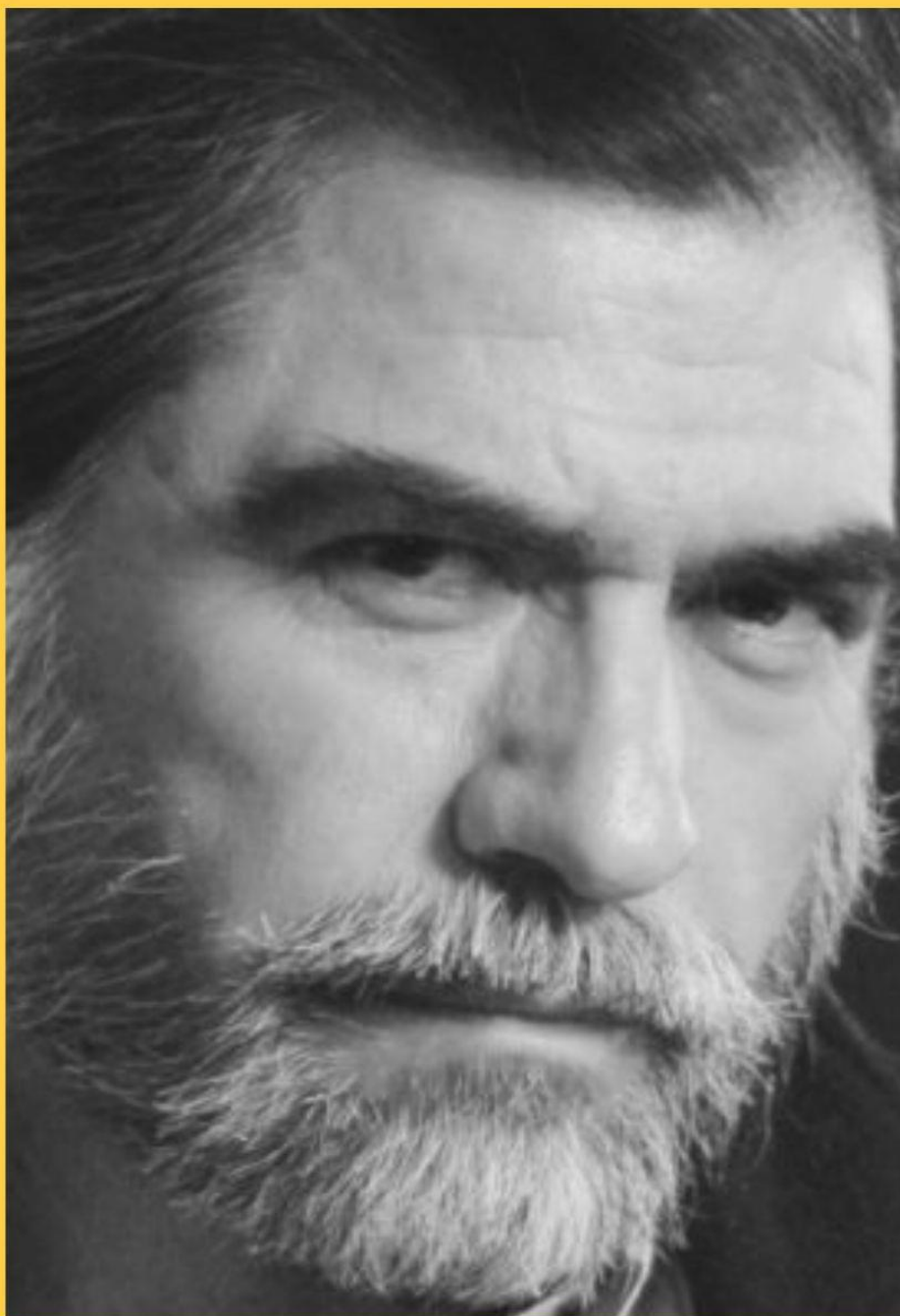


MEMORIAS

XI ENCUENTRO INTERNACIONAL DE DOCENTES DE LENGUA Y LITERATURA

AGOSTO 2023



HOMENAJE AL POETA IVÁN OÑATE

©MEMORIAS XI ENCUENTRO INTERNACIONAL DE DOCENTES DE
LENGUA Y LITERATURA

©CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA,
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN,
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

©PUMAEDITORES, 2024

CRÉDITOS

Ana Lucía Arias

Decana de la facultad de Filosofía. Letras y Ciencias de la Educación

Pablo Romo PhD.

