1940, menciona Julio Pazos en *Una lectura de Baldomera* (2008):

se suceden 15 gobiernos. Los aspectos más notorios del período pueden señalarse con la presencia del Banco Central del Ecuador, la depresión económica de los Estados Unidos -muy intensa en 1934-, la promulgación del Código de Trabajo y la firma de un *modus vivendi* con el Vaticano. (Pazos 69)

Es decir, la economía estaba organizada desde el estado, no como figura jurídica o abstracta sino como gobierno de turno, el comercio exterior se vio duramente afectado, los obreros y los movimientos de izquierda tomaron fuerza, y la Iglesia encontró nuevamente un papel importante en la sociedad política.

Este contexto nos lleva a la figura de Pareja. De marcadas convicciones políticas de izquierda y pocos recursos económicos, experimentó varios reveses y alegrías en su vida personal. Su participación política lo llevó al destierro y a la cárcel (en ocasiones diferentes). Se alineó con los escritores del Grupo de Guayaquil –José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara y Demetrio Aguilera Malta– con quienes convergía en sus ideas respecto a la literatura como un mecanismo de denuncia y visibilización social. Al escribir desde una relación marcada con el Estado, con la gestión política y con los valores críticos que implica un proyecto colectivo, Pareja admite la cercanía a las preocupaciones por el margen, a la distinción de clases que se traslapa en una misma convergencia: el espacio público y/o privado. En su estilo personal se puede rastrear a quién representa como personajes reprochables o indolentes, cuáles son los valores que dejan ver en sus actitudes o actos.

En cuanto al realismo social ecuatoriano (paradigmático durante mucho tiempo), también se pueden leer características híbridas, tanto en lo temático como en lo formal. Se incorporan a los personajes colectivos, en pos de representar a los sectores marginados de la sociedad. También está el rastro positivista del determinismo como una esquematización integradora de los fenómenos perceptibles. Se manejan formatos distintos para los narradores y los personajes, para tratar de incorporar la oralidad en los textos: «Los narradores de esta novelística se expresaron en correcto español» (Pazos 68) mientras los diálogos ignoran las normas ortográficas y tratan de emular la forma en que hablaban los distintos estratos de la sociedad. Esto puede incluso leerse como una forma consciente de separar a las clases

representadas y a quienes las representan, pero de permitir su convergencia dentro del universo de la novela.

El sentimiento de reivindicación de un sector marginal forma parte, al igual que en *Santa*, de una actitud frente a la sociedad, pero con una mirada más crítica en el trato de la alteridad y la diferencia. Recuperando la explicación de Hall, respecto a la aplicación de Foucault en los estudios pertinentes al tema que se utilizó en el primer apartado: «Todos los discursos, por tanto, construyen *posiciones-sujeto*, desde las cuales éstas cobran sentido» (Hall 478). Es decir, la identificación de un autor frente a lo que representa en sus obras nace de un comentario frente a un referente conceptual previo.

Se podría decir que esa es la línea que une a ambas novelas. La hibridación, en la literatura, no solo se genera: se manifiesta o se evidencia de la misma manera en que se fija la consciencia por escrito. Más allá del género literario o la clasificación que la historiografía del arte pueda proveer, las obras no son impolutas, sino acaso tal vez para clasificarlas dentro de un lenguaje técnico específico. Los recursos narrativos que los autores de ambas novelas emplean tienen una particularidad propia que, si bien se puede ver ligada en dinámicas de jerarquización con otras, pertenece a su ejecución individual. La construcción de lo colectivo está ligada a los procesos sociales que el arte evidencia y, por lo tanto, que son plasmados por sus autores.

La creación literaria en ambas novelas se retroalimenta de la multiplicidad de momentos fijados en los imaginarios de sus autores, analizables en sus textos. En el caso de Pareja, Martha Rodríguez (2008) dice que, en el periodo en que se ubica la novela *Baldomera*, su escritura «describe lo cotidiano por encima de la seducción que puedan ejercer otras situaciones analizables» (133). Para la autora, no se trata de una polarización excluyente. Estos ejes temáticos están presentes en esa época de su creación, solo que de formas no proporcionales.

Los personajes en los que se centra son marginales desde el comienzo de su carrera como escritor, pero la forma de abordarlos parte de un profundo sentimiento de cercanía: «Por ejemplo, en *Baldomera*, la gran mayoría de actores se mueve al filo de la ley [...]. Se destaca el tratamiento que el autor hace de esta condición: contra todo prejuicio, se termina por comprenderlos y solidarizarse con ellos» (Rodríguez 136).

En el caso de Gamboa, la relación entre su estilo y su figura autoral se ha leído de formas distintas en la crítica especializada. El estilo literario del autor está atravesado por sus posiciones personales, por su cotidianidad. Para Begoña Pulido Herráez, en “Santa, entre el romanticismo y la modernidad” (2008), esto se explica desde las lecturas que se le dan a la obra y por ser un punto de convergencia de varios recursos narrativos y temas: «la novela testimonia los cambios y los absorbe y los reelabora en su propuesta artística, que es encrucijada de estilos» (50). Como se había mencionado anteriormente, esas contradicciones son solamente aparentes, en el sentido en que son puntos de convergencia, límites en contacto desde la misma constitución de la novela. El estilo de Gamboa puede analizarse a través de sus influencias estéticas y la cercanía que estas tienen con otras ideas. A su vez, estas últimas no están en conflicto pragmático con cómo los autores se relacionan filosófica o políticamente con la sociedad.

Pulido Erráez sostiene que el naturalismo de Gamboa está condicionado por la comparación con el estilo y postulados de Zola y de Flaubert: «En teoría, el narrador debe exponer los hechos, pero no explicarlos, interpretarlos o darles un sentido. Sin embargo, esta es una regla que se rompe con frecuencia» (51). Se podría decir, incluso, que es casi un requisito que las obras no alcancen ese ideal de objetividad para ser leídas como naturalistas.

Los recursos literarios para construir su obra se mezclan con el romanticismo, el costumbrismo y el modernismo, no son impolutos, son inherentes a cómo la novela se

construye, no a cómo se lee. Pulido Erráez explica que: «El tema es de por sí espinoso por cuanto lo es asimismo la consideración crítica de este periodo o movimiento» (50). La hibridación, entonces, no sólo tiene que ver con a qué género literario pertenezca una obra, sino a con qué recursos se construyan procesalmente sus ejes, en este caso, los personajes. Para la autora, esta amalgama depende de cómo se proporcionen las lecturas de esos contrastes y matices. Incluso la propia palabra *naturalismo* tiene una pretensión abarcadora que apunta a lo natural, y que se rompe por la carga semántica que tiene en distintos campos y formas de arte.

Para hablar del estilo de Pareja, Rodríguez se centra en aspectos formales que el texto deja entrever. Considera que la sobriedad en el estilo radica en la optimización de varios recursos literarios y en el uso de otros no tan comunes para la época. El uso de varias voces, englobadas por un narrador omnisciente, permite que las historias de los personajes de *Baldomera* se cuenten de forma indirecta, aunque confluyente. Tanto el humor como la experimentación con la sucesión temporal hacen que el punto central sean justamente las historias de sujetos marginales, su relación frente a los sujetos “céntricos” y cómo todos los actores sociales se encuentran en un espacio urbano específico:

a mi criterio, es en novelas con menores pretensiones de renovación estilística, en las que –valiéndose de recursos tradicionales o clásicos, de un diálogo ágil y verosímil, de un acertado empleo del punto de vista– consigue convertirse en uno de los mayores configuradores de personajes. (Rodríguez 138)

La construcción de toda novela, desde el autor, también cruza por cómo el estilo cimienta en mayor o menor grado una idea, cómo la moldea.

Pulido Herráez señala que «El mundo novelesco naturalista se propone como similar a la realidad extra literaria, es decir, se parte de que la obra es una “ficción mimética”, lo que conlleva el artificio de tratar de disimular que se trata de una ficción» (51), pero el naturalismo

de Gamboa no cuenta con esos parámetros solamente, sino que los resignifica. Las contradicciones respecto al naturalismo con el que se le compara se vuelven rasgos estilísticos; dejan de ser faltas para convertirse en parte legible de la novela: «La novela logra al cabo eludir la postura reduccionista y alejarse del naturalismo plano y determinista» (Pulido 51). No es ya solamente un asunto de categorización genérica, sino que hablar de proporciones recursivas o recursos narrativos comunes permite una multiplicidad de lecturas que se enfocan en un aspecto específico de la obra. Es decir, la forma no define la esencia, ni son asuntos separados, interactúan constantemente: no hay pureza sino hibridación. Ya sea en lo colectivo (género artístico), como en lo particular (estilo), existe una retroalimentación análoga a lo que significa representar algo tratando de plasmar la realidad “tal cual es”, desde un punto de vista subjetivo.

El naturalismo de Gamboa y el realismo social de Alfredo Pareja Diezcanseco son más expresiones legibles móviles que modelos estéticos que tratan de replicar un estilo determinado. La paradoja radica en que las obras de arte de estas corrientes se entienden como “miméticas” precisamente porque no son la realidad, la imitan, buscan pasar por ella y lo logran en la medida en que el autor pueda camuflar sus pisadas utilizando su estilo.

Ahora bien, al respecto de las categorías genéricas que se han nombrado, se puede decir que se pueden reinterpretar y reclasificar para actualizar los enfoques mediante los que se leen las obras. Adriana Sandoval, en «Santa: un melodrama disfrazado de naturalismo» (2005) dice que: «la novela se mueve con soltura en el modo melodramático. Comparte asimismo, características del realismo, y son visibles elementos del romanticismo, pues, como es sabido, las corrientes se entrelazan y coexisten» (224).

Esta última afirmación se puede entender también como lo que se ha dicho que es el estilo de cada autor. En realidad, el mismo ejercicio de la novela como creación literaria es en donde coexisten las corrientes literarias, ya que están afectadas por procesos históricos e

individuales. La influencia de determinado autor sobre la obra de otro es una discusión similar a la de los recursos genéricos de una u otra corriente, sobre todo en América Latina; forma parte del entramado de relaciones que conforman la identidad fijada por medio de la escritura o la producción artística. Al flexibilizar la forma recursiva de entender un género, las novelas también son más puntos de convergencia que lugares estáticos. Sandoval explica: «La estructura de *Santa* es melodramática, al igual que muchos de sus elementos; el naturalismo está dado más bien por una serie de pinceladas adicionales, de terminados» (224).

Para establecer esta lectura, Sandoval explica que no se considera el melodrama como un género menor o de una manera despectiva, sino que se fundamenta en lo escrito por Peter Brooks y Umberto Eco²⁰ (224). Este gesto interpretativo implica que las cargas conceptuales de los términos que se maneja son tan fuertes que necesitan ser desambiguadas para que no se lean como un vicio en la investigación. El «modo melodramático» –explica la autora en su texto– es dicotómico, siempre requiere dos bandos en constante lucha que, eventualmente, se resolverá por el lado de la moralidad y, específicamente, por el componente religioso. *Santa*, desde su título, presenta distintas formas de resignificar las metáforas y alusiones católicas. La lucha que se libra no es principalmente política: es espiritual; y más precisamente, religiosa.

Incluso dentro de la misma lógica de lectura, la del melodrama, Gamboa no presenta una consonancia total con sus requisitos formales:

a diferencia de como suele ocurrir en los melodramas, el mal aquí no está personificado en un villano; pero ciertamente podría decirse que el mal es el cuerpo pecador de Santa.

Y éste sí que es castigado, puesto que es usado y desechado, estrujado y manoseado. El

²⁰ Como se discute en *The Melodramatic Imagination* (1976) y en *Socialismo y consolación* (1974), el melodrama es una forma de expresión artística que emplea un tipo de retórica específica, marcado siempre por conflictos dicotómicos como el bien y el mal o la salvación y la condena.

ejercicio mismo del pecado lo empuja a la enfermedad y termina matándolo. (Sandoval 224).

El recurso determinista de centrar el pecado, la contravención moral, en la misma protagonista hace que esta concepción, en Gamboa, sea afín a la idea de la redención final. Sin embargo, esa redención se alcanza no por la gracia propia, sino por un alcance divino del dolor como una purga. El pecado es intrínseco, aunque existan factores externos que faciliten su ejecución. La dicotomía mal/bien termina rompiéndose por los recovecos que la hibridación deja ver. El castigo se retrata como divino, como si estuviera predestinado, pero son las circunstancias materiales las que terminan por ejecutarlo. Sandoval menciona al respecto: «Así, en un nivel, Santa es la virgen mancillada del melodrama, pero al insertar Gamboa el elemento de la herencia, el fisiológico, intenta ubicarla dentro del naturalismo» (235). Es decir, la estructura en la cual se apoya la novela, para Sandoval, puede leerse como un melodrama con tintes naturalistas, pero en cierto sentido, la operación de lectura de Sandoval sería similar a la de la clasificación genérica. En este caso, no se daría primacía a la perspectiva del autor –quien perseguía la quimera naturalista y su propio estilo al mismo tiempo–, sino a los recursos que utilizó en su obra –establecidos desde la crítica especializada–. Como se ha visto, este cambio de enfoque marca más la línea permeable entre una obra, el autor, su contexto, las lecturas que genera y las relaciones que tienen estos elementos entre sí.

Asimismo, el ejercicio de posibilitar la lectura de *Santa* fuera del género que le ha asignado la tradición literaria o histórica permite que la lectura de *Baldomera* pueda entenderse sin anular la intención formal del realismo social de la década de 1930; al contrario, expande el abanico de lo que se puede extraer de la obra. Los recursos con los que se ejecuta la representación responden a una cercanía con la tradición a la que se adscribe, pero también a un impulso renovador o experimental propio, al igual que en Gamboa. Respecto, por ejemplo, al uso de personajes marginales como sujetos sociales, Rodríguez dice que «a diferencia de

otros narradores de la década de los 30, Pareja Diezcanseco no se centra en el indio, el afroecuatoriano o el montuvio, sino en aquellos habitantes de las urbes, enfrentados a sus particulares contingencias biográficas o históricas» (136). Esto deja leer entonces que la categorización de Pareja tenía más que ver con la realidad social de los sujetos marginales, causada por diversos factores –la migración como consecuencia de la desigualdad económica, por ejemplo–, que por su etnia o nacionalidad.

Debido a la larga producción literaria de Pareja, así como sus ensayos críticos y su trabajo de historiador, las contribuciones a la idea de realismo social también se visibilizan en las etapas a las que pertenecen sus obras. Su concepción del arte y sus finalidades varió indudablemente a lo largo de los años. Durante la década de los treinta, que es la que ocupa a esta investigación, publica un ensayo llamado «La dialéctica del arte» (1936) en el que se enmarcan las ideas realistas y el matiz que perseguía (a grandes rasgos) la generación a la que pertenecía. Alicia Ortega Caicedo, una de las investigadoras más destacadas de la obra de Pareja, aborda este tema en «Alfredo Pareja: ensayista y crítico» (2008): «concluirá Pareja, que “el arte se deshumaniza porque quiere despojar a las ideas de su contenido y dejarlas como esquemas reales”. Por tanto, el verdadero arte nuevo será aquél que permita el descubrimiento de la realidad, desde el compromiso con el ser humano y su entorno» (Ortega 275). Es decir, el arte realista no estaba tan relacionado con la forma en la que se exponía la realidad, sino con la realidad misma que se exponía. A manera de reconocimiento de la importancia social de los actores marginales de la sociedad, el Pareja de 1930 considera un deber histórico y fundacional el introducirlos dentro del ámbito de la literatura, lejos de postulados románticos y en disonancia con las abstracciones subjetivas que implicaban las vanguardias.