Director de la carrera en Pedagogía en Ciencias del Lenguaje y Literatura

Diseño de portada

MSc. Jenny Cortez

Coordinadores

MSc. Michelle Riera

MSc. Jenny Cortez

Edición

PUMAEDITORES

ISBN 978-9942-777-18-8

ÍNDICE

1

INTRODUCCIÓN

Presentación

4

2

INVESTIGACIONES LITERARIAS

Manifestaciones de lo extraño en los cuentos de Iván Oñate

5

Género Femenino y Literatura

14

Experiencia, metáfora y abismo en la poesía de Iván Oñate

17

La narrativa de Iván Oñate: entre la literatura, el derecho penal y la criminología

31

La poesía como un —no tan— objeto banal

37

Fragmentos de la Tesis Doctoral “el juego de la imagen/acto poético liberador en pluma y la tempestad, la casa de Rigoberta mira al sur y foto de señoritas y esclusas, de Arístides Vargas”

48

3

DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LITERATURA

Inteligencia Artificial en la creación de los cuentos infantiles

79

Uso de la Inteligencia Artificial en la Educación Superior

89

4

INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS

Música con raíz: conservación de las lenguas a través del canto y la música

101

Nü shu, lengua de mujeres: relaciones asimétricas de poder y género en la obra “Abanico de seda” de Lisa See

109

Conocimiento, ciencia y epistemología

124

5

REGISTRO AUDIOVISUAL

Día 1

135

Día 2

136

Día 3

137

Presentación

La Carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación en la Universidad Central del Ecuador realizó el “XI Encuentro internacional de Docentes de Lengua y Literatura” en homenaje al poeta, Iván Oñate, escritor que a través de su obra literaria logró posicionarse como un referente cultural de nuestro país y a nivel mundial.

La Carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura organiza este evento académico anualmente. En este marco, el texto que aquí se presenta se convierte en la cuarta publicación de sus memorias. Las inquietudes más importantes de la formación docente en el área se encuentran presentes por lo que las líneas de investigación que aborda la obra son: Didáctica de la especialidad, Estudios literarios, Lingüística y Estudios e innovaciones pedagógicas. Las ponencias presentadas han sido seleccionadas y publicadas en esta obra por su importancia y relevancia académica en la formación de docentes del área. Además, cuenta con una selección de ensayos de escritores de trayectoria universal que participaron en el encuentro.

Las ponencias presentadas en la obra son de autores nacionales e internacionales. Se destaca en esta obra la presencia de escritos en relación a la vida y obra del poeta Iván Oñate. Así también, se deben tomar en cuenta los estudios lingüísticos y semánticos presentados como una opción interpretativa para su estudio. La investigación como un eje de transformación interpretativa de la realidad y su relación con el desarrollo familiar y social son temas que también se encuentran presentes en la obra.

Los elementos recogidos convierten a este libro de memorias en un reencuentro fascinante en lo académico y formativo. Convertir a las memorias del “Encuentro internacional de docentes de Lengua y Literatura” de la Carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura en una fuente de consulta y en un referente para el área es el reto que nos aguarda y que estamos en construcción. Siempre estará presente un agradecimiento a los participantes que colaboran con sus escritos, al grupo de docentes editores y a la editorial en línea PUMAEDITORES por siempre colaborar y ser parte de nuestra Carrera.

PhD. Pablo Romo

DIRECTOR DE CARRERA

INVESTIGACIONES LITERARIAS

MANIFESTACIONES DE LO EXTRAÑO EN LOS CUENTOS DE IVÁN OÑATE

Iván Rodrigo Mendizábal
ivan.mendizabal@uasb.edu.ec

Universidad Andina Simón Bolívar
Ecuador

Área: Estudios Literarios

Jornada: 07 de agosto

Quisiera hacer una lectura de ciertos cuentos del escritor y poeta ambateño Iván Oñate, desde un dominio distinto. Se trata de leerlos desde lo fantástico, género cultivado en forma desordenada en Ecuador al que la crítica literaria no le ha dado del todo su lugar, y desde allá explorar manifestaciones de lo extraño, remitiéndonos quizá a lo que algunos autores como Mark Fisher (2018) manifiestan, la expresión de lo raro. Diré entonces que Oñate también hizo cuentos relacionados con lo extraño-fantástico.

Ahora bien, aunque su obra es profusa y reconocida en el plano de la poesía, también señalemos que Oñate tiene un sitio en el ámbito del cuento con *El hacha enterrada* (1986) y *La canción de mi compañero de celda* (1995). Este último en realidad es un cuento publicado en Quito, en forma de folleto por la antigua editorial Libri Mundi; mientras el primero fue publicado en Bogotá en coedición entre Oveja Negra y El Conejo, volumen que hasta hoy tiene una cantidad importante de ediciones y traducciones.

De hecho, para Oñate *El hacha enterrada* le abrió significativas puertas. En una reciente entrevista con Sixto Sarmiento en Perú, en efecto lo revela: “*El hacha enterrada* me abrió camino en países como México y Colombia. [Y] actualmente un joven cineasta radicado en Los Ángeles, California, cuyo nombre es Antón Fresco, está trabajando en los guiones y en la producción del libro nada menos que para Netflix” (2021, 24). Adviértase que el camino, aparte de las reediciones, implica que sus cuentos están siendo guionizados y filmados para su futura presentación en la plataforma de *streaming*.

Aunque Oñate se ha posicionado en el cuento ecuatoriano actual, de acuerdo con Miguel Donoso Pareja, sin embargo, su aparición es tardía, a sabiendas de la generación con la que dialoga y forma parte. Pese a esto, para Donoso Pareja con sus obras, Oñate se presenta como “un cuentista serio, equilibrado, [...] de buena factura y fácil comunicación; es decir, despierta el interés, [y] agarra al lector” (2002, 167). Esto se puede ratificar en los ocho cuentos de *El hacha enterrada*, al igual que el folleto de *La canción de mi compañero de celda*. Es decir, leemos sus cuentos que nos atrapan, poniéndonos en espacios que en apariencia podrían ser familiares, incluso costumbristas, pero que de pronto se presentan en ciertos casos extraños. Esto es lo que me interesa particularmente ahondar.

Oñate, en este marco, es un hábil y singular narrador. Cuenta y sabe ponernos en estados de suspensión. En la referida entrevista realizada por Sarmiento manifiesta que cuando empezó a sondear la técnica del cuento, había percibido algo nuevo. Dice Oñate: “Descubrí que podía hacer cine con palabras. Descubrí la maravilla de la técnica narrativa” (en Sarmiento 2021, 24). Desde ya pensemos sus cuentos como narrativas definidas por imágenes-estados-devenir, es

decir, enunciados que muestran acciones, presentan personajes y situaciones para erigir acontecimientos acotados, muy al modo del cine de vanguardia o incluso de las imágenes lábiles del naciente video experimental de su tiempo, las cuales se escindían de las ataduras de la televisión comercial.

Si de hacer cine con palabras se trata, Oñate reconoce (Oquendo Troncoso 2021; Castañón 2020) su fervor a la técnica narrativa de Mario Vargas Llosa, esa que tiene que ver con “literaturizar” el montaje cinematográfico, al igual que a la concisión para hacer atmósferas fantásticas de Jorge Luis Borges, sus dos autores de referencia.

Y de eso se trata cuando se trata de narrar situaciones donde, insisto, lo extraño surge o hace irrumpir al propio acontecimiento con visos fantásticos. Con Tzvetan Todorov sabemos que en lo fantástico hay ya una tensión, entre lo real y lo imaginario que produce la sensación de titubeo. Este crítico literario anota: “Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que solo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural” (2006, 24). David Roas, a su vez, nos dice que no es necesariamente lo sobrenatural el factor de lo fantástico, y tampoco la vacilación, aunque estos sean determinantes. Para Roas, más bien “la literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real” (2001, 24). Así, el cuento, usando la estrategia del realismo, hace surgir el acontecimiento extraño que implica que hay algo que se ha colado en su interior para su suceso. Por su parte, Fisher apunta que habría un modo de percibir, unas sensaciones, las que son desatadas por lo extraño, haciendo que lo imaginariamente familiar sea visto como extraño, donde hay algo que no coincide, incluso consigo mismo. Entonces, desde el seno de lo extraño surgiría lo raro y lo espeluznante, siendo la característica principal de lo raro, “aquello que no debería estar allí” (Fisher 2018, 12), y de lo espeluznante, por el contrario, “una falta de ausencia o [...] una falta de presencia” (2018, 75).

No todos los cuentos de Oñate son fantástico-extraños, cabe decirlo, pero pienso que algunos se los puede comprender dentro de lo postulado por Roas y Fisher: lo fantástico, producto de una irrupción que nos lleva a poner en duda nuestra percepción de lo que especulamos una realidad narrada o vivida, o lo extraño, efecto que resulta de concienciar que hay algo raro, incluso terrorífico.

Iniciemos con el cuento más antologado de Oñate: “La fiel literatura”. De hecho, el asunto de este relato no es otro que un hecho, por demás obvio, aunque no declarado, por pudor, por muchos intelectuales o profesores universitarios: ¿quién no ha robado, aunque no sea solo una vez, un libro, ya sea de una librería, de una biblioteca, o incluso de un supermercado? Bueno, ya les di seguramente la temática que exige Roas, el robo de un libro, y hacerlo pasar

como algo inadvertido, incluso como producto de un obrar mecánico, impensado, para luego querer salir incólume de la situación. Sin embargo, hay que advertir que el asunto se complejiza por la referencia al libro robado: *El extranjero* de Albert Camus, al igual que unas anotaciones que habría hecho para alguna clase el profesor protagonista: *El absurdo en la literatura*. Son dos referencias que, de alguna manera, anticipan lo que encierra el cuento que analizo: un hombre que vive una vil humillación, lo que conduce a verlo como un objeto, una cosa, gracias a las políticas de control, para finalmente acusarlo de un delito pretendidamente mayor. Lo problemático es eso: que el personaje cae en una situación de irrealidad, de extrañeza, por lo cual percibimos eso que la segunda referencia en el cuento apunta: el absurdo. Lo fantástico entonces está en cómo llegamos al absurdo de todo. Pues, un hecho anodino que lleva a un apresamiento, por otro lado, declarado por uno de los guardias, como una broma, hace que se debele, por un intersticio, limpiamente la muerte. De este modo, la paradoja de la sociedad del control vendría a ser que el robo, o cualquier otra acción que rompe con lo normal, con lo familiar, es un pretexto apenas para hacernos sentir que somos cosas, objetos, piezas fuera de lugar. Con Fisher, en este contexto, digamos que el cuento trasunta lo raro no del robo, sino del hecho mismo: un profesor, en un supermercado, debe morir absurdamente por su inopinada acción. Y como Oñate recalca el absurdo en la literatura, incluso nos hace caer en cuenta que solo esta puede ayudarnos a comprender la misma irrealidad de la realidad en la que vivimos.