Sin embargo, más adelante en su carrera, Pareja terminaría por ver en esa producción temprana un equívoco respecto a lo que la realidad –y, por ende, el realismo– significan. Ortega

encuentra en el diálogo entre el existencialismo y la literatura de Pablo Palacio²¹ que Pareja criticara anteriormente, una línea de fuga hacia adentro que, en contraste con la época en la que *Baldomera* fue escrita, explora más a fondo las realidades interiores subjetivas y su potente multiplicidad. Este es uno de los puntos clave en donde entra la cronología en la que las obras fueron escritas y que muestra, justamente, la diferencia que trae consigo el lugar desde el que se lee un texto.

Con respecto a la idea de hibridación, se puede leer en Pareja desde el campo semántico del mestizaje. Como parte del grupo de escritores al que pertenecía, entendía la identidad de la literatura ecuatoriana como una mezcla necesaria entre lo nativo y lo universal, entre lo que se produce y lo que se mantiene. Ortega recoge al respecto: «Desde la conciencia de crear una nueva literatura, los escritores del treinta supieron que, ante la presencia de escasísimos precursores y la “falta de tradición terrígena”, hacía falta, por un lado, forjarlo todo y, a la vez, echar manos del acervo cultural mundial» (281). ¿Cómo representar un cambio de paradigma, que no desconozca el aporte de uno u otro lugar de enunciación? ¿Cómo ser crítico de lo anterior y de lo nuevo, sino dentro de la liminalidad propia de lo híbrido?

El mestizo, para Pareja, era una especie de forma constante de nueva existencia, siempre en constante tránsito para conjugar el origen, la tradición y la construcción del porvenir en las formas sociales existentes. Para Ortega, es en esa paradoja del encuentro con la alteridad en la que las personas empiezan a realizarse y constituirse como una sociedad que camina: «Mestizaje como raíz y proyecto, como condición y apuesta de futuro, como dispersión y conjunción; como un modo de ser *en tránsito*, que lo mueve a romper con las tradiciones heredadas y, simultáneamente, a buscar un acomodamiento en las formas sociales para actuar conforme a ellas» (Ortega 282). Las concepciones deterministas no tienen el mismo peso que

²¹ Escritor vanguardista ecuatoriano (1906-1947). Autor, entre otras obras, de *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), *Débora* (1927) y *Vida del ahorcado* (1932)

para Gamboa, pero convergen en la necesidad de describir a los sujetos marginales de una ciudad por medio de la literatura, a pesar de que sea con finalidades y recursos distintos.

No es, entonces, un proyecto ligado a lo estático. No obstante, en sus primeros años, la búsqueda por una reformulación del canon estético y político sí se apoya en la identidad cultural y geográfica de un pueblo. Esta serie de «resignificaciones y reinenciones» cruza inevitablemente por el terreno de la obra artística, de cómo esta se conciba y se perciba tanto dentro como fuera de los países en los que se lleva a cabo. Para Ortega, este proceso de construcción de identidad se da siempre a través del diálogo, del encuentro:

sin utilizar el neologismo de «transculturación», acuñado pocos años más tarde por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, hablará de síntesis, mestizajes y barroquismos, en el esfuerzo que hacen las culturas por «extraer el jugo esencial de las cosas». De allí su insistencia en la idea del «contrapunteo libre», que permita la *mezcla* de «fórmulas universales» con «veneros propios»²². (Ortega 282)

La figura del mestizo, más que una condición relacionada a lo racial, parece estar ligada a la forma de consciencia que implica el experimentarse en tránsito constante entre dos realidades. Esto explicaría el tratamiento que se les da a los personajes dentro de la obra de Pareja y la convergencia dentro de Guayaquil de distintos actores de la ciudad, migrantes nacionales e internacionales que influyen en el comercio y constitución de la urbe. Ortega considera que estas formas de diálogo o de contrapunteo se dejan ver desde la concepción del proyecto literario del realismo social ecuatoriano. La mirada en los problemas de lo contemporáneo conlleva una urgencia por solventarlos, por incluir en la discusión pública y artística a quienes son olvidados por las instituciones estatales, el crecimiento de las industrias y las otras esferas de la sociedad: «Cabe destacar los elementos que serán, desde un comienzo,

²² El énfasis es de la autora.

vertebradores de una estética y de una estrategia crítica: entorno y geografía propia, cotidianidad, contemporaneidad de las relaciones humanas» (Ortega 284).

Tanto la sociedad del porfiriato como la de la consolidación del capitalismo industrial en Ecuador se enmarcan en un proceso global (y, por tanto, regional) cuyas temáticas se repiten con variantes particulares y locales. El mismo Pareja encuentra el origen de lo moderno en la literatura ecuatoriana en la novela *A la Costa* (1904²³), en una discusión que la generación de 1930 retomaría contemplando los procesos políticos que siguieron a la Revolución Liberal de 1895. De este modo quiebra con la generación anterior a la suya que, recoge Ortega, habría «sobreñadado por el realismo naturalista» y la corriente de un “modernismo simplificado”» (285). Asimismo, estas fragmentaciones se llevan a cabo dentro de los subgrupos que constituyen una sociedad dado que no existen divisiones tajantes y universales. Al contrario, dependen de sus antecesores tanto como de sus contemporáneos. Esta dependencia, en principio, no implica sumisión, sino que describe coexistencia. Las problemáticas que se desprenden de esta última idea se analizarán en el siguiente capítulo.

Se puede concluir, entonces, que estas manifestaciones del esquema mental de los autores se traducen en cómo se conjuguen temas, recursos genéricos y contextos históricos dentro de las obras. Los autores se ven inmersos dentro de un proceso temporal que implica siempre una hibridación, más que una ruptura. La continuidad se enfrenta entre el campo de lo que ya existe y de lo que se busca producir. Como tales, las representaciones en las novelas están marcadas por el lenguaje tanto de los personajes como del narrador omnisciente, que también son parte del esquema mental del autor y, por tanto, del de su contexto. Los matices se acercan y distancian en el estilo de cada autor ya que los parámetros mediante los que se

²³ Un año después de la publicación de *Santa*.

puede leer o categorizar una obra se mantienen dinámicos según la interrogante que se busque responder en ella.

Las decisiones específicas por un lenguaje determinado dejan ver las particularidades de cada novela como un todo. Este rasgo estilístico, en Gamboa tiene que ver en parte con los paradigmas naturalistas y la intención de desarrollo hacia una identidad estilística propia. Retomando a Sandoval y a su análisis de *Santa* como «un melodrama con toques naturalistas», la intención con la que se escribe una novela va de la mano con las condiciones materiales de la escritura, ya que ello constituye el enlace entre texto, autor y lector:

El lenguaje naturalista que usa el narrador para referirse a la enfermedad de Santa, en la última etapa de su vida, parece copiado, apropiadamente, de un manual médico [...]. La primera enfermedad asociada con una prostituta del siglo XIX sería la sífilis [...]. Sin embargo, en el momento del diagnóstico médico, Gamboa *opta* por el cáncer²⁴. (Sandoval 232)

De haber mantenido las intuiciones de Santa al padecer los dolores que la aquejan en la parte final de la novela, se dejaría de lado la noción de la enfermedad como un castigo corporal interno, prefigurado por la expiación del pecado, para dar a entender que su sufrimiento se daría por lo externo, que es algo que se *contrae*. En esta misma línea, se coloca la sexualidad en lo genético, en lo heredado por «algún tatarabuelo» con todo y vicios (Sandoval 243), aludiendo a una lógica naturalista –más por tema que por lenguaje–, por lo que, para Sandoval, el rasgo genérico termina siendo insertado como un juicio moral más que como una descripción biológica; lo mismo sucede con la explicación de su rápida adaptación al burdel, por ejemplo. Los rasgos naturalistas se dan más por referencias y por el uso de los campos semánticos

²⁴ El énfasis es mío.

relacionados con el género, pero la manera en la que se utilizan responde más al *modo* melodramático, al estilo de Gamboa en la novela, que apela también a la emotividad.

En una línea similar, para Rodríguez, el manejo del lenguaje en *Baldomera* tiene que ver directamente con el efecto narrativo que tiene en el lector, como un comentario del estilo de Pareja:

Se consigue un mayor impacto en el lector gracias a la dinámica de las acciones, pero también por la interacción entre las voces, el punto de vista que se aproxima íntimamente al personaje sin dejarse arrastrar por una causa u otra; incluso por el mismo accionar de los personajes en los eventos históricos, apostando a ganarse o perderse a sí mismos en ellos. (Rodríguez 137)

La lectura de Sandoval va en consonancia con lo que explica Ortega acerca de la cosmovisión de Pareja. El papel de los sujetos marginales no es ejemplificador, no resulta un medio para establecer la tensión entre bien y mal, pero tampoco escapa de destacar atributos morales como la valentía o la constancia: es un ejercicio de matices. Podría decirse que, mientras en *Baldomera* se trata de humanizar a los sujetos marginales, de romper con la lógica de que son seres casi no humanos, en *Santa*, Gamboa problematiza su lugar en la sociedad y entrega la redención a su personaje solamente en la muerte, por medio del dolor del cuerpo en ruinas y del amor de Hipólito.

En cuanto a las ciudades en la que habitan esos personajes vale adelantar que también son híbridas: su ideal moderno no se lleva a cabo porque intenta englobar a todos sus habitantes como ciudadanos. Sin embargo, en lo pragmático, la diversidad de orígenes sociales y económicos, junto con factores individuales, no permiten esa universalización. Conviven el margen y el centro en el espacio público, mismo que no tiene las mismas implicaciones para todos los ciudadanos. Según Rodríguez, las instituciones que se representan dan cuenta de lo

precario de la condición de los personajes y del largo proceso modernizador que se reconfigura constantemente.

En esto, por ejemplo, *Baldomera* y *Santa* tienen en común que, en las ciudades que habitan, «las normas de la civilidad y del ordenamiento de la urbe son presentadas todavía como laxas y, en el mejor de los casos, difusas» (Rodríguez 140). Los rasgos modernizadores están en esas dinámicas de separación y relación entre las clases con mayor capacidad adquisitiva, las que menos tienen (o están a su servicio) y la clase política.

Para Pulido Herráez, en *Santa* está la distinción de la ciudad como un personaje, al igual que otros espacios en los que se lleva a cabo el relato. Es un elemento que aporta a la «degradación» que sufre el personaje hasta encontrar la redención en la muerte; actúa a través de sus habitantes, de quienes conforman sus instituciones, casi como si toda la ciudad fuera una sola conciencia: «son todas huellas de una época marcada por el Cientificismo, cuyas medidas de saneamiento se concentran de manera especial en las cárceles, manicomios, cuarteles, hospitales, asilos, escuelas, hoteles, baños públicos y por supuesto, burdeles» (Pulido 51).

Los personajes se mueven en un esquema enriquecido por las referencias que se pueden leer en las calles, los negocios, las minucias cotidianas de las instituciones estatales y las relaciones internas entre sus agentes. Ese universo que se conforma de pequeños trozos de información fija no es una mera cortina de fondo para las acciones de sus habitantes, es uno de los factores que deja ver el comportamiento modernizador que no da tregua a quienes no entran en él.

Los procesos políticos y la incidencia de los sectores económicos, ya sean los grupos empresariales, intelectuales, militares o eclesiásticos, configuran sociedades que interactúan entre sí y eso se puede observar en las obras en cuestión. Los contextos híbridos de las obras

reflejan una sociedad mediante las descripciones narrativas, pero también a partir de cómo se construyen sus personajes y su cotidianidad, de cómo caracterizan sus preocupaciones sociales mediante esta intención descriptiva y consciente, desde un lugar estético y político específico. Dentro del orden de la novela como lugar de convergencia, varios ejes temáticos y campos semánticos –como la religión, la moralidad y las relaciones económicas y de poder–, *Baldomera* y *Santa* constituyen un ejemplo de lo que subyace en el texto, de la relación que un objeto artístico tiene con la sociedad en la que es generado.

Capítulo 3: Análisis comparativo

One, two, buckle my shoe

Take care of me 'cause I might be you

-Red Hot Chili Peppers, One Big Mob.

3.1. Centro/margen/totalidad

Como se había mencionado en el capítulo 1, el papel del autor para Lukács, lejos de significar una apología hacia lo individual, está relacionado con la *totalidad* del realismo en la medida en la que permite acceder dialécticamente hacia lo que subyace en un sistema como el de la novela. Las representaciones literarias de uno u otro sector marginal no engloban la experiencia de todo el margen, tampoco anulan las tensiones que toman lugar dentro de él y tampoco son muestras prístinas de lo que está siendo representado. De ignorar esto, las representaciones se vuelven figuras «completas» tan solo cuando son analizadas y se propende a pensar que existe una lectura definitiva, única e indiscutible acerca de una u otra obra. Esto quiere decir que al momento de analizar una obra, la colectividad a la que uno pertenece (o a la que uno estudia) puede interferir con la interpretación de ciertos mecanismos narrativos específicos en cada obra. Fredric Jameson, en *Valences of the Dialectic*²⁵ (2009), se refiere en varios niveles a la interpretación: ya sea en el propio trabajo de Lukács como en lo que lo ha rodeado a lo largo de distintas etapas.

La totalidad en Lukács, como señala Jameson, apunta a la heterogeneidad de las relaciones que se desarrollan dentro de un sistema (en este caso, pero no exclusivamente, la novela), aunque el término —totalidad— pueda remitir a una variación que signifique lo contrario dentro de determinados contextos: no da cuenta de la unificación o estandarización,

²⁵ Las traducciones que se utilizarán en esta investigación son mías, aunque existe una edición en español traducida por Mariano López Seoane y editada por Eterna Cadencia en el 2013.

sino de una realización de dichas relaciones, similar a la noción de la interpretación figural y los dos polos de la figura que se mencionó anteriormente. Una vez que se establece lo múltiple de las relaciones dentro de la representación literaria, la pregunta filosófica se vuelve política gracias a las lecturas que ciertos cambios paradigmáticos han traído a la discusión: «the philosophical question about the “concept” of totality surely needs to dissolve into (or to “realize itself in”) the analysis of the specific historical situation and conjuncture, whose contradictions do not logically imply any flaw or fatality in the concept²⁶» (Jameson 213). Por tanto, es un concepto que precede a la forma en la que Lukács establece su epistemología particular.

Esta característica heterogénea de las relaciones que se han llevado a cabo dentro de las representaciones (literarias) de una sociedad se ha movido, sobre todo en las últimas décadas, hacia un tipo de «pluralismo» que desactiva cualquier posibilidad dialéctica real de entender su complejidad:

What is ideological about current celebrations of “pluralism” is that the slogan envelops and illicitly identifies two distinct dimensions of social complexity. There is the vertical dimension of late capitalist or corporate institutions, and then the horizontal one of increasingly multiple social groups. Celebrations of pluralism pass the first off under the guise of the second, in whose joyous and Utopian street “heterogeneity” it decks itself out. But the complexity of institutions is also a form of standardization (the very paradox of the system of reification as Lukács first described it in an early stage²⁷). (Jameson 212)

²⁶ «La pregunta filosófica acerca del “concepto” de totalidad seguramente necesita disolverse en (o realizarse en) el análisis de la situación histórica específica y la coyuntura, cuyas contradicciones no implican lógicamente ninguna falla o fatalidad en el concepto».