Otro cuento singular es “El rostro de la gloria”. La cuestión podría ser insustancial e incluso absurda: un hombre espera por años ser besado por una mujer, ahora esposa del alcalde, en el marco de una fiesta popular, ocasión en la que además se le homenajea. ¿De qué trata el homenaje? ¿El premio es el beso? Son dos inmediatos asuntos que enredan más la trama, aunque Oñate se encarga más bien de presentar toda la historia como si fuera un hecho de lo extraño. Leemos en una parte, de este modo:

Entonces, por entre el dolor y la sangre que se le metía en los ojos, Suárez –[que es el apellido del personaje del cuento]– observó lo inexplicable: vio al cochero levantar el látigo y chasquearlo sobre los caballos, azuzándolos en su desenfreno. ‘¡Qué hace! –gritó Suárez– Imbécil, ¡qué hace!’ Pero el cochero, como si respondiera a una galantería se volvió hasta Suárez y le sonrió tocándose el sombrero. ‘¡No! –exclamó Suárez, que rápidamente escondió la mano mordida–. ¡No puede ser!’ Pero la sonrisa continuó, implacable y detenida, cuando el carruaje apareció arrancarse del último tramo de tierra y flotar en el aire (Oñate 1986, 16).

Así, el hombre, pese a la larga e histórica espera, justo ese día, se embarcará en una especie de vía crucis, además delirante y tragicómica, incluida su mano mordida, trajín que pronto se transforma en un encuentro terrorífico con la parca. Este cuento expone desde el principio a un personaje que está en un limbo; la realidad que puede ser como el de cualquier festividad pueblerina, poco a poco se torna rara, más si la atmósfera que se vive ya no es la misma fiesta, sino la pesadilla de una situación donde la vorágine de lo que acontece lleva a ponernos en una situación de dubitación: ¿Asistimos a ver el desastre de algo programado o al surgimiento de algo inadvertido? Por otro lado, ¿el esperado beso con alguien deseado, a la final no es el beso que se tendrá con la misma muerte? Caemos en cuenta que estaríamos ante lo espeluznante, si tomamos las palabras del citado Fisher.

Un tercer cuento es “El hacha enterrada”. Se trata de aparentes dos historias, las cuales se relacionan porque la del narrador es imbricada con la de un novelista ya prominente por su única novela, el cual habría tardado en hallar el final para su obra, tras un largo y penoso periplo. ¿Cuál es el objeto de ese final de la novela del que parece haber un resquicio aún no narrado? Oñate esta vez juega a una estrategia interesante: sabemos la historia del novelista, pero también la empezamos a llenar con ciertos detalles, acaso extraños, acaso curiosos de la mano del tutorado, un joven que, para conocerlo y saber cómo llegó al final de su trabajo, debe imitarlo, debe copiarlo hasta la obsesión, dándose cuenta de que además tendría que soñar como él. Nuevamente está el intersticio donde surge lo raro, lo que no debe estar allí, e incluso lo espeluznante, la cosa otra percibida y no percibida paradójicamente, si bien ya prefigurada con la propia hacha, con ese objeto que había estado siendo narrado, que había estado presente en todo el cuento. Y ¿qué es esa otra cosa/esa otra entidad? Descubrimos pronto que detrás del hacha hay un real portador, “la negra silueta del hombre [que] ha saltado del muro, mira a los costados y afiebrado, con las manos frenéticas de barro desentierra un hacha de las negras y secretas entrañas de la tierra” (Oñate 1986, 31). Como en el cuento “El rostro de la gloria”, el rostro y el cuerpo que surge desde el sueño del muchacho, penetrando a la realidad, se nos asemeja que es el de la misma fatalidad, de la misma muerte que busca al real escritor: el final de una novela es el final de un mundo posiblemente tormentoso.