²⁷ «Lo ideológico acerca de las celebraciones actuales del "pluralismo" es que el eslogan envuelve e identifica ilícitamente dos dimensiones distintas de la complejidad social. Existe la dimensión vertical de las instituciones capitalistas o corporativas tardías, y luego la horizontal de grupos sociales cada vez más múltiples. Las

Su contracara es un potencial político nacido de figuras arquetípicas tempranas, como el solitario o el desadaptado que, con el tiempo, también dieron paso a movimientos colectivos con sus propias políticas de identidad y representación. Estas se pueden explicar también desde las lógicas de resistencia que involucra una heterogeneidad social dinámica. Es decir, la fragmentación da paso a un reconocimiento de la experiencia colectiva por sobre una forma ideal o teórica de un sistema de valores.

El autor explica que estas relecturas y fragmentaciones hacen imposible que no se pueda considerar el lugar de los otros respecto al funcionamiento de una sociedad. Cada sector oprimido (Jameson hace hincapié en ideólogos feministas y basados en raza o etnia) experimenta una forma de opresión específica, por lo que tienen conocimiento de una parte velada para otros sectores. Es decir, «si yo sé lo que otros no, yo no sé lo que otros saben». Ello ha dado pie a que se multipliquen las maneras en las que entendemos la alteridad, pero no debería centrarse en encontrar la validez de uno sobre otro, sino en mantener una característica de incompleto.

Jameson se remite a la «prioridad» como una forma de abordar qué facción de uno u otro sector social de esa totalidad establece una relación de predominancia frente a las demás, o cuáles se alían entre sí de forma práctica, pero nunca una solución cerrada que anule el dinamismo entre ellas; sobre todo en la clase trabajadora. Esto quiere decir que, para establecer un marco de análisis en las novelas, no se puede considerar a una u otra episteme como una fenomenología social. De lo contrario, se vuelca el enfoque hacia una abstracción que busca una «verdad última»: «It is a project that will sound like “relativism” or “pluralism” only if the identity of the absent common object of such “theorization” from multiple “standpoints” is

celebraciones del pluralismo pasan primero bajo el disfraz del segundo, en cuya alegre y utópica "heterogeneidad" callejera se cubre. Pero la complejidad de las instituciones es también una forma de estandarización (la paradoja misma del sistema de reificación como Lukács lo describió por primera vez en una etapa temprana)».

overlooked—what one therefore does not exactly have the right to call (but let it stand as contradictory shorthand) “late capitalism.”²⁸» (Jameson 221).

Una vez que se delimita al ejercicio de la representación como tal, se debe fijar la mirada hacia un aspecto de lo que está siendo representando. Como cada elemento forma parte del sistema literario en cuestión, puede analizarse tomándose como centro siempre que dé cuenta de los demás, o al menos de que existe lo demás. De ese modo, un análisis por la espacialidad apuntaría a ver cómo se construyen los espacios en relación a sí mismos y a quienes los habitan; un análisis literario y sociológico se llevaría a cabo con los aspectos que constituyen el funcionamiento de la sociedad que habita la novela; pero esto no excluye las demás hebras del entretejido que constituye la representación.

Ya dentro de las obras y de cómo se representa al sujeto marginal en ellas, cabe hacer algunas puntualizaciones. *Santa y Baldomera* son novelas que, más allá de sus contextos híbridos, implican una discusión de alteridad. Los personajes que les dan sus títulos respectivos se construyen a partir de lo que los rodea, se generan con las relaciones que justifican las historias que se cuentan. Suceden y se desarrollan en una posibilidad distinta del mundo, imbricada también en él.

Tanto las ciudades y sus alrededores en los que se llevan a cabo, como los sistemas sociales de los que dan cuenta *Santa y Baldomera* como personajes, suponen una referencia a un campo no ficcional y sujeto a la convención. En cierto sentido, todo lo que se narra se oculta detrás de las palabras en dos posibles matices: el momento en el que son escritas y el momento en el que son leídas. Es decir, el relato se constituye a sí mismo; es lo que se cuenta y cómo.

²⁸ «Es un proyecto que sonará como "relativismo" o "pluralismo" solo si se pasa por alto la identidad del objeto común ausente de tal "teorización" desde múltiples "puntos de vista", lo que, por lo tanto, uno no tiene exactamente el derecho de llamar (pero dejemos que parezca una taquigrafía contradictoria) "capitalismo tardío"».

Para establecer la posición de este trabajo frente a la forma de representar la alteridad mediante el sujeto marginal, cabe apuntar a recalibrar cómo se entiende lo marginal y lo alterno. Como se ha visto, el acto de la representación es una experiencia subjetiva, particular incluso, pero no por eso individual o inaccesible. La objetividad pertenece a un orden distinto que al acto de la representación, incluso si ese campo ficcional es minucioso o exhaustivo en sus descripciones.

Como se vio también en el capítulo anterior, el realismo y el naturalismo trabajan con parámetros formales que apuntan a los dos momentos en que las palabras escritas se utilizan para representar un lugar de enunciación específico. Esto no excluye que las representaciones que constituyen a los personajes tengan un efecto específico en cómo y en qué condiciones se llevaron a cabo. Tampoco quiere decir, gracias a la posibilidad de lectura que se ha revisado, que son los únicos géneros con los que se pueden identificar a las obras.

Aunque la representación es un proceso mental, psicológico y abstracto, es una de las bases sobre las que se consolidan dichas condiciones materiales. Permite que los comportamientos se perpetúen, que la sociedad se configure de una u otra forma bajo relatos discursivos. Por lo tanto, el recorrido teórico ha servido para entender la representación como un acto que sucede en un contexto determinado. Este contexto —localizado, temporal e histórico—, solo tiene sentido en cuanto se puede comprender desde la pertinencia a la problemática de lo contemporáneo. En ese sentido, cabe empezar a tomar las ideas acerca de Franz Fanon (2009) en *Piel negra, máscaras blancas*: «Al querer considerar la estructura de tal explotación o de tal otra sobre el plano de la abstracción se enmascara el problema capital, fundamental, que es el de devolver el hombre a su lugar» (96), para abordar la cuestión del margen y del centro.

Las sociedades históricas no solo se definen por la precisión con la que podemos ver lo que dicen de sí mismas, sino también por cómo lo dicen, por los discursos disidentes que proveen un contrapeso hacia la multiplicidad, lo que censuran o reemplazan. Desde la literatura, saber comprender la existencia y alcance de los márgenes en la representación sirve para señalarlos y cuestionarlos, pero también para legitimarlos, para volverlos «inofensivas» abstracciones que se separan del mundo real o para quitarles su potencial transformador sobre la sociedad. El tratamiento que reciben los personajes que representan sujetos marginales en obras con rasgos recursivos realistas o naturalistas es un guiño hacia cómo los autores se perciben a sí mismos y a los demás dentro de la realidad o la naturaleza.

Fanon centra el debate de lo colonial, entre otras cosas, en el racismo. Explica cómo una noción de superioridad que permite que los comportamientos coloniales se reproduzcan puede extraerse de su propia definición y ocultarse gracias a la ambigüedad del lenguaje. En el capítulo IV «Del supuesto complejo de dependencia del colonizado», el autor cita y contrapuntea los argumentos del estudio del colonialismo llevado a cabo por Octave Mannoni:

Un blanco en las colonias nunca se ha sentido inferior por lo que es. Como bien dice Mannoni: “Será dios o será devorado”. El colonizador, aunque “en minoría”, no se siente inferiorizado. En Martinica hay 200 blancos que se consideran superiores a 300.000 elementos de color [...]. La inferiorización es el correlativo indígena de la superiorización europea. Tengamos el valor de decirlo: *el racista crea al inferiorizado*²⁹. (Fanon 99)

Lo mismo sucede en el caso de la distinción de los márgenes de la sociedad. Cuando el sujeto marginal es representado a través de una obra artística, asumiendo todos los presupuestos contextuales que la rodean, se corre el riesgo de legitimar el problema de la desigualdad social

²⁹ El énfasis es del autor.

mediante uno u otro sistema de creencias. Quienes están en el centro definen los márgenes a través del relato que se cuenta, ignoran sus grietas y anulan sus matices. El margen remite a una idea de contorno, de borde que enmarca; más que una noción numérica, es una idea de espacialidad siempre relativa al centro.

Parecido a lo que Fanon identifica en la subversión semántica de «minoría», la marginalidad se crea y sostiene desde una cierta consciencia de un relato específico: en el caso de *Santa y Baldomera*, este se relaciona con la identidad personal por sobre la nacional como parte de un proceso social. Debido a la variabilidad de aristas que conforman cómo se entiende lo marginal, se pueden reconocer ciertos parámetros a tomar en cuenta. Usualmente, estos parámetros abordan lo económico, lo étnico, lo ideológico, lo patriótico y lo sexual desde una aproximación acorde a valores morales de un sistema vigente.

Una vez que se ha tomado en cuenta los contextos sociales, ya sea en formas literarias o procesos históricos, la lectura de las obras aparece atravesada de las referencias no ficcionales que escapan —pero que no están exentas— de lo simbólico. Fanon extrae de los sueños de algunos de sus pacientes símbolos oníricos que dan cuenta de una relación de superioridad-inferioridad con los agentes franceses de la ley, mediada por el miedo y la uniformización: un toro negro, dos hombres negros, un *tirailleur* senegalés. Propone que no solo se exploren los símbolos aislados como arquetipos universales, sino que se sitúen en los lugares y tiempos en los que suceden: «El toro negro furioso no es el falo. Los dos hombres negros no son los dos padres (uno representante del padre real, el otro el ancestro). [...] El fusil del *tirailleur* senegalés no es un pene, sino verdaderamente un fusil Lebel 1916» (Fanon 108).

En la discusión de representación, *Santa y Baldomera* son más que alusiones separadas a figuras presentes, y ocultas a la vez, en la sociedad. La deseada, la repudiada, la prostituta, la mujer fatal, la pecadora, la amante, la infiel, la madre, la pareja, la comerciante —de su propia

carne o de la carne ajena—, la competidora, la que busca consejos y la que los da, la que se sacrifica y la que es santificada: todas son aristas y niveles que funcionan con el prerrequisito del otro. Al cargar con estos posibles significados a los personajes, se asumen como parte de una colectividad, y al hacerlo, se dibuja mejor una condición que increpa la idea del centro desde otra parte del margen.

¿Qué hace marginales a los sujetos que se representan? Los valores morales que se ejercen a través de los miembros de instituciones gubernamentales o lógicas de disposición social (de fondo, se empieza a vislumbrar el problema de la *identidad nacional*). No hay un ente abstracto detrás de esta caracterización, no es un orden determinado antes del tiempo ni un estatus que deba ganarse mediante una lógica meritatoria (o de una independencia conciliatoria). Es, precisamente, el autor y la mediación de la que participa la que prefigura el mundo cerrado de los personajes. Sin embargo, la condición de marginalidad, por estar relacionada a la alteridad, sí depende del reconocimiento del otro y que el otro efectúa; es necesario contemplar cómo se generan los márgenes y desde dónde, las distintas relaciones que se plasman en la representación y el relato general.

Cerca del final de su libro, Fanon discute con la noción de reciprocidad de la dialéctica hegeliana para poner en entredicho la ruptura eficaz de un régimen esclavista:

En su inmediatez, la conciencia de sí es simple ser para sí. Para obtener la certidumbre de sí mismo hace falta la integración del concepto de reconocimiento. El otro, igualmente, espera nuestro reconocimiento, con el fin de disolverse en la conciencia de sí universal. Cada conciencia de sí busca la absolutidad. Quiere ser reconocida en tanto valor primordial desprendido de la vida, como transformación de la certeza subjetiva (*Gewisheit*) en verdad objetiva (*Wahrheit*). (Fanon 180)

A pesar de ello, esto no quiere decir que haya una verdadera ruptura de los límites que el amo le impone al esclavo, el Estado al ciudadano y al sujeto marginal, o de las relaciones de poder que se ejercen desde otras lógicas, más al margen de la ley. Tan solo quiere decir que esta sería una condición ideal desde la cual un individuo se encuentra con otro, lo reconoce conciencia de sí y lo vuelve «un otro, el mismo». Ya dentro de la realidad histórica en la que se juegan otro tipo de condiciones, Fanon aclara que para que el esclavo³⁰ deje de ser tal, son sus amos —en principio— los que deciden por él. Por lo tanto, no hay posibilidad *real* de independencia, sino un desplazamiento de la forma en la que se entiende la opresión:

En Hegel hay reciprocidad, aquí el amo se burla de la conciencia del esclavo. No busca el reconocimiento de este, sino su trabajo. De la misma forma el esclavo aquí tampoco se puede asimilar al que, perdiéndose en el objeto, encuentra en el trabajo la fuente de su liberación. El *negro* quiere ser como el amo. Así es menos independiente que el esclavo hegeliano. En Hegel, el esclavo da la espalda al amo y se vuelve hacia el objeto. Aquí el esclavo se vuelve hacia el amo y abandona el objeto³¹. (Fanon 182)

En este sentido, la tensión entre margen y centro en América Latina siempre ha sido un tema irresuelto. El movimiento que se lleva a cabo desde las colonias hacia las repúblicas modernas es una negociación sobre quién mantiene el control, sobre reemplazar quién se ubica al centro más que en anular o achicar la noción del margen que lo rodea³². La representación de la marginalidad nace de una necesidad específica ya sea de crítica, de consolidación o de cambio. No obstante, no es una acción directa. No afecta por sí misma la situación a la que apela, tampoco funciona del todo como un documento histórico veraz.

³⁰ En este punto, Fanon hace una distinción clara entre el esclavo francés y el esclavo estadounidense. Lastimosamente, los movimientos disidentes contemporáneos, como #BlackLivesMatters, han demostrado lo cruento y prolongado de ambos procesos inconclusos.

³¹ El énfasis es del autor.

³² Como el célebre mensaje en las paredes quiteñas en épocas independentistas: «Último día del despotismo y primero de lo mismo».

Al representar a Santa y a Baldomera como personajes marginales, se las sitúa en una condición preexistente que, de por sí, ya evidencia un mundo hostil, cerrado. Sus existencias no están contempladas en el centro más que para confirmar su lugar en el margen.

Debido al hecho de que ambas novelas forman parte de una tradición literaria extendida en sus respectivos países, se puede encontrar una variedad interesante de ediciones que problematizan lo que se transmite en el texto. Cada edición responde a un interés específico, a una circunstancia material que la engendra; cada fijación escrita, desde el manuscrito original, es un resultado distinto de una intermediación colectiva. Esto no quiere decir que la tinta sobre el papel sea un reflejo perfecto de la imaginación del autor o de la totalidad de su flujo de consciencia. No hay posibilidad —al menos, no todavía— de una instantánea de la mente de quien escribe. Cada edición, se entiende, es un soporte material sobre el que se puede trabajar y que engloba las posibilidades de lo que se quiere leer y fijar por escrito.

La edición de Ediciones Leyenda S.A de 2018 de *Santa* empieza con la dedicatoria/súplica a Jesús F. Contreras en voz de Santa (interrumpida con la frase «Hasta aquí, la heroína.» (5) y firmada por Gamboa, que culmina con una cita de Edmond de Goncourt; no de su obra *La Fille Elisa*, sino al respecto de su publicación³³. Si bien la dedicatoria no es gratuita, llama la atención que el personaje hable desde *un lugar inexistente*. El cementerio, como lugar físico, alberga los restos de Santa, quien ruega que el escultor la resucite como estatua dentro de su taller, a cambio de que ella le cuente su historia. Gamboa pone en voz de su personaje una clave de lectura que marca su lugar en la sociedad: «Desahuciada de “las gentes de buena conciencia”, [...] en la Inspección de Sanidad, fui un número; en el prostíbulo,

³³ *Ce livre, j'ai la conscience de l'avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappée à la nature délicate et brûlante de mon sujet, apporte autre chose à l'esprit de mon lecteur qu'une méditation triste.* (Este libro, tengo la conciencia de haberlo hecho austero y casto, sin que la página escapada de la delicada y ardiente naturaleza de mi tema, jamás traiga otra cosa a la mente de mi lector que una triste meditación.)

un traste de alquiler; en la calle, un animal rabioso, al que cualquiera perseguía; y en todas partes, una desgraciada» (Gamboa 5).

En el caso de *Baldomera*, la edición de 2012 de Antares, después de un estudio introductorio, algunos juicios críticos y una línea del tiempo de la vida del autor, empieza con una descripción de los barrios marginales de Guayaquil que no incluye al personaje. Inmediatamente después, la narración continúa con un diálogo y la primera descripción de Baldomera:

—Un muchín, doña Baldomera.

—Cójalo, pues.

—Tenga el medio

Baldomera está sentada junto al portal de la tienda del italiano Landucci, en un banquito de madera, exageradamente minúsculo para sus posaderas. (Pareja 62)

Este mecanismo narrativo también está presente en la parte inicial de la novela de Gamboa, después de la dedicatoria:

—Aquí es —dijo el cochero deteniendo de golpe a los caballos, que sacudieron la cabeza hostigados por lo brusco del movimiento.

La mujer asomó la cara, miró a un lado y otro de la portezuela, y como si dudase o no reconociese el lugar, preguntó admirada:

—¡Aquí...! ¿En dónde...?

El cochero, contemplándola canallamente desde el pescante, apuntó con el látigo tendido. (Gamboa 7)

El mundo al que pertenecen los personajes principales está mediado por otros, por un cliente, un extranjero, un artesano o un cochero. La personalidad que se les asigna se revela a través de los diálogos, de la actitud de su voz. Baldomera es caracterizada como una vendedora

precarizada, y Santa como una muchacha ingenua y *perdida*. Los campos semánticos que se juegan, desde un principio, muestran la configuración social de ciudades en plenos procesos modernizadores.

José Luis Martínez recoge, en el tercer capítulo de *La vida de Santa*, algunas de las condiciones históricas que aterrizan la visión del margen en la época. Basado en los datos de Lara y Pardo de 1908, contextualiza una visión periodística y política de la figura de la prostituta:

En el siglo XIX, y no sólo en el México porfiriano, muchos médicos, autoridades y miembros de la Iglesia consideraban que las prostitutas eran indeseables como principales portadoras de la enfermedad [sífilis], pero útiles socialmente, y planteaban la reglamentación de la prostitución como el medio seguro de preservar a la sociedad de las enfermedades venéreas. (Martínez 104)

El discurso modernizador asentado en la idea de progreso se permea dentro del imaginario social que se tiene del margen y de su lógica productiva. Quiénes están en el centro pueden decidir cómo gestionar a quienes no lo están. Las narrativas que se construyen acerca del margen no son las narrativas marginales como tales, pero no por un asunto de con qué tanta autoridad representan la voz del margen, sino porque son referenciales: involucran al otro y a su representación.

Como se puede apreciar, Gamboa establece una distancia marcada que muestra desde dónde se refiere a la realidad. La crítica es hacia una sociedad que no puede cumplir las expectativas que se ha puesto a sí misma. Su personaje principal representaría, para el autor, un proyecto enteramente literario, encaminado a la sorpresa y la meditación³⁴ más que a la

³⁴ Al respecto, Martínez Suárez profundiza en los diarios y cartas de Gamboa, así como en la recepción crítica de la obra en el momento de su publicación. Para más información, consultar el apartado «Génesis de Santa: desarrollo y propuesta» y siguientes (página 105 en adelante).

reforma de una sociedad configurada desde un lugar distinto al suyo. La voz fantasmal desde la tumba y otras referencias, híbridas entre el romanticismo y el naturalismo —o el melodrama—, son parte de este uso discursivo de la literatura desde una esfera pública, conectada con las demás, pero con sus propios parámetros.

La espacialidad de la noción de margen respecto al centro también lleva a pensar en que el esquema no es dicotómico: no entran solo dos factores en la representación. Hay más actores sociales interactuando en el mundo en el que aparecen los personajes sin los que es imposible representarlos por sus parámetros formales. Las referencias que recoge Martínez son parte de un discurso convencional también consciente de sus alcances, los secretos a voces que la calle vivía en su cotidiano.

[...] una sociedad regulada patriarcalmente al anatema contra la pecadora, al estigma social argumentado moralmente, se sumó el originado por el discurso científico. En una circunstancia como ésta, una vez más en la historia, la prostituta será por antonomasia emblema de la marginación: las prostitutas en las postrimetrías del porfiriato no *eran* perdidas, *estaban* perdidas, portaban la perdición como una esencia, no como una condición pasajera³⁵. (Martínez 104)

Pareja, por su parte, centra su atención en una sociedad que todavía no ha llegado a ser lo que se supone que debe ser, es una representación que contiene a las instituciones, pero se fija más en lo detallado que en la generalidad; no al respecto al grado de minuciosidad de sus descripciones sino al lugar del margen respecto al centro. El personaje no es arquetípico tanto como estereotípico, o, más bien, como la subversión de un estereotipo. La belleza no es un parámetro moral que se juega desde lo físico sino desde el sistema de valores que se resaltan a lo largo de la obra: «Baldomera siempre anda con la cabeza en alto» (Pareja 67).

³⁵ El énfasis es del autor.

La idea de continuidad, de *in media res*, en su esquema no se da por la llegada o la consolidación de un trayecto, sino por la imbricación en el tiempo de un proceso que está sucediendo todavía. Incluso el tiempo verbal en el que se inician los fragmentos revisados delata esta característica de intención. En la «Lectura de *Baldomera*» de Julio Pazos, esta característica formal aparece como una prolongación del autor: «esta alteración del tiempo lineal apela a la participación del lector, quien ordena los hechos narrados. Este componente de la estructura mental indica una concepción vanguardista del arte de novelar de Alfredo Pareja» (66-67).

Pazos recoge la versión de Rodolfo Pérez Pimentel (1997) para explicar la idea embrionaria del personaje de Pareja:

conoció la historia del personaje a través de su suegra Delfina Concha de Cucalón. Según ella, «Baldomera era una zamba gritona muy popular en Ciudadvieja de Guayaquil a principios del siglo XX, muerta el 15 de Noviembre de 1922 por los militares». Pérez Pimentel dice que Pareja modificó, en la novela, el dato comunicado por su suegra, porque no quiso involucrar el nombre de José Luis Tamayo, presidente del Ecuador en 1922; Tamayo fue tío político de Pareja. (Pazos 68)

La visión del margen que representan los autores viene dada desde una posición que se asume como no marginal y está cercana al centro, pero tampoco pertenece a él en sus condiciones materiales. Es un comentario acerca de qué acontece al margen y la responsabilidad al respecto que los autores, como parte de la sociedad, deciden o no ponerse sobre los hombros.

Ahora bien, cabe recalcar que así como Gamboa pone a su personaje a través de las «concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa» (5), Pareja también cruza a Baldomera

con la marginación y violencia ejercida desde otros actores sociales. Ya sea con la burla de las niñas con las que se enternece después de cerrar su puesto de comida:

—¡La Baldomera! ¡La Baldomera!

—¡Corre! (Pareja 70),

Como con la actitud en la que se le acercan los borrachos en la cantina, cuando se queda dormida después de beber:

—Oye —dice uno de los jaranistas—, ¿quién es ésa que está dormida allá?

—A ver. Creo que es la Baldomera.

—¡Ja, ja! Vamos a molestarla.

—No, hombre. Si es medio loca la negra.

—¿Y a mí qué? ¡Ah, Baldomera! (Pareja 72),

Como con el gendarme de la cárcel, que la pateo en el estómago después de que fuera golpeada y apresada a causa de la pelea en la misma cantina:

El policía se guarda las llaves [de la celda en la que dejó a Baldomera inconsciente] en el pantalón. Tiene una sonrisa burlona en los labios. Retorna a la entrada. Allí se cuadra militarmente, y, al momento de llevarse la mano a la gorra, dice muy serio:

—Sin novedad, mi capitán. (Pareja 75),

Baldomera es parte de una sociedad que la conoce y la rechaza. El hostigamiento que recibe y soporta es abierto, no se reserva tan solo al ámbito privado. Para Pazos, esto se traduce en clave de estructuras mentales que se corresponden a sí mismas, en correlaciones, pero que se diferencian gracias a la construcción del personaje:

La relación entre las estructuras mentales de la novela y de la realidad social es evidente.

No obstante, hay un factor que aleja el texto del simple documento testimonial y es el diseño del personaje protagónico. Baldomera personifica la desgracia, pero, al mismo

tiempo, expresa los valores admirables de la fidelidad amorosa, del amor maternal y de la solidaridad. (Pazos 76)

Dicho eso, cabe reconocer que dentro de la sociedad de la novela, esos valores a los que se refiere Pazos no significan mucho para los personajes alrededor de la historia de Baldomera. Es una intermediación que se hace entre el autor y el lector a través de la visibilización del trato que recibe un sujeto marginal construido desde la alteridad: desde el lugar del amante, de la madre o de la persona solidaria. Baldomera es sí misma a pesar de y para los demás, no con los demás. En lo familiar, se espera de ella que soporte los abusos porque es amante, madre y solidaria. Desde el Estado y la sociedad, el abuso se posibilita por la narrativa de que es un sujeto marginal.

Al analizar esas correlaciones, Pazos identifica las referencias a la marginalidad nuevamente en la aplicación de recursos estéticos aterrizados en la inclusión de detalles sobre los personajes que rodean a Baldomera. El Estado y la Iglesia, por ejemplo, no están representados por presidentes u obispos, sino por otros personajes de distinto orden: la monja Dionisia, quien está a cargo negligente de Lamparita cuando está en el hospital por un disparo en el vientre; los médicos; y el oficial de policía que habla con el Coronel por teléfono cuando descubren a Baldomera desangrándose, por causa del golpe en el estómago, y el consecuente aborto.

Santa, por su lado, se sabe fuera de la sociedad, pero se ve más involucrada en ella que Baldomera. Está siempre a plena vista, pero en espacios privados: los coches, los burdeles, los salones, el tribunal, los cuartos y «la casa chica». A pesar de fijarse en la generalidad más que en lo particular, Gamboa sitúa a su personaje a plena vista de la vida nocturna, casi un ícono emblemático de la prostitución en la alta alcurnia. Una vez acoplada en el prostíbulo, y antes del rápido proceso de decadencia en el que cae después de su tercera y última ruptura amorosa,

participa de fiestas, paseos y eventos. Pese a ello, para la muchacha recién llegada de Chimalistac, la capital se traduce en la búsqueda y encuentro de un destino ya dictado, cruzado, en cambio, por la determinación de la casa familiar. Gamboa introduce, en la entrevista que sostiene con Pepa, las alusiones que se revelarán después, en forma de puesta en abismo a través de la memoria de Santa:

—Vengo —agregó— porque ya no quepo en mi casa, porque me han echado mi madre y mis hermanos, porque no sé trabajar, y sobre todo... porque juré que pararía en esto y no lo creyeron. Me da lo mismo que estas casas y esa vida sean como se cuenta o que sean peores... mientras más pronto concluya una será mejor... —y se puso a mirar los dibujos de la alfombra, algo dilatada la nariz, los ojos a punto de llorar. (Gamboa 12-13)

Los claroscuros y la ambigüedad saltan a la vista. Sus encuentros con el Estado están mediados por los médicos de la inspección sanitaria: «Al incorporarse y arreglarse el vestido, los doctores la tutearon y aun le dirigieron bromas pesadas, que provocaban grandes risas en Pepa y enojos en ella, que desconocía el derecho de esos caballeros para burlarse de una mujer» (Gamboa 15), así como los agentes de sanidad que deben ser sobornados y que, eventualmente, la llevan a la cárcel: «Son los agentes de Sanidad el último peldaño de la pringosa escala administrativa. Estriban sus atribuciones en vigilar que las sacerdotisas de la prostitución reglamentada municipalmente, cumplan con una porción de capítulos, dizque encaminados a salvaguardar la salud de los masculinos de la comuna» (Gamboa 106).

El trato al que se refiere Lara y Pardo en su investigación se siente en las carnes del personaje así como en su percepción de sí misma. El discurso moral en el que la prostituta es «un mal necesario» contempla tan solo un lado ideal de la problemática (¿necesario para quién y para qué?), pero no sus condiciones materiales específicas ni todos los actores sociales que

intervienen en ella. Por lo tanto, en la población existen más mediaciones entre el margen y el centro que no siempre están bajo el alcance estatal:

—Guarda tu dignidá para otra, ¿estamos? Lo que es tú, te encuentras ya registrada y numerada, ni más ni menos que los coches de alquiler, pongo por caso... me perteneces a mí, tanto como a la policía o a la sanidad. [...] Y esta noche, risueñita y amable con los que paguen; y nada de lloriqueos ni ridiculeces y desmayos, porque te harán volver a tu acuerdo el comisario y los gendarmes. (Gamboa 18-19)

La representación del mundo de Santa, así como el de Baldomera, se prefigura implacable. El margen está destinado a serlo, sin tregua. Las novelas no representan, por medio de sus personajes principales, un solo aspecto legible que contenga todas sus dimensiones. Los matices se juegan desde la ambigüedad que permite la creación literaria, la experimentación formal y los contextos híbridos de sus ejecutores: se enfatizan ciertos motivos en ciertos momentos de la novela y con recursos específicos al estilo y experiencia de cada autor.

Para analizar el esquema margen/centro y la permeabilidad de sus límites en ambas obras, resulta útil remitirse también a los trabajos de Homi Bhabba, *El lugar de la cultura* (2002) y «El estado y sus márgenes» (2008) de Veena Das y Deborah Poole. Bhabba, propone el término *nationness* como una forma de asimilar la localidad de la identidad nacional: «más híbrida en la articulación de las diferencias e identificaciones culturales de lo que puede representarse en cualquier estructuración jerárquica o binaria de antagonismo social» (Bhabba 176).

Así, todo el límite entre el centro y el margen queda comprometido. Los binarismos, tanto como lo rígido de los límites, pierden cierta claridad. El tema de la identidad nacional y los imaginarios que se consolidan a su alrededor cobra importancia porque delimita hasta dónde se ubica el margen con respecto al centro, cuáles son las condiciones de estar dentro o fuera y

por qué no son categorías estáticas. Además, permite tener en cuenta los espacios híbridos en los que se mueven otras figuras: ya no la Iglesia, sino un cura o una monja; ya no Sanidad, sino sus agentes; ya no la Ley, sino un policía; más aún, ya no la sociedad, sino un sector específico de ella.