Un cuarto cuento es “La superstición de Furio” que, en principio puede ser la historia de una pareja cualquiera que, con los años, por lo menos la mujer está convencida que su marido está enfrascado en lo que realmente le llena: la pintura. Todo parece ser un relato sobre el ir y venir de un matrimonio en una casona italiana. Romanticismo aparte, Furio no quiere revelar lo que pinta porque cree que su “pintura se puede esfumar si la mira otro” (Oñate 1986, 65), por lo cual debe mantener en secreto todo hasta cuando la obra esté terminada. En ese ir y venir,

el cuento nos lleva a una larga intriga, tratándonos de convencer eso de la familiaridad de la realidad. Sin embargo, en tanto el autor trata de distraernos con más detalles de esa vida aparentemente feliz del matrimonio, lleva a que su personaje femenino descubra el ardid. ¿Qué es lo que ha estado pintando Furio? Pues nada. O, mejor dicho, toda la pesadilla que encierra no solo el matrimonio, sino también la vida misma de quienes son narrados en el cuento. Como parte de los frescos que más bien están pintados en el sótano, al modo de la Capilla Sixtina, “no estaba la majestuosa presencia de Dios comunicando la vida; [en su lugar] estaba arrancándola y marchándose con sus espaldas contrahechas: insatisfecho de su obra” (1986, 69). Y aunque eso fuera extraño, incluso como una especie de respuesta irónica al ángel de la historia de Walter Benjamin (2005) por parte de Oñate, el cuento nos lleva a otra realidad, al mismo plano de una historia aborrecida, siniestra, pero que se presenta como una “intolerable maravilla” (1986, 70), pues incluso parecería que Dios quisiera llevarse a Furio, este a su vez envejecido, decrepito, figura misma del hombre que sabe que su destino no es el paraíso, el matrimonio, sino el horror que podría estar en el interior de la apacible vida. Entre lo raro y lo espeluznante, Oñate además extrema su visión fantástica: diluye la superstición para hacernos aterrizar a la realidad, esta un eterno simulacro. Si la pintura desoculta algo, la realidad entonces es un eterno ocultar y es ahí donde en general a todos nos gusta estar. Y ese, desde ya, vendría el viso fantástico de la existencia humana.

Me voy a detener acá. Es posible que haya dejado algún cuento al margen. Solo pienso en “Cuarto de arriendo” que, como los otros, articula la cuestión de la locura, la posibilidad del doble, el mirarse en el espejo de la obra o del artefacto literarios e incluso científico. Este cuento podría incluso llevarnos a otro límite, el de la ciencia ficción, sin que necesariamente no lo sea.

La pretensión, tratando de acometer al tiempo, ha sido leer ciertos cuentos de Oñate desde el ámbito de lo fantástico, más concretamente desde el umbral de lo extraño, con sus dos posibles vías: lo raro y lo espeluznante.

Un hecho que debemos constatar, de acuerdo con lo dicho, es que la muerte permea el horizonte de las historias. La muerte es algo que es connatural al ser humano y ello no debería ser objeto de lo fantástico. Sin embargo, en la literatura fantástica es singular porque la cuestión es cómo el escritor la hace surgir. Había indicado, considerando a Fisher que tanto lo raro como espeluznante, recursos de lo extraño, implicaban, en un caso, lo que no debería estar allí, y, en el otro, una falta de presencia/ausencia, es decir, la imposibilidad de la representación de algo, si consideramos, aunque en forma inversa a Henri Lefebvre (1983). En Oñate está la muerte figurada sin ser mencionada; está oculta y singularizada en algún otro personaje que puede ser familiar, como es el caso del cochero que conduce en medio de la fiesta accidentada en “El

rostro de la gloria”, o, paradójicamente el propio libro de Camus, objeto que, por otro lado, refleja a los ejecutores de la vil humillación, hasta el asesinato perpetrado por unos supuestos guardias bromistas, en el caso de “La fiel literatura”. Pero también se la siente como una sombra, como es el caso de “El hacha enterrada” y como hueco al que se debe acomodar el pintor en “La superstición de Furio”.

Fisher habla del “psicoanálisis raro” en alusión a las tesis de Jacques Lacan, por el cual “la pulsión de muerte, los sueños y el inconsciente se libran de cualquier naturalización o sensación de familiaridad” (2018, 12). ¿No hay acaso algo de esto en los cuentos de Oñate? Se podría deducir incluso cierta ligazón de sus cuentos con el pensamiento lacaniano; sin embargo, siempre ciñéndonos a Fisher, hay que decir que Oñate más bien va por lo otro, por la explicitación del inconsciente, del impulso, de la pulsión oscura pero latente –y acá vuelvo a citar a Lefebvre (1983, 147)– que solo es posible activarla con algún dispositivo. El sueño o la pesadilla que son lo mismo en términos freudianos es uno de ellos, y, por qué no decirlo, sus reflejos o espejos, como son la literatura, la pintura, el mismo arte. Curiosamente Oñate trabaja en los cuentos de *El hacha enterrada* con estos: desde ya, entonces, recogiendo sus palabras, si hace cine con palabras, también “fantasmaliza” las palabras volviéndolas imágenes de los imaginarios, las pesadillas y las pulsiones, sobre todo la de la muerte, de los lectores. Tales pulsiones, los propios sueños, la misma muerte, en su caso ya no se presentan como algo familiar, sino como algo que irrumpe, algo que pesa sobre cada una de nuestras existencias.