La complejidad de la representación radica en los múltiples niveles en los que se pueden entender los personajes dentro de sus lógicas narrativas. Para Pareja, la soltura con la que impregna a Baldomera está más allá del patriotismo, pero no se puede excluir del género, la capacidad adquisitiva o la pertenencia a una tradición étnica marginada. El personaje no se reconoce como parte de una nación, sabe perfectamente que no pertenece a ningún centro, pero no se resigna a participar del margen solamente. Cuando Lamparita estuvo en el hospital, Baldomera y sus hijos la pasaron mucho peor que de costumbre, lo que resultó en la migración al campo de Polibio y la agudización del alcoholismo de la madre. Dentro del mismo país, la misma ciudad, el mismo barrio y el mismo portal, existen grietas que develan que la desigualdad campea en todos los estratos: «Era que el negocio andaba peor. Una serrana le hacía ahora la competencia. Y como su sazón era mejor, le compraban más. Sobre todo, la serrana, dueña de capital, mataba casi siempre su chanchito» (Pareja 175).

Incluso se pueden comparar dos momentos específicos en las novelas que revelan la representación llevada a cabo frente al estado-nación; dos posiciones distintas frente al relato de la identidad nacional que los autores ponen en la figura de la madre con un niño en brazos. En *Santa*, en la multitud que celebra el Grito que se lleva a cabo en el Zócalo, Gamboa escribe:

Hay madres que han levantado a sus hijos por encima de la multitud y en alto sostienen, como una ofrenda, como una restitución de sangre que nada más a la patria pertenece.

Y de todos los labios y de todas las almas brota un grito estentóreo, solemne, que es

promesa y es amenaza, que es rugido, que es halago, que es arrullo, que es epinicio:
¡Viva México! (Gamboa 68)

La representación patriótica es un relato que se maneja en un tiempo perdido, suspendido. La escena se escribe en el campo semántico de la sangre y de la ofrenda, del ritual que consolida al poder estatal como algo casi sagrado, como algo de lo que hay que ungirse incluso con todos sus contrastes y ambigüedades. En el caso de Pareja, la representación frente al poder se emplaza en la escena del enfrentamiento contra los soldados, justo antes de que abran fuego contra la multitud:

Aquella infeliz que tenía un niño en los brazos la miró [a Baldomera] sobresaltada, con los ojos desmesuradamente abiertos. Después, levantó el nene mostrándolo a los soldados. Al instante, dio una voltereta y cayó, aplastando a la criatura. Baldomera vio caer a muchas a su lado. Se desplomaban y ni siquiera sus gritos se oían. Sólo, a cada momento, la voz del oficial: ¡Fuegoo! (Pareja 153)

La ofrenda también puede ser una súplica, un aviso o una petición de reconocimiento. Las mujeres en la multitud de Pareja no alcanzan a gritar, no hay espacio para apelar ni para razonar con quien las considera un enemigo antes de dar el primer golpe o de soltar la primera ráfaga.

El relato nacional queda suspendido, desplazado incluso, porque la cotidianidad que se experimenta es mucho más urgente. Es una vida en permanente contingencia. Rossana Nofal, en «La escritura de la historia en Ecuador tiene cuerpo de mujer. A propósito de *Baldomera* de Alfredo Pareja Diezcanseco» (2008), recoge: «Todo en la vida de Baldomera está vinculado a la explotación y la miseria permanente. Es un mundo condenado al fracaso, sin salidas. El adentro o el afuera no tienen marcas precisas y pueden ser el mismo lugar». (84-85). La posición relativa en la que se encuentran los personajes respecto a su entorno se modifica

alrededor del margen, pero no del centro. La oposición más grande que enfrenta es, de hecho, el sistema estatal y las condiciones adversas.

El campo en el que se ubica, entonces, responde al pueblo, más que a la sociedad o al Estado. Bhabba explica al respecto: «El pueblo no es ni el comienzo ni el fin del relato nacional; representa el borde entre los poderes totalizantes de lo "social" como comunidad homogénea y consensual, y las fuerzas que significan la interpelación más específica a intereses e identidades contenciosos y desiguales dentro de la población» (181). Para el autor, los límites del relato nacional construido a partir de la homogeneización del tiempo de la modernidad no se pueden sostener en el ámbito pragmático o, más bien, se sostienen a partir de tensiones y circunstancias tangibles.

Esas tensiones se mantienen en las novelas, pero en ese caso, las contemplan incluso indirectamente al generar ese mundo a través de los personajes principales como aglutinantes del relato. Bhabba continúa: «Las contranarrativas de la nación que continuamente evocan y borran sus fronteras totalizantes, tanto fácticas como conceptuales, alteran esas maniobras ideológicas a través de las cuales “las comunidades imaginadas” reciben identidades esencialistas.» (185). Las novelas cuentan como «contranarrativas» en el sentido en que cuestionan el discurso manejado por el Estado al introducir un destello de las posibles cotidianidades que lo contradicen en la esquematización que proponen.

En *Baldomera* se pueden observar estas narrativas en los consejos que le dan Baldomera y Lamparita a Polibio antes de marchar para el campo. El primero, citado ya por varios autores, apela a la espiritualidad, al trabajo y al orgullo: «Hazte curtido. El hombre cuerudo se come al pato. Y agarra todo lo que te dé la gana, que para todos hay. [...] Reza cuando te dé la gana. Y aunque dicen que Dios quiere a los humildes, esas son pendejadas. Al camarón que se duerme, se lo lleva la corriente.» (Pareja 179). En el segundo, también se contradice a un discurso

convencional —el de que en el campo, el trabajo abunda— y se proponen valores fuera de la moral del Estado:

¡Mentira! Pagan poco y todito se lo roban. Son unos desgraciados. Se enriquecen con el sudor de los pobres. No te vayas. Yo no fui peón. Los hombres no son peones nunca. [...] Sé bien hombre, Polibio. No te pares en pelo. Hay que hacerse el gallo para que lo respeten a uno. Roba, roba. Roba todo lo que puedas, que los ricos también roban. Y, oye, ten en cuenta con la rural. Que Dios te acompañe y la suerte te apañe. (Pareja 178)

Los argumentos de Bhabba acerca del lugar que la cultura ocupa dentro del imaginario y la sociedad también resultan iluminadores para comprender por qué, por ejemplo, Santa habita distintos estadios del margen, siguiendo la decadencia de su cuerpo y la incapacidad productiva resultante: el proyecto de consolidación de la modernidad no la entiende como nada más que un despojo útil, como a todos los elementos del margen que se ponen a disposición desde el centro. En el frenético proceso de caída y enfermedad de Santa, Gamboa describe uno de los barrios bajos de la ciudad, en el que su personaje habita antes de ser rescatada por el ciego: «Un mundo especial, que aflige e interesa; la hez trocándose a veces en abnegación; los pocos contra los muchos; como cavernas las conciencias, como hábito el crimen, como lenguaje el caló; lo que sobrenada, la resaca de las grandes charcas humanas que se dicen ciudades, los antisociales, en fin» (Gamboa 207).

Se notan los márgenes del margen junto con la peculiaridad de que, al analizarlos/interpretarlos así como al representarlos, se desplazan semánticamente hacia lo externo, lo antagónico, incluso. Los discursos fijados en lo textual son parte del proceso en el que una sociedad se metaforiza a sí misma. Ya sea en la decisión por una u otra lógica representacional figurativa —que, se ha visto con Auerbach, no proviene de lo estático sino de

lo inacabado—, o por los recursos dentro del entramado de la novela, conllevan una desarticulación de lo homogéneo como discurso predominante. Para Bhabba:

El movimiento metafórico requiere una clase de "duplicidad" en la escritura; una temporalidad de representación que se traslada entre formaciones culturales y procesos sociales sin una lógica causal centrada, y esos movimientos culturales dispersan el tiempo visual homogéneo de la sociedad horizontal. El lenguaje secular de la interpretación debe ir más allá de la mirada crítica horizontal si queremos darle su apropiada autoridad narrativa a "la energía no secuencial de memoria histórica y subjetividad vividas". (Bhabba 177)

Esa «lógica causal centrada» es, en las novelas, el relato que proviene de las afiliaciones y búsquedas de los autores con respecto a su obra literaria, como conjunto, acorde a su visión del contexto. Encuentran, a través del punto de vista que les permite la creación artística, una forma de concretar varios discursos que contienen «más que la suma» de los mismos. De ahí, parte de la paradoja de la novela, como *modo-de-literar*³⁶ diseñado para ser entre la ausencia y la presencia: sus dos matices, respecto al lenguaje como instrumento de injerencia en los contextos en los que surge, son generativos en la medida en la que se llevan a cabo. Por lo tanto, «el lenguaje secular» al que se refiere Bhabba debe encontrarse un poco al costado, al igual que sucede con la representación del mundo a través de los personajes de *Santa y Baldomera*,

Entrar en la interdisciplinariedad de los textos culturales significa que no podemos contextualizar la forma cultural emergente ubicándola en términos de alguna causalidad y origen discursivos dados previamente. Siempre debemos mantener abierto un espacio suplementario para la articulación de conocimientos culturales que son adyacentes y

³⁶ Entendido como una forma de hacer literatura, respecto al término *littera* y sus implicaciones etimológicas revisadas anteriormente.

adjuntos pero no necesariamente acumulativos, teleológicos o dialécticos. (Bhabba 199-200)

La interdisciplinariedad a la que se refiere Bhabba nos lleva a la cuestionar completamente la supuesta horizontalidad del tiempo de la modernidad, como se había mencionado arriba, incluso lejos de la noción de jerarquía. Esta característica crítica de la cultura frente a la idea de estado-nación puede incluso hacer saltar a la vista que la dicotomía margen/centro no es realmente una dicotomía, sino un esquema rizomático que no se contempla dentro de la renegociación de políticas públicas y jurídicas o configuraciones sociales marginadoras.

Representar, por medio de la literatura y sobre todo de la novela realista o naturalista, es un proceso imbricado en el tiempo, pero que genera un resultado fuera del mismo, lo fija:

El sujeto del discurso de la diferencia cultural es dialógico o transferencial al modo del psicoanálisis. Está constituido mediante el *locus* del Otro que sugiere a la vez que el objeto de la identificación es ambivalente, y, más significativamente, que la agencia de la identificación nunca es pura u holística sino que siempre está constituida en un proceso de sustitución, desplazamiento o proyección. (Bhabba 199)

Das y Poole, por su parte, analizan la cuestión del margen y el sujeto marginal desde la discusión agambeniana del *homo sacer* y su expresión en los estados modernos. Las autoras mencionan puntualmente: «Agamben cita las palabras de Pompeius Festus: “El hombre sagrado es el que la gente ha juzgado por un crimen. No está permitido sacrificar a este hombre, aun así, aquél que lo mate no va a ser condenado por homicidio”» (Das y Poole 27). Esta antigua figura del derecho está, entonces, fuera del alcance de lo humano así como de lo divino: está entre ambos campos; no puede ser asesinado, pero tampoco puede ser sacrificado.

Santa y Baldomera, pueden leerse como «vidas nudas» en el sentido en el que proponen Das y Poole, pero también se puede aplicar el concepto a varios de los personajes que orbitan a su alrededor. Es abarcador porque pueden ser tanto los que sufren la violencia estructural de una condición preexistente, como pueden estar presentes «a través de tipos de poder encarnados en la figura del policía o el patrón local» (Das y Poole 29). En la protagonista de *Santa*, el ámbito divino de la vida nuda conlleva todo un intrincado comentario crítico de Gamboa en el gesto de igualar a su personaje a la virgen María, al final de su novela. Para Aníbal González, en «Santidad y abyección en *Santa*» (2005), es necesario revisar de forma más precisa los parámetros con los que se ha leído la novela a lo largo del tiempo. Así como la lectura de Adriana Sandoval permite advertir otro tipo de género discursivo —el melodrama—, la perspectiva de González sugiere que los elementos religiosos o sagrados no son una mera desviación del naturalismo original, sino que dan cuenta de las búsquedas artísticas de Gamboa y de otros autores hispánicos:

Más allá de su representación y su denuncia de los males de la prostitución y las hipocresías de la sociedad porfiriana, pienso que [...] Gamboa reconoce el hecho de que un cierto sentimiento de lo sagrado sigue formando parte de la literatura moderna, por más secular que ésta aspire a ser, aunque a la vez esa presencia de lo sagrado viene acompañada de la no menos notoria tendencia de la escritura hacia la violencia y la abyección. (González 118)

Dentro de los parámetros formales con los que se leen las representaciones que se refieren a un campo no ficcional, se puede identificar un rasgo característico: la aspiración a la verosimilitud o la correspondencia con lo real o lo natural. Empero, esto también involucra captar los espacios grises en las que los márgenes y lo céntrico se unen. ¿Quién es responsable de la muerte de Santa? ¿Qué ha causado su explotación, decadencia y muerte? ¿Es una víctima o una victimaria? ¿Es una santa, era su destino serlo? Las dicotomías no alcanzan a responder

estas preguntas. González también menciona: «Santa saca a flote una suerte de "teología invertida" que es particularmente visible en las ficciones del realismo y del naturalismo, y que se encarna en la paradoja de que, para ser fiel a su misión ético-estética, la novela tiene que abrirse a lo "bajo" y lo maligno». (González 119)

Por lo tanto, los sistemas de valores que se observan en las representaciones de Gamboa, tanto de los personajes como de la novela, no solo cubren lo sublime, sino que también abarcan lo abominable. El contraste es más notorio que en Pareja porque en este último, la figura de lo divino se mantiene lejana, ida incluso, pero el aspecto legal (la ley de los hombres) está permanentemente en boga. La cárcel, los policías, la rural, los militares, la monja, el dueño del aserradero en el que trabajan Inocente y Celia María son figuras que resaltan la marginalidad de todos los personajes que están afuera de las instituciones o del ejercicio de derechos o poder. Das y Poole explican, en consonancia con «la interdisciplinariedad de los textos culturales» de Bhabba, que: «la ley constituye ciertos cuerpos que son “asesinables” porque son posicionados por la misma ley como anteriores a la institución de la misma» (Das y Poole 27-28).

La estrecha relación entre la alteridad, la identidad nacional, la ley, el relato, el discurso —cercano a como lo entiende Foucault, pero enfocado en lo cotidiano— y la representación se evidencia sobre todo en la forma de tiempo homogéneo de la modernidad; en cómo se constituyen esos cuerpos asesinables y las figuras que representan cuerpos que para el estado solo pueden ser abstractos. Los límites del margen en los que suceden estas figuras están en los intersticios o contracaras de los valores morales totalizantes a los que propende el estado-nación. Para Das y Poole, «las diferencias entre membresía e inclusión, o las figuras que residen tanto dentro como fuera de la ley, no aparecen como presencias fantasmagóricas del pasado sino más bien como prácticas incrustadas en la cotidianeidad del presente» (29).

Esta es la vida en contingencia de Santa y Baldomera. En las novelas, el relato se centra en ellas por la configuración literaria que forma el sentido general, no en un sentido mimético, sino en clave literaria. Es decir, al contar su historia, sus mundos se generan en torno a ellas, pero las posibilidades están cerradas en cuanto el relato ya está fijado. Los sujetos marginales pertenecen a campos relacionados con «el centro», que no funcionan de forma independiente, pero que sí se relacionan con distintos niveles del mismo sistema. El hecho de que existan estos espacios permeables dentro del esquema margen/centro también deja ver que el esquema solo funciona como tal en el campo de lo abstracto, no así en el campo de lo literario.