Bibliografía

Benjamin, Walter. 2005. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Contrahistorias.

Castañón, Francisco J. 2020. “Iván Oñate: ‘Uno no elige la poesía, la poesía le elige a uno’”. Revista digital. Entreletras. 11 de noviembre de 2020. <https://www.entreletras.eu/entrevistas/ivan-onate-uno-no-elige-la-poesia-la-poesia-le-elige-a-uno/>.

Donoso Pareja, Miguel. 2002. *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra.

Fisher, Mark. 2018. *Lo raro y lo espeluznante*. Traducido por Núria Molines. Barcelona: Alpha Decay.

Lefebvre, Henri. 1983. *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. Traducido por Óscar Barahona y Uxo Doyhamboure. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Oñate, Iván. 1986. *El hacha enterrada*. Bogotá: Oveja Negra y El Conejo.

———. 1995. *La canción de mi compañero de celda*. Quito: Libri Mundi.

Oquendo Troncoso, Xavier, dir. 2021. “El aporte narrativo de Iván Oñate: Acercamientos a ‘El Hacha enterrada’”. Video entrevista. *Feria del Libro de Magdalena del Mar “Augusto Tamayo Vargas”*. Lima: Facebook. <https://www.facebook.com/FILPeru/videos/el-aporte-narrativo-de-iv%C3%A1n-o%C3%B1ate-acercamientos-a-el-hacha-enterrada/610121553297741/>.

Roas, David. 2001. “La amenaza de lo fantástico”. En *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, 7–44. Madrid: Arco/Libros, S.L.

Sarmiento, Sixto. 2021. “Iván Oñate: ‘Escribo cuentos para descansar de mi propio yo’”. *Diario Expreso*, 30 de junio de 2021, sec. Cultural.

Todorov, Tzvetan. 2006. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducido por Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós.

GÉNERO FEMENINO Y LITERATURA

Abdón Ubidia
aubidia@gmail.com

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas Venezuela

Área: Literatura

Jornada: 08 de agosto

En los noventa, fui invitado a un Encuentro, en Gijón-Asturias, que dirigía el recordado y célebre escritor, Luis Sepúlveda. Pasó que en el día en que abordaba el avión de Avianca, me llegó un fax en el que uno de los organizadores me indicaba que el nombre de mi conferencia había sido cambiado. Nada menos que mi nuevo tema era ahora: *Fronteras de género*. No había ninguna otra precisión. Al borde de un ataque de nervios yo no sabía a qué mismo se refería el asunto que debía tratar: si a las recientes discusiones literarias de entonces acerca de lo relativo de los géneros poesía, relato, etc. O si, por el contrario, a las también recientes discusiones feministas sobre lo masculino y femenino en la obra literaria.

Tuve que redactar mi nueva ambigua ponencia durante un largo vuelo nocturno, auxiliado por una azafata ya mayor, muy maternal, que me traía, de tanto en tanto, mientras el resto de los pasajeros dormía, y yo escribía como un poseso, vasitos que alternaban el café y un brandy español.

Cuento esto porque ahora nadie dudaría que el tema de género, en la literatura, se refiere, con toda obviedad, a los ámbitos femenino y masculino, claro está, pero con el añadido de la temática LGTBIQ+.

Recuerdo también que, en los mentados noventa, tronaba una fuerte discusión acerca de que si había o no una escritura propiamente femenina o masculina. Una universidad gringa propició una encuesta para que miles de participantes dijeran si los textos seleccionados habían sido escritos por un hombre o una mujer. El resultado, respaldado luego por muchas escritoras como Rosa Montero, Marcela Serrano y Ángeles Mastretta, fue que era imposible establecer una clara diferencia entre lo escrito por mujeres u hombres: en una palabra, que la escritura carecía, como el verbo castellano, de género.

Han pasado los años y ya podemos decir, luego de tanta agua corrida bajo nuestros viejos puentes, que, si la escritura carece de género, la temática, por el contrario, lo tiene y muy marcado. Existe una temática femenina y otra masculina. Existe, pues, en tal sentido, una literatura femenina y masculina. Sobre todo, en lo que a la narrativa respecta.

Vale la pena hablar de eso. Del tardío pero masivo reconocimiento que hoy tiene la literatura femenina. La brillante Premio Nobel, Annie Ernaux; la lista grande de galardonadas con ese premio que, en las últimas entregas, ha reducido su frecuencia de lo que antes eran décadas, hasta los dos años que separan a la mencionada Annie Ernaux (2022) de Louise Glück (2020), de Olga Tokarczuk (2018), Aleksiévitsh (2015), Alice Munro (2013), Herta Müller (2009), Doris Lessing (2007), lo dice bien.

Y los nombres célebres e imprescindibles de genios como Virginia Woolf, Carson McCullers, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Susan Sontag, ya son obligatorios y no esporádicos como lo fueron, en su hora, Jane Austen, Emilie Bronte, o Mary Shelley.

Pues sí, esta literatura femenina, hoy irrefutable, se ha impuesto con toda la legitimidad y, en muchos casos, la violencia, con que se han manifestado todas las nuevas corrientes y tendencias en la literatura: como una gran campanada en el silencio, como una explosión de luz en medio de la oscuridad. Pasó con el *romanticismo* que vino a desbancar la mentira de que el reino de la sola razón era suficiente para entender el mundo. Pasó con el *realismo* que, luego, ante los abusos y decadencia del romanticismo, restableció el valor de lo objetivo de las injusticias sociales. Pasó con el *surrealismo* que nos reveló lo que en él inconsciente humano dormía: la esfera salvaje de deseos flagrantes y pesadillas. Pasó, en Latinoamérica, con el *indigenismo* que visibilizó al esclavo invisible, objeto de todos los abusos y explotaciones imaginables, *el indio* que, más tarde habría de constituirse en un poderoso sujeto social. Pasó con las relegadas tradiciones orales de nuestros pueblos que se consagraron con el *realismo mágico* de Asturias, Rulfo y García Márquez.

Quiero decir que esta historia siempre se repite: aquello que por la fuerza permanece oculto, negada su existencia por la mirada excluyente del dominador, al final estalla con una contundente nueva hegemonía.

Quiero decirles, amigos, colegas, machos latinos, que la hora femenina ha llegado para quedarse en nuestro cambiante universo

Quiero decir también que lo que ocurre en el mundo, ocurre en Ecuador.

Indagando en los trabajos de las nuevas y destacadas críticas literarias de Ecuador: Alicia Ortega, Gabriela Pólit, Daniela Alcívar Bellolio, Alejandra Vela, Magdalena Mayorga, y el inevitable gran *ecuatorianista* Michael Handelsman, encontramos una abultada lista de autoras, cuya obra se imbrica, de lleno, en la mejor tradición de la literatura latinoamericana.

Empezando por las pioneras:

Mary Corylé (1901), Nela Martínez (1914), Alicia Yáñez Cossío (1929), Eugenia Viteri (1930), Lupe Rumazo (1935), Fabiola Solís de King (1936), Argentina Chiriboga (1940), Violeta Luna (1940), Sonia Manzano (1947).

Luego vienen: Gilda Holst (1952), Liliana Miraglia (1952), Denise Rosales (1954), Jennie Carrasco (1955), Elsy Santillán (1957), Aminta Buenaño (1958), María del Carmen Garcés (1958), Livina Santos (1959), María Eugenia Paz y Miño (1959), Martha Rodríguez (1959), Marcela Vintimilla (1961), Carolina Andrade (1962), Lucrecia Maldonado (1962), Ruth Patricia Rodríguez (1966) y Yanna Hadatty (1969).

Más tarde, Gabriela Alemán, “rompe el cristal” –como dice Gabriela Pólit– e inaugura el boom de la narrativa femenina del Ecuador contemporáneo: Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero, Daniela Alcívar Bellolio, Gabriela Ponce, María Auxiliadora Balladares, Solange Rodríguez Pappe, Silvia Stornaiolo, Carla Badillo, Sandra Araya, acaso las más internacionales –incluida la misma Gabriela Pólit–; autoras del actual Boom femenino ecuatoriano, a las que hay que sumar los nombres de Charo Mejía, Abril Altamirano, Ana Cristina Franco, María Dolores Cabrera, Maríaluz Albuja, Marcela Ribadeneira, y pocos más; muchos de los cuales constan en antologías ya célebres como Señorita Satán de Editorial El Conejo.

En el llamado boom femenino de la literatura ecuatoriana, podemos arriesgar algunas características que juntan a estas autoras*: a) Todas son académicas, con notables títulos universitarios; b) Predomina en ellas un extendido sentimiento de orfandad; c) Sus escenarios son internacionales; d) Se inscriben en lo que se ha llamado la escritura del yo, o la autoficción, en la que, casi en términos autobiográficos, la primera persona toma la palabra; e) Narran historias de violencia intrafamiliar; f) Prefieren, en sus novelas, los finales abiertos; g) Reivindican la temática del cuerpo, a veces, con un marcado erotismo, en el que están presentes, de modo explícito, dos fluidos corporales básicos: la sangre y las lágrimas.