Para Das y Poole, los sujetos marginales y las vidas nudas parten de entender que, para el Estado, la línea entre quién está dentro y quién está fuera del margen es una cuestión ambigua:

En algunos casos, se lo asigna a espacios específicos (los campos de concentración) y figuras de la modernidad (refugiados) como instancias de cómo la vida nuda se expresa en las formas modernas de la estatalidad; en otras instancias, parece percibir a la vida nuda como una amenaza que se mantiene en suspenso y un estado en el que cualquier ciudadano puede caer. Esta última forma de entender a la vida nuda como excepción nos conduce a un sentido de margen que empleamos aquí, no tanto como sitio que queda por fuera del estado, sino más bien como ríos que fluyen al interior y a través de su cuerpo. (Das y Poole 28-29)

Al seguir de cerca la discusión, puede notarse que los tres autores —Das, Poole y Bhabba— convergen en la etnografía como una forma de acceder a ciertos sectores humanos que, de otro modo, resultarían inaccesibles. Las dos primeras encuentran en la práctica antropológica ciertas modalidades del lenguaje que el tercero también apoya en el psicoanálisis y que sirven para comprender mejor el acto de la representación, literaria e identitaria: «La

nación revela, en su representación ambivalente y vacilante, una etnografía de su reclamo a ser *la* norma de la contemporaneidad social. [...] El sujeto es captable sólo en el pasaje entre decir/dicho, entre "aquí" y "en otro lado", y en esta doble escena la condición misma del conocimiento cultural es la alienación del sujeto» (Bhabba 186).

Una vez revisada la posición de los personajes principales y de sus autores respecto a la realidad que representan en sus obras, queda claro que el problema del esquema margen/centro debe comprenderse dentro de una serie de relaciones rizomáticas e híbridas entre varias disciplinas de lo humano. Los estudios acerca de las posiciones relativas del margen y del centro implican la multiplicidad de las perspectivas desde las que se abordan. La representación literaria abarca la conjugación de lo incompleto, abrir vetas en lugar de cerrarlas.

El análisis de *Santa y Baldomera* deja ver que la representación del sujeto marginal se apoya en el lugar desde el que se mira el margen, pero está atravesada por la cualidad literaria de considerar los espacios ambiguos y las condiciones materiales, tanto de los personajes como de los autores. Asimismo, invita a mirar los procesos políticos que los grupos humanos atraviesan y cómo, lejos de ser solamente eventos abstractos marcados en un calendario, tienen una incidencia profunda en la configuración social en la que habitan. Más importante todavía, el pensar fuera de ciertas lógicas coyunturales que se entienden de forma convencional facilita la comprensión integral (no total ni absoluto) de un texto y de su funcionamiento en el contexto en que se lee.

En sociedades que atraviesan procesos modernizadores resulta crucial cuestionar el relato que mantiene las distancias entre margen y centro como paradigmas necesarios o, incluso, inherentes a la idea de alcanzar una sociedad para todos sus miembros. Las palabras de Das y Poole (junto a las de Agamben), al final de su trabajo, resultan iluminadoras para

comprender que la representación que los autores llevan a cabo no viene desde el centro, sino desde una posición menos marginada, inseparable de su contexto y el de este trabajo:

Agamben dice que sólo quebrando los nexos y cualquier punto entre los “cruels enredos entre lenguaje, pueblo y estado”, tanto el pensamiento como la praxis estarán igualadas ante la enorme tarea “a mano”. (Agamben, 2000: 67-69). La tarea “a mano”, esperamos, es la de que el trabajo hecho en los márgenes será reconocido por lo que es. Éste puede no estar en condiciones de romper semejante nexo de una vez por todas, pero muestra que las derrotas y victorias de la vida cotidiana tienen la capacidad de regresarnos de la metafísica a lo ordinario. (Das y Poole 45)

En el caso de la escritura, de la representación y de su análisis, el pensamiento *es* praxis, y ambos siempre están inconclusos.

3.2. Lo (sub)alterno

Para discutir la alteridad implícita en la representación del sujeto marginal, cabe remitirse al ensayo fundamental «¿Puede hablar el subalterno?» (2003) de Gayatri Spivak para establecer un contraste entre lo que significa representar al, desde y hacia el margen. Debido a que el esquema en cuestión —margen/centro— presenta ambigüedades para ubicar lo que constituye lo marginal dentro de su condición dicotómica, se puede explorar las posibilidades que se desprenden de él. En específico, la construcción del subalterno supone una categoría legitimada culturalmente desde las lecturas menos marginadas de la sociedad y, por tanto, está sujeta a ser subvertida.

En su ensayo, y en consonancia con Das, Poole y Bhabba, Spivak critica la escisión que Deleuze supone cuando afirma que la representación no existe ya, sino solo las redes que se forman por la acción de la teoría y de la práctica:

Dos significados de representación están operando al mismo tiempo: representación como “hablar en favor de”, como en la política, y representación como “re-representación”, como en arte y filosofía. [...] Estos dos significados de representación [...] están relacionados pero son irreductiblemente *discontinuos*³⁷. (Spivak 308)

Estos significados pueden leerse, por ejemplo, en la intención de denuncia de la condición marginal a la que apunta Pareja por medio de la literatura; o en el ánimo de Gamboa de mostrar las incoherencias entre una sociedad y su discurso oficial. Aquello, como se ha visto, no quiere decir que sea (o deba apuntar a ser) una forma prístina de creación, siempre en consonancia con un discurso centralizado en la figura del estado-nación: ya sea a favor o en

³⁷ El énfasis es mío.

contra. Tampoco quiere decir que su relación sea primordial o que se desarrolle bajo un solo tiempo y condición: no existe sino la ilusión de lo uniforme.

La crítica de Spivak también se extiende al desentendimiento de Foucault de la naturaleza discursiva de la institución al calificarla como un problema no lingüístico. Para la autora, es imperativo declarar lejana su posición respecto a la teorización del otro que lleva a cabo cierto sector académico, y lo hace por medio de la crítica a la producción de Europa como el sujeto en el debate de lo alterno; es decir, critica lo que esta investigación entiende por un *locus* de enunciación que se asume marginal cuando se ubica más al centro del esquema rizomático e híbrido que se ha revisado:

En la constitución de tal Otro de Europa, se ha tenido mucho cuidado en obliterar los ingredientes textuales con los que tal sujeto pudiera categorizar, pudiera ocupar – ¿invertir?– su itinerario –no sólo mediante producción científica e ideológica, sino también por medio de la institución de la ley–. (Spivak 316)

La noción del subalterno no es una conversación ajena a la jerarquía que se establece en la lógica del amo y el esclavo, o la del margen y el centro, o a la del ciudadano y el terrorista, o a la del miembro de la sociedad y el antisocial, entre otras. Spivak ofrece «una relación de cómo una explicación y una narrativa de la realidad fueron establecidas como las normativas.» (317), al poner el énfasis en la legitimación mediante el lenguaje legal británico sobre la ley hindú. Es decir, en el colonialismo, los colonizadores se imponen epistemológicamente a los colonizados: cualquier intento por desarmar dicha episteme se traduce en antagonismo. Esta última idea es favorable para trabajar las oposiciones históricas que suponen las reformas liberales y positivistas, y la consolidación del capitalismo moderno como proyectos de estado-nación frente a las sociedades de América Latina; especialmente, México a finales del siglo XIX y Ecuador en las primeras décadas del siglo XX.

Como punto de anclaje, cabe notar que el recuento histórico de la reconfiguración social desde finales del siglo XVII tiende a alejar, conforme se adentra en la lógica de la modernidad —como propone Bhabba—, los procesos de violencia epistemológica que se juegan cotidianamente en los roces más brutales entre margen y centro. No se pueden registrar ni representar todos los momentos y prolongaciones de todas las vidas, son solo comprensibles dentro del campo de la abstracción y de las cifras. Dentro de la creación artística, tampoco se podría aspirar a un proyecto semejante porque conllevaría una reproducción, no de la realidad, sino de la existencia.

En las novelas de Gamboa y Pareja están presentes ejemplos de los márgenes a los que se refiere Spivak en su trabajo, esos «márgenes —uno también podría decir el centro silente, silenciado— del circuito marcado por esta violencia epistémica, hombres y mujeres entre el campesinado iletrado, las tribus, y los más bajos estratos del subproletariado urbano» (320-321). De hecho, estos son los personajes principales y sus prolongaciones, los que habitan casi todo el universo de *Santa y Baldomera*.

Desde las representaciones que llevan a cabo Gamboa y Pareja, como particularidades materiales, se pueden evidenciar «los centros silentes» a los que se refiere Spivak, esa alteridad localizada dentro del tiempo homogéneo de la modernidad que no se contempla desde los centros de poder que generan dónde y por qué se ubica lo otro.

En el fragmento inicial de *Baldomera*, el que presenta la primera descripción del personaje principal aparece el italiano Landucci: el elemento europeo que forma parte del paisaje local, la primera muestra explícita de la hibridación que conllevan una de las aristas del proceso modernizador y la colonización: el tránsito humano.

La ciudad de Guayaquil así como la Ciudad de México, en las que se desarrolla gran parte de las novelas, dan cuenta de la migración europea por medio de los establecimientos que

involucran historias de otras latitudes. Por ejemplo, el personaje del jamaiquino John, capataz del aserradero en el que trabaja el hijo mayor de Baldomera:

—Oh, yes. Mi recuerda muy bien de Yameica. Mi hablar también un poco francés. Yameica ser muy bonito, muy saludable. Mucho mejor que esta cosa. También conocer Panamá, Honduras, Filipinas. Yo era muchacho cuando estuve en Filipinas. Allí me fregaron: me cogió la guerra con Estados Unidos. Y tuve que pelear. (Pareja 198)

O los inquilinos españoles de La Guipuzcoana, en la novela de Gamboa, que despotrican contra México antes de despotricar entre ellos:

¡Ah!, estas Américas que ya sólo los toleran sin diferenciarlos de los demás extraños [...] Y los defectos de México (ya de suyo tamaños e innúmeros) salían agrandados con la bilis, con las iras, con las codicias; sus muchos vicios eran aborígenes, resabios de salvajes, mañas propias de indios antepasados y de los indios herederos. (Gamboa 122)

O el mismo Jaraméño y Ripoll: el primero, alabado por su éxito en la plaza de toros; y el segundo, en la condición precaria de inventor que no puede concretar la venta de su submarino al gobierno mexicano. O Ignacio Acevedo: trabajador del aserradero y comunista de nacionalidad incierta, vinculado a la tercera internacional. O las prostitutas de ambas novelas: francesas, estadounidenses, mexicanas y ecuatorianas del campo que llegan de una lógica de exclusión estatal a una lógica de explotación y esclavismo. Lamparita, Jején, Encomiendita, Corvina, Rompebuche, Zarapico, Gusarapo, Polibio y los hijos menores de Baldomera, Hipólito, Jenaro, Pepa y Elvira, Cosme, Candelaria, Gertrudis, Doña Serafina, Geditana y Doloritas; esta última, violada, contagiada de una enfermedad de transmisión sexual por el jefe de policía y muerta. Estas son las presencias, las prácticas incrustadas en el presente.

Todos estos ejemplos sobresalen entre los personajes anónimos y sugeridos que no tienen más que una mención pasajera. Estos últimos no llegan a ser rostros que pasan y se

pierden en la multitud, sino rastros fugaces que se diluyen en las complejas relaciones de las novelas: el asesino que le enseñó a Santa una danza (Gamboa 208), los militares enviados a sofocar el levantamiento del 15 de noviembre de 1922 que enfrentó Baldomera (Pareja 153), o el triste resultado del episodio: «Un millar de muertos sembraron las calles» (Pareja 156).

A partir de los argumentos de Spivak, la respuesta negativa a su pregunta —¿puede hablar el subalterno?— resulta tristemente evidente. Cuando discute la autoinmolación de las viudas en el contexto de la guerra contra los musulmanes, explica que es un acto *legal* y moralmente aceptado (o no cuestionado) como parte de una lógica local que perpetúa a la mujer como subalterno. El acto es «una legitimación de la violación como “natural” y funciona, a largo plazo, a favor de la exclusiva posesión genital de la mujer. La violación en grupo perpetrada por los conquistadores es una celebración metonímica de la adquisición territorial». (Spivak 353). La ambigüedad que permite relatar el hecho como algo heroico o incluso admirable ignora que para que tenga lugar, es necesario que la mujer sea considerada propiedad de su esposo, de su sociedad y de su territorio. Es decir, para potenciar la lógica de la gestión de cuerpos desde el centro y hacia el margen, es necesario que existan y operen dichos conceptos, que estén en constante retroalimentación.

Continuando con la lógica de Spivak y Fanon respecto a este entendimiento del «centro silente» o del «colonizado» —respectivamente—, aunque con un enfoque distinto, la socióloga yorùbá Oyèrónké Oyèwùmi, en su libro *La invención de las mujeres* (2017), problematiza la forma en la que Occidente ha manejado la relación entre conceptos como *género*, *mujer* y *cuerpo*, además del efecto que tuvo en la interpretación y comprensión de las comunidades yorùbá. Para hacerlo, muestra dichas categorías como culturales y posteriores a lo Yorùbá como identidad colectiva más que inherentemente contenidas en la experiencia humana.

La afirmación de que la “mujer” no existía en las comunidades Yorùbá como una categoría social no debe interpretarse como una hermenéutica antimaterialista, una especie de deconstrucción postestructuralista acerca de la desintegración del cuerpo. Nada de eso —el cuerpo fue (y sigue siendo) muy material en las comunidades Yorùbá—. Pero antes de la difusión de las ideas occidentales en la cultura Yorùbá, el cuerpo no era la base de los roles sociales, ni de sus inclusiones o exclusiones, no era el fundamento de la identidad ni del pensamiento social. (Oyèwùmi 15)

La autora considera que hubo un cambio en cómo dichas comunidades se entienden, desde de la inserción conceptual del género, en el debate acerca de su identidad cultural (bastante en consonancia con la descripción de un proceso modernizador). Para ello, parte de un análisis discursivo de los conceptos de «cuerpo y mujer», tanto en Occidente como en la tradición Yorùbá, por lo que explica:

La lógica cultural de las categorías sociales de Occidente está basada en una ideología del determinismo biológico: la idea de que la biología provee la base para la organización del mundo social. Así, en realidad, esta lógica cultural es una “bio-lógica”. La categoría social “mujer” se basa en el tipo de cuerpo y está elaborada en relación y oposición con otra categoría: hombre; en ese sentido, la presencia o ausencia de ciertos órganos determina la posición social. (Oyèwùmi 15-16)

En correspondencia con lo que se ha analizado hasta este punto, se puede tejer paralelismos en la forma de representación de los personajes principales de las novelas y la alteridad: la construcción de Santa y Baldomera se lleva a cabo desde lo que sus autores consideran otro, en relación aunque no necesariamente en oposición con su propio sentido de identidad. Género, posición social, lugar de origen, costumbres y demás factores constitutivos de los personajes convergen en una representación distinta a —aunque desprendida de— ellos,

por lo que sus novelas se inscriben en las sociedades de sus respectivas épocas, aunque sus personajes respondan a una representación de esos periodos temporales.

Los contextos sociales de los autores al momento de escribir las novelas también nos muestran que los conceptos se entendían de formas distintas a como se hace hoy en día, aunque con la puntualización de que son parte de un proceso modernizador que se ha transformado con el tiempo, pero que encuentra una raíz en el encuentro entre lo europeo y lo americano; o en el caso de estudio de Oyèwùmi, entre lo Occidental y lo Yorùbá.

El determinismo no solo es un recurso literario —como se vio en el caso del estilo de Gamboa—, sino que forma parte de un sistema de pensamiento estructural que genera políticas desde el centro y hacia afuera. En el caso de Pareja el matiz es más claro puesto que el determinismo tiene un origen racial, pero sobre todo socioeconómico; sin embargo, se pueden notar ciertas determinaciones biológicas de fondo, aunque en forma de cuestionamiento por la figura de Baldomera. Por ejemplo, que ella posea una fuerza física similar a la de varios hombres o que su capacidad de beber sea sumamente extensa evidencia que la construcción del personaje está pensada en relación con características más que con una esencia determinada por lo biológico.

Los autores representan a sus personajes como parte entrelazada en un mundo literario que se rige con parámetros que contienen ese elemento determinista, tanto en lo discursivo como en su consecuencia material. Es decir, la lógica representacional de ambas novelas está permeada por el entendimiento de lo social como lo corporal, por cómo lo segundo se entrelaza con lo primero y por cómo ambos se relacionan con sus contextos. Asimismo, no solo está limitada a ello. Oyèwùmi identifica un rasgo similar en la lógica Yorùbá precolonial, aunque, en el caso de las obras analizadas, las representaciones se entienden desde una identidad híbrida que permanece cambiante, desde sociedades heterogéneas de partida:

en la sociedad Yorùbá las posiciones sociales de la gente cambiaban constantemente en relación a con quienes se interactuaba; entonces, la identidad social era relacional y no esencialista. Por contraste, en muchas sociedades occidentales, machos y hembras tienen identidades de género derivadas de la interpretación de sus anatomías; por eso mujeres y hombres se esencializan. (Oyèwùmi 20)

Santa y Baldomera están constituidas desde un lugar de enunciación que no contempla a la mujer como una categoría aislada, sino como un factor que se combina e interactúa con otros según las circunstancias que conforman la narración como un conjunto. El margen se define porque existe el centro y ambos forman el total del esquema, generando una combinación distinta que se añade a sus elementos constitutivos, al igual que la representación literaria (y su análisis) como un acto generativo.

Para que estas fragmentaciones en la narrativa puedan suceder, en primera instancia deben entenderse como relacionadas unas con otras. Oyèwùmi pone el centro en la dinámica conceptual no equivalente de Occidente/ Yorùbá (o el Otro de Europa) para fundamentar el cambio en cómo ese «otro» Yorùbá se percibe a sí mismo desde un espectro incompatible en su definición de *bio-lógica*.

Por un lado, a un nivel general, global, la constructividad del género sugiere su variabilidad. Por otro, a un nivel local –dentro de los límites de cualquier cultura particular– el género es variable solamente si se le define socialmente como tal. Dado que en las sociedades occidentales las categorías de género, como el resto de las categorías sociales, se construyen empleando ladrillos biológicos, su variabilidad es cuestionable. La lógica cultural de las categorías sociales occidentales está basada en una ideología del determinismo biológico: la convicción de que la biología proporciona

la razón fundamental de la organización del mundo social. Así, como fue señalado anteriormente, esta lógica cultural en realidad es una “bio-lógica”. (Oyèwùmi 51)

Sin importar en qué sociedad modernizada se emplace, la representación de los seres humanos parece ser un ejercicio de alteridad, de consciencia de lo otro. Sus motivaciones, miméticas, conceptuales, estéticas, políticas o económicas están marcadas por las tensiones de varios elementos que se retroalimentan entre sí y la conforman. En el caso de las obras analizadas, las categorías conceptuales con las que se representa a los personajes contienen esos mismos matices deterministas, centrados en manifestaciones «bio-lógicas».

Esta bio-lógica tiene, en *Santa y Baldomera*, matices delgados. En la primera, la representación de Gamboa del sujeto marginal se centra en la determinación de Santa por cumplir un destino que parece trazado desde un tiempo y lugar inciertos. La búsqueda por la expiación de sus pecados, incentivados por la misma sociedad que insiste en cometerlos con ella, solo concluye en la muerte. Su decadencia, lenta en un comienzo y frenética hacia el final de su vida, pone en entredicho cuál es el papel de su albedrío o, incluso, si es que este tiene que ver en absoluto con su paso por el mundo que Gamboa escribió a partir de ella.

Su propia sociedad se lo repite constantemente. La figura de Rubio resulta interesante por ser un reflejo de una «hipócrita y falsa moral burguesa», comparable a la ley que obliga a la autoinmolación, pero con consecuencias menos explícitas:

—Las meretrices no arriban a las tierras de promisión, ¡no faltaría más!; las almas de las mujeres perdidas no vuelan porque no poseen alas, son almas ápteras...
[...] —...¡Entre las mujeres no existen categorías morales, no existen sino categorías sociales. Todas son mujeres...! (Gamboa 187-188)

La celebración metonímica a la que se refiere Spivak puede leerse también en clave de capital. Si la invasión provee derecho a ocupar territorios, y la metonimia de la intrusión recae

sobre los cuerpos femeninos, la idea del dinero que provee derechos sobre las prostitutas o «las mancebas» es una prueba de la ambigüedad en términos de propiedad con la que se manejan los cuerpos (sub)alternos. Se decide por esos cuerpos desde «una verdad leída no sabía dónde» (Gamboa 188), legitimada por el saber filosófico o científico, desde la comodidad de la abstracción; en definitiva, por los parámetros de la ciudad letrada³⁸.

Uno de los recursos que llama la atención en la forma de representar de Gamboa es el de construir una escena dramática, casi mística, para luego matizarla con la circunstancia material en la que se encuentra el personaje. Por ejemplo, en la visita y expulsión de Santa en la iglesia. Tras ser imbuida con una experiencia religiosa, el órgano enmudece, toda la congregación de fieles (mayoritariamente mujeres) presentes en el recinto la señalan sin que se dé cuenta: «no reparó en eso, ni tampoco era fácil que supiese que alguna de ellas guardaba en su conciencia faltas tan leves como un adulterio consentido por la aristocracia a la que pertenecía. Pero ellas sí la habían reconocido» (Gamboa 90). El momento crece hasta que el sacerdote la echa del lugar:

—Se va usted a salir de aquí al momento —dijo brutalmente a Santa, que lo vio sin comprender lo que le decía, perturbada en su oración y en su ensueño místico. (Gamboa 91)

Santa se defiende, pero después de ser amenazada con que el sacerdote llamaría a un gendarme, se repliega:

—Ya me voy —suspiró—, tiene usted razón, nosotras no deberíamos venir a estos lugares... ya me voy... (Gamboa 91).

³⁸ Veáse *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama.

Un mecanismo similar se activa en otros momentos, de forma más clara. Por ejemplo, al llegar Santa a la pensión de doña Nicasia y encerrarse con el Jarameño:

«No eran Santa y El Jarameño una meretriz y un torero agujoneados de torpe lubricidad que para desfogarla se esconden en un cuarto alquilado y ruin, no, eran la eterna pareja que entonaba el sacrosanto y eterno dúo, eran el amor y la belleza. ¡Oficiaban...!». (Gamboa 132)

Asimismo, cerca de la muerte de la protagonista, en la casa de Hipólito, este desplazamiento de significados se repite; el narrador da cuenta de ello, aunque los personajes no se percaten de ello: «Y se oyó entonces que el Tiburón aleteaba, pero ellos creyeron, no que fuese una paloma, sino el cariñoso Ángel de la Guarda de su infancia, que con ellos se reconciliaba viniendo de muy lejos enviado, que satisfecho de verlos, plegaba las inmaculadas alas» (Gamboa 218).

Por su lado, Pareja coloca, en el episodio de la matanza en las calles de Guayaquil, — así como en la venganza contra el policía que causó su aborto, y su sacrificio maternal para mantener a Inocente fuera de la cárcel por la agresión a Celia María— la pregunta por la naturaleza del margen al que se la empuja constantemente, del que se rehúsa a formar parte. En Baldomera se puede ver el antagonismo constante, pero no el detrimento y culpa que se le imponen al sujeto marginal. No hay duda con base en la comodidad. No hay elección entre amantes ricos, cortejos heroicos o rescatistas devotos y apasionados. Es en ese límite, en ese presente, en el que el (sub)alterno pierde su prefijo: «Entonces, Baldomera viró el fusil. Afirmó la culata contra su pecho y le enterró la bayoneta en la garganta. Entraba suave, rompiendo los tendones del cuello» (Pareja 154).

La representación del sujeto marginal en las novelas analizadas permite preguntarse respecto a los parámetros que definen el lugar que se le da al otro, la naturalización de lo

abstracto como una muestra de lo concreto y la posibilidad y confirmación de lo heterogéneo en lo constitutivo de la totalidad. Es evidente que las condiciones materiales que se representan en las novelas realistas o naturalistas no pueden cambiar a menos de que esa sea la voluntad de quien las escribe, o las edita, las reproduce o las analiza. Spivak aterriza el argumento así:

Sin embargo, no me estoy refiriendo a los intelectuales y estudiosos de producción poscolonial, como Shastri, cuando digo que el Otro como Sujeto es inaccesible para Foucault y Deleuze. Estoy pensando en la generalidad de los no especialistas, la población no académica a través del espectro de clase, para quienes la episteme opera su silenciosa función programadora. (Spivak 321)

Es evidente también que esas condiciones no reflejan la voluntad de una mayoría sino su convención, lejana a ser «verdad» o «testimonio»; el hablar por el otro (al contar su historia) supone un desplazamiento del sujeto marginal, lo vuelve una sombra. Es decir, resulta innegable que, mientras la representación del otro como subalterno se construya desde los saberes totalizantes de un tiempo abstracto, borraremos o resaltaremos la porosa línea entre la obra artística y el contexto en el que se genera.

Seguiremos creyendo, como sociedades, que lo otro es lo contrario, que la brutalidad del poder estará lejos de nuestros escritorios y de nuestras puertas si somos buenos ciudadanos; y que la humanidad, con sus aristas complejas y dinámicas, no existe dentro de lo que pensamos —con arrogancia y condescendencia— marginal.

Conclusiones

La forma en la que Federico Gamboa y Alfredo Pareja Diezcanseco representan al sujeto marginal a través de sus personajes se puede ver desde lugares distintos, y en diferentes niveles. Es decir, los autores abordan la problemática del otro con intenciones críticas hacia la realidad que los rodea, participan de ella. Ambos dan cuenta de las tensiones que cada sociedad sostiene consigo misma. Sin embargo, es imposible no reparar en las particularidades de cada obra puesto que son sistemas complejos que se configuran rizomáticamente y que, a su vez, tienen una consistencia estructural a la que se deben.

La representación literaria, como un acto de interpretación del mundo que nos rodea y de fijación del mundo propio, está permeada por el encuentro de ambos. Al crear figuras complejas y múltiples que interactúan entre sí y con sus lectores, un autor muestra lo que deja ver, lo que oculta y lo que se añade por las distintas lecturas que su texto pueda tener. Del mismo modo, es posible observar que lo que se representa no está simplemente en el resultado final, en lo que llega a las páginas de un libro, sino que parte de una circunstancia única, diferida en el tiempo, y relacional que culmina cada vez que es leída; incluso si fuera por la misma persona, una y otra vez.

Los insumos teóricos que proveen autores como Auerbach, Deleuze y Guattari, Oyèwùmi, Echeverría, Spivak, Das y Poole, Hall, Williams o Fanon no es sino un testimonio de la pregunta del ser humano por sí mismo y por lo que lo rodea. Al trabajar la representación que Gamboa y Pareja Diezcanseco hacen de los sujetos marginales, queda claro que hay puntos de convergencia y contraste en las obras literarias, más allá de lo temático, lo genérico o lo nacional. La manera en la que los escritores utilizan el lenguaje para manifestar existencias abstractas no está desconectada de la realidad desde la que lo hacen, tampoco de la realidad desde la que son leídas. La ficción es un campo cambiante y en constante diálogo con lo real,

aunque la separación de ambos territorios parezca cada vez más ilusoria por las convenciones en las que estamos inmersos durante nuestras vidas.

La literatura, como un producto del lenguaje y del pensamiento humano, nos deja comprender mejor las formas en las que estamos conectados como especie, más allá del tiempo y dentro de la historia. Asimismo, nos da cuenta de nuestra capacidad de generar sentidos que nos separan, que nos clasifican y que perpetúan un entendimiento de nuestra identidad y la de otros. Es un hilo tenso atado a nosotros, del que miles de hebras posibles se desprenden o se dejan caer y cuyo otro extremo permanece oculto en la lejanía.

Las relaciones de ambas novelas están marcadas por cómo las tensiones entre el poder, la voluntad y la circunstancia, por hasta qué punto los límites sociales constituyen a los personajes como sujetos marginales y por cómo los autores pensaban a sus sociedades. En *Santa*, el poder primero se siente a través de las relaciones sociales contradictorias con las que la burguesía mexicana desea, fagocita y castiga a Santa: es un cordero destinado a ser sacrificado; una más en la cadena de vidas nudas que no manda sino obedece; y una mujer dispuesta a estrellarse contra el fondo del barranco, víctima de toda una ciudad caníbal. Esta ambigüedad está presente a lo largo de la obra, es hostil y encantadora porque jalonea, sin que uno se dé cuenta, hacia los prejuicios y tabúes propios. Los culpables son los mismos que señalan, los cómplices son quienes se quedan callados mientras el cordero se inmola y los servidores de la ley son los primeros en quebrantarla.

En *Baldomera*, las relaciones de poder también van en doble vía, pero se distancian más del centro. No hay salvación después, ni más allá, de la muerte. Baldomera habita un mundo tan lejano que quienes ejercen el poder lo hacen desde el otro lado del teléfono, en la seguridad de una oficina y bajo el cobijo de un uniforme. La modernidad se hace tangible en el encierro de los cuerpos, en la industria que enriquece a unos y explota a otros, en la ambivalencia de

una sociedad compuesta de individuos buscando el éxito por sobre todas las cosas. La voluntad aparece como una pequeña embarcación en medio de la tempestad silenciosa del naufragio. El sujeto marginal se mueve en un mundo al que no pertenece, que se lo devora por hambre más que por placer.

Todo acto es piadoso y está empapado de veneno, el rechazo es la única forma de compañía, pero también se muestra —como en *Santa*— el cariño de la visita cotidiana, la esperanza sobre el cuerpo herido o enfermo y el sacrificio premeditado, no para purgar el pecado, sino para intercambiar el papel del pecador.

En cuanto a los límites sociales que marcan dónde está uno u otro sector del margen, el espacio se comparte entre migrantes —que no es lo mismo que extranjeros—, delincuentes, prostitutas, alcohólicos, disidentes, asesinos, pobres, discapacitados, mentirosos, corruptos e hipócritas. En estos últimos radica el peso de lo liminal, pues son quienes fluctúan entre discursos y los doblan a su conveniencia. En el mundo de Santa, el tono cambiante del narrador hace que los tugurios sean palacios, que los ojos no vean, que las concubinas sean cortesanas y que los momentos místicos sean herejías: no importa con cuánto detalle se describa una situación sino el significado que tiene para quienes participan de ella.

En *Baldomera*, las representaciones vienen ya con un apelativo moral definido: nadie está libre de culpas, todos tienen las manos manchadas. Los valores que se exaltan no dependen de la clase social a la que pertenece el personaje principal y solo son develados por el narrador porque, dentro de ese mundo, el brillo de las joyas pasa desapercibido frente al de la plata, la bayoneta o el barrote.

Los autores —basados en lo que se nos permite conocer— ejecutan sus representaciones bajo la premisa de que las historias que cuentan suceden, o podrían suceder, a la vuelta de una esquina. Sus sociedades les enseñaron que los seres humanos están dotados

de brutalidad y ternura; sus vidas personales les mostraron que el poder puede ser caprichoso y que la literatura está íntimamente conectada con las ideas que moldean al mundo. Sus representaciones se permiten varios polos. Los personajes son figuras que se anuncian como un rumor o un recuerdo y se cumplen dentro de cómo son leídos, pero también porque se refieren a rostros que se pierden en el movimiento de la multitud, sobre las calles y en los cuartos que nadie sabe dónde están.

Como escritores, más allá de las intenciones y botines reclamados en nombre de la historia, los autores narran desde el límite de quien observa y reflexiona, conscientes de una responsabilidad que los sobrepasa. El destino de cada personaje está sellado desde que se fija sobre el papel, se evoca en cada oración, se interpreta con igual o más complejidad que cuando se representa y, de alguna manera, se mantiene vigente *del otro lado del espejo* que supone una y otra novela. El comparar la forma en que representan Gamboa y Pareja Diezcanseco nos enseña que la identidad es inherente a la alteridad, que las particularidades de una u otra sociedad son motivos para separar o unir, pero nunca son estáticas ni homogéneas; se construyen por medio de un relato y de una voz, sin importar su timbre o tono, sino su resonancia.

El análisis también deja ver que la forma en la que entendemos esa resonancia nos define y nos confirma o nos cuestiona. ¿Qué alcanzamos a ver dentro de una representación? ¿Por qué? ¿Qué nos dice acerca del lugar que ocupamos frente a los demás y del lugar que ocupan otros frente al nuestro?

Como latinoamericano, entiendo por qué la modernidad es asunto ajeno a consenso; incluso la idea de nación se empieza a difuminar. Vivo en un tiempo que parece todos los tiempos, donde convergen casas con piso de tierra y expediciones a otros planetas; crecí viendo chozas y mansiones, niños mendigando en bares y hombres ganando millones en edificios;

camino por la bastedad de una megalópolis de piedra, acero, plástico y concreto; veo los relatos que se cuentan, desde dónde y desde cuándo, y no puedo sino preguntarme por el sentido de contar con una voz, desprendida de la mía, la historia de otros que reconozco como propios. Las sociedades viven un tiempo impar porque la realidad siempre excede lo que se dice de ella, la memoria sobrevive en la medida en la que escogemos un recuerdo u otro y lo transmitimos como el testimonio de lo que podemos conocer; y este estará siempre en falta.

No hay un afán reivindicativo ni resolutorio en estas palabras, tan solo la ilusoria tranquilidad de quien coloca un punto final.

Bibliografía:

- Adorno, Theodor. *Notas sobre literatura*, trad, Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003.
- Ainsa, Fernando. “Una literatura que hace sociología. El ejemplo de la narrativa latinoamericana”. *Revista del CESLA*, No. 13, T. 2, 2010, pp. 393-408.
- Ankersmit, Frank. “Why realism? Auerbach on the representation of reality”. *Poetics Today*, Vol. 20, núm. 1, 1999. p. 53-75.
- América Viveros, Luz. “La escritura íntima en el Porfiriato”. *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, vol. 34, núm 412, p. 68.
- Artieda, Jacqueline. *Surgimiento del movimiento obrero ecuatoriano en la literatura de 1930*. Universidad Andina Simón Bolívar, 2015.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- . *Figura*. Trad. Yolanda García. Trotta, 1998.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2002.
- Bajtín, Mijaíl. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, *Teoría estética de la novela*. Taurus, 1939.
- Barthes, Roland. “La actividad estructuralista”, *Ensayos críticos*. Seix Barral, 1973.
- Beverley, John. *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Iberoamericana, Madrid, 2004.
- . *Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía*. Sel. Sergio Villalobos-Ruminott, 2011.

- Blanco Aguinada, Carlos; Zavala, Iris; Rodríguez Puértolas, Julio (coord.). *Historia social de la literatura española*. Castalia, 1981
- Blumenberg, Hans. *La legitimación de la edad moderna*. Pre-textos, 2008
- Bobadilla, Gerardo. “Santa, de Federico Gamboa, o la redención artística del naturalismo mexicano”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Brunner, José Joaquín. “Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana.” *Escritos*, 1996. Pp. 301-333.
- Brushwood, John Stubbs. *Una especial elegancia: narrativa mexicana del porfiriato*. UNAM, Dirección de Literatura, 1998.
- Calvo, Adelina Salvador. *Mujeres en la periferia: algunos debates sobre género y exclusión social*. Icaria, 2006.
- Cánovas, Rodrigo. “Lectura gratuita de la novela *Santa* de Federico Gamboa”. Chile: *Revista chilena de Literatura*,. 2001: 81-98.
- Carrera, Jorge. “Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce del siglo XIX y el XX.” 2007: 35-45.
- Castillo, Debra A. *Easy women : sex and gender in modern Mexican fiction*. University of Minnesota, 1998.
- Castro, Augusto. “Una modernidad diferente”. *El desafío de un pensar diferente: pensamiento, sociedad y naturaleza*. CLACSO, 2018.
- Castro Rodas, Juan Pablo. *Cuerpo y mirada. Antología del cuerpo disidente en la novela latinoamericana contemporánea*. Universidad Andina Simón Bolívar. 2017.

Cevallos, Santiago. “La crítica de Bolívar Echeverría del barroco y la modernidad capitalista”.

Íconos. Revista de Ciencias Sociales. Núm. 44, 2012, pp. 102-107.

Chávez, Lorena. *La construcción de identidad a partir de los discursos de la Iglesia Católica y el Estado Liberal en el período de Eloy Alfaro (1895-1915)*. Universidad Politécnica Salesiana, 2011.

Clachar, Larissa. *La prostituta: idiosincrasias del naturalismo en el mundo hispano*. University of Alabama, 2016.

Constante, Alberto y Flores Farfán, Leticia. *De olvidados y excluidos: ensayos filosóficos sobre marginalidad*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2007.

Cornago, Óscar. Barroco y Modernidad: hacia una ética materialista de la representación (de uno mismo). *Aisthesis*. Núm. 50, 2011, pp. 110-126.

Cornejo-Polar, Antonio. Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana: Algunas hipótesis. *Hispanamérica*. Vol. 22, núm. 66, 1993, pp: 3-15.

Costa Lima, Luiz. “Entre realismo y figuración: el realismo descentrado de Auerbach”, *Historia y Grafía*, Departamento de Historia, México, núm. 32, 2009, pp.109-129

Deleuze, Gilles; Guatarri, Félix. “Introducción: rizoma”, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, 2004.

Díaz, Ignacio. “Santa: una presencia literaria en Hispanoamérica”. *Santa, Santa nuestra*. Edit. Rafael Olea Franco. Colegio de México, 2005.

Echeverría, Bolívar. Violencia y modernidad. *Debate Feminista*. Vol. 25, núm. 13, 2002, pp. 3-20.

Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica, 1983.

Fernández Ariza, Guadalupe, ed. *Literatura hispanoamericana del siglo XX: Mímesis e iconografía*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003.

Fernández Rosado de Levin, Rosa Bernardina. *El autor y el personaje femenino en dos novelas del siglo XX: "Santa" de Federico Gamboa y "La gloria de don Ramiro" de Enriqueta Larreta*. Universidad de Colorado, 1989.

Gadamer, Hans-Georg. "Sobre la problemática de la autocomprensión. Una contribución hermenéutica al tema de la «desmitologización» y "Hermenéutica". *Verdad y Método II*. Salamanca, España: Sígueme, 1992 (pp. 121-133)

Gamboa, Federico. *Santa*. Cátedra, 2002.

Glantz, Marco. "Federico Gamboa, entre *Santa* y Porfirio Díaz". *Literatura Mexicana*. 2010, vol 21, núm. 2, p. 39.

---. "Santa, ¡OTRA VEZ!". *Santa, Santa nuestra*. Edit. Rafael Olea Franco. Colegio de México, 2005.

Germani, Gino. *El concepto de marginalidad: significado, raíces históricas y cuestiones teóricas, con particular referencia a la marginalidad urbana*. Nueva Visión, 1973.

Girard, René. *Literatura, mimesis y antropología*. Gedisa, 1984.

- Girola, Lidia. "Imaginarios sociales de la modernidad. Aportaciones recientes y dimensiones del análisis para la construcción de una agenda de investigación". *Sociológica*. 2007. Año 22, núm. 64, pp. 45-76.
- González, Aníbal. "Santidad y abyección en Santa". *Santa, Santa nuestra*. Edit. Rafael Olea Franco. Colegio de México, 2005.
- González, Yliana Rodríguez. "¿Cómo se leyó "Santa", de Federico Gamboa? Algunos apuntes sobre su recepción". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 2014. vol. 40, núm. 80, pp.395-410.
- Habermas, Jürgen. El discurso filosófico de la modernidad. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Taurus, 1993.
- Hall, Stuart. "Representation: Cultural Representations and Signifying Practices". Traducido por Elías Sevilla Casas. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74.
- Handelsman, Michael. "Baldomera" y la tra(d)ición heteropatriarcal". *INTI*, núm. 40/41, pp. 195-205.
- Heidegger, Martín. "De un diálogo acerca del habla. Entre un Japonés y un Inquiridor". *De camino al habla*. Barcelona, España: Ediciones El Serbal, 2002 (pp. 79-140)
- Jameson, Fredric. *Valences of the dialectic*. Verso, 2009.
- Jimeno, Mariana García. Construcciones sociales, ética mínima y prejuicios: el cuerpo de la mujer en la modernidad. *Revista de Derecho Público*. Núm. 32, 2015 p5-10.
- Lay, Amado Manuel. "Visión del Porfiriato en cuatro narradores Mexicanos: Rafael Delgado, Federico Gamboa, José López Portillo y Rojas y Emilio Rabasa." *University of Arizona*. 1981.

- L'Hoeste, Héctor D. Fernández. "Narrativas de representación urbana". Un estudio de expresiones culturales de la modernidad latinoamericana. *Wor(l)ds of Change. Latin American and Iberian Literature. Notas: Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia*. Vol. 7, núm. 3, 2000, pp. 99-100.
- López, Damián. "Interpretación figural e historia. Reflexiones en torno a Figura de Erich Auerbach". *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, vol. 13, núm. 1, junio, 2009, pp. 65-87.
- Lukács, György. *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, trad. Micaela Ortelli, Buenos Aires, Godot, 2010.
- Marcuse, Herbert. *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. Fly, 2008.
- Martín-Flores, José Mario. *Mímesis y Eros en la novela porfiriana* Tesis (Ph.D. in Spanish). University of California, 1998.
- Martínez Suárez, José Luis. *El mundo de Santa*. Editora de Gobierno Estado de Veracruz, 2005.
- Moreiras, Alberto. Villacañas, José Luis. "Poscolonialidades ibéricas". *Conceptos fundamentales del pensamiento latinoamericano*. 2017.
- Mukarovsky, Jan. "El arte como hecho sígnico". *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Edit. Gustavo Gili S. A. Barcelona. 1977.
- Nofal, Rossana. "La escritura de la historia en Ecuador tiene cuerpo de mujer. A propósito de Baldomera de Alfredo Pareja Diezcanseco". *Kipus, revista andina de letras*. (2008): 79-89.

Ordiz, Javier. “El naturalismo en Hispanoamérica. Los casos de *En la sangre* y *Santa*”. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*. Vol 25, 1996.

Orjuela Escobar, Luis Javier. “América Latina en la encrucijada de la emancipación: modernidad, colonialidad y socialismo”. *Modernidad, colonialismo y emancipación en América Latina*. CLACSO, 2018.

Ortega, Alicia. “Pensamiento crítico ecuatoriano. Tradición marxista, cultura y memoria literaria: Agustín Cueva, Bolívar Echeverría, Alejandro Moreano. *Spondylus*, 2014.

Oyèwùmí Oyèronké. La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales de género. Trad. Alejandro Montelongo González. En la frontera, 2017.

Pareja-Diezcanseco, Alfredo. *Baldomera*. Antares. 2012.

Pazos, Julio. “Una lectura de Baldomera”. *Kipus, revista andina de letras*. (2008)

Pérez-Anzaldo, Guadalupe. *La representación del espacio urbano en consonancia con el sujeto transgresor femenino en Santa de Federico Gamboa*. Lehman College. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v16/perezanzaldo.html>

Quintero, Rafael. *El mito del populismo en el Ecuador. Análisis de los fundamentos del Estado Ecuatoriano Moderno (1895-1934)*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1980.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.

---. “La modernización literaria latinoamericana (1890-1910)”. Madrid: *Hispanamérica*: 3-19. 1983.

- Ragazzi, Rossella. Liberating mimesis: between art and anthropology. *Critical Arts*. 2013, vol.27, núm. 6, p.799.
- Rancière, Jacques. "Auerbach and the Contradictions of Realism". *Critical Inquiry*. Vol. 44, núm. 2. 2018. p227-241.
- Restrepo, Eduardo. *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones*. Clacso, 2014.
- Ricoeur, Paul. "La imaginación en el discurso y la acción". *Del texto a la acción*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000. (pp. 197-218)
- Rodríguez, Martha. "Modernidad narrativa en Ecuador". *Kipus, revista andina de letras*, 2008.
- Rodríguez, Raúl. "Notas sobre 'Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental' de Erich Auerbach. *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*. núm. 39, 2014, p293-300.
- Román, Rut. "Hacerse mujer o lo que Baldoquera dejó". Ecuador: *Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión*, 51-71. 2009.
- Rózańsk, Katarzyna. "Lo arquetipos de la mujer en la cultura latinoamericana: desde la cosmovisión precolombina hasta la literatura colombiana". *Romanica. doc.*, 2011, pp. 62-72.

- Rueda, Eduardo. “De palimpsestos y escisiones: la modernidad en el pensamiento emancipatorio Latinoamericano”. *Modernidad, colonialismo y emancipación en América Latina*. CLACSO, 2018.
- Sandoval, Adriana. “Santa un melodrama disfrazado de naturalismo”. *Santa, Santa nuestra*. Edit. Rafael Olea Franco. Colegio de México, 2005.
- Schwartz, Roberto. “Las ideas fuera de lugar”. *Meridional*, núm. 3, Octubre, 2014.
- Silva Fuenzalida, Ismael. *Marginalidad, transición y conflicto social en América Latina*. Cedral-Herder, 1972.
- Sklodowska, Elzbieta. “No vayas a creerme Santa...”: dominación visual y control narrativo en ‘Santa’ de Federico Gamboa”. *Symposium, Summer*. 1996. vol.50, núm. 2, p.114
- Solanilla, César Valencia. *La escala invertida: ensayos sobre literatura y modernidad*. Fondo Mixto para la Cultura de Tolima, 1996.
- Spanos, William. *Heidegger y la crisis del humanismo contemporáneo: el caso de la academia norteamericana*. Chile: Escaparate Ediciones, 2009.
- Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno? Nota introductoria de Santiago Giraldo”. Trad. Antonio Díaz G. *Revista Colombiana de antropología*, vol. 39, enero-diciembre, pp. 297-364.
- Turner, William. «Variatons on a theme of liminality», en *Secular ritual*. Edit: Sally F. Moore, Barbara Myerhoff. Van Gorcum, 1977.
- Vital, Alberto. “Santa: un éxito en el México porfirista”. *Santa, Santa nuestra*. Edit. Rafael Olea Franco. Colegio de México, 2005.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, 2000.