**Compartidas, en buena medida con los escritores hombres de su misma generación. En el artículo que llamé Millennials, escribí: A pesar de que se proclaman diferentes, los juntan muchas cosas aparte de la edad: casi todos son académicos, doctores y magísteres, y por eso nacen con el chip puesto, relativo al manejo de los innumerables recursos narrativos posibles. Además, están globalizados y sus historias se reparten en varios escenarios internacionales. Luego, en la mayoría de los casos, narran conflictos intrafamiliares, como si, luego de perder una patria o una ciudad, ya muy transformados o irreconocibles, han encontrado en los restos que quedan de las familias antes normadas y establecidas, el sitio de sus horrores y nostalgias. De algún modo, al filo de los años diez, del siglo XXI, son una generación marcada por la orfandad.*

EXPERIENCIA, METÁFORA Y ABISMO EN LA POESÍA DE IVÁN OÑATE

Marco Manotoa
literaturamvmanotoa@gmail.com

Unidad Educativa Fiscal Eloy Alfaro

Área: Estudios Literarios

Jornada: 09 de agosto

I

Stanislaw Lem (Orliński, 2021) nos enseñó que toda vida está hecha de vacío. Que es, precisamente, en esos intersticios de relación entre un accidente u otro, en donde gravita la posibilidad de comprensión. Yo quiero reciclar este argumento para aproximarme a la vida escrita de Iván Oñate. Considero que el espacio hueco que se forja entre la vida de un individuo y su obra, sea cual fuere, constituye un punto de interés para los intérpretes futuros. Lectores de lo arbitrario, quienes, como yo, aguardan el instante de la revelación o del silencio. Entre el itinerario de decisiones, frustraciones y olvidos que suelen componer el relato de una vida y la serie de exploraciones, tentativas y fracasos que definen una obra, el vacío, como zona de indeterminación, constituye el hilo invisible que permite tramar los diálogos secretos para dilucidar los sentidos de la obra poética de Oñate. Quiero con esto postular una hipótesis:

El vacío aparece como un espacio de exploración de los límites del lenguaje.

Alrededor de esta conjetura quiero inscribir, además, tres argumentos sobre la obra de Oñate. Primero: la concepción de la poesía como destino del individuo atormentado por la quietud del presente. Segundo: la elección de la imagen del vacío como lugar de invocación del indecible. Tercero: los márgenes del sentido como síntoma del colapso del verso. Estas tres premisas, tan parciales e injustas, pero a la vez necesarias para el diálogo secreto que sostienen una literatura posible, anhelan dotar a la hipótesis central del tono adecuado para la invención de una mitología existencial. Experiencia, metáfora y abismo advienen en la metamorfosis del poema, a manera de una constelación de estrellas que resplandecen sobre un horizonte de limo.

II

La historia clandestina de los libros que nos golpean nos ha enseñado que la imaginación no necesita caminos libres de nieve. La dificultad, como decía José Lezama Lima, en la Introducción a *La expresión americana* (1969), es la condición de todo ejercicio creativo. Sería inconcebible, por ejemplo, un K prisionero de su destino laberíntico y absoluto, sin la quejumbre, el desasosiego y el hartazgo del banquero Franz Kafka. De la misma manera, considero que la dificultad que supone la escritura de poesía en medios adversos, en donde los libros están destinados, dichosamente, al archivo o al descuido de unos pocos lectores, ha permitido la emergencia de una obra marginal, rica en cuestionamientos e intensidades, e

irreverente a los cánones y a las tradiciones. A esta estirpe de libros bastardos, pertenecen los libros de poesía de Iván Oñate. Libros arrancados al delirio, al dolor y a la derrota, en los que fulgura, como un eclipse del porvenir, la convicción de la poesía como destino.

En casa del ahorcado (1977), la voz poética da cuenta de un viaje al inframundo. A través de la alucinación, se construye una experiencia donde los límites de la realidad y el sueño se disuelven. Pese a ser un libro de juventud, o quizás por esta trivial coincidencia, se atisba una realidad devastada, donde el individuo, en tanto promesa del ser, ha caído en el vértigo del tiempo y en la violencia de la historia. La casa funciona como tropo de una soledad infernal que enfrenta a la voz poética a su propia incertidumbre. En el poema ‘Nocturno’, Oñate escribe:

y correr, / sobre todo correr / con un puñado de papeles encendidos contra el olvido, /
correr / hasta la sombra del árbol / donde mis amigos ya no estarán porque se fueron / buscando
las huellas de la historia / o la madrugada sin fin / donde morirán asesinados por la luz

El fragmento sitúa al yo como espectador de una catástrofe vital. La madrugada es el tiempo de la bohemia artística (Gutiérrez Girardot, 2004), pero también el instante cuando la oscuridad se torna más profunda. En *De la flor al tallo: discurso crítico de las poetisas hispanoamericanas* (2010), Mario Campaña identifica a la noche, al extravío, a la orfandad existencial como rasgos constitutivos de la lírica moderna. En el caso de Oñate, la noche se imagina como instancia de desolación, vértigo y cuestionamiento. Se avecina la mañana, pero este renacer implica la muerte sacrificial de los amigos a manos de la luz. Es decir, Oñate comparte con autores como Jaime Sáenz o Alejandra Pizarnik la intuición de la noche como espacio germinal del lenguaje poético: “Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte. / Tal vez la noche es nada / y las conjeturas sobre ella nada / y los seres que la viven nada. / Tal vez las palabras sean lo único que existe / en el enorme vacío de los siglos / que nos arañan el alma con sus recuerdos” (Pizarnik, 2001, p. 65), escribe la autora argentina.

La experiencia alucinada dicta, por otra parte, una visión de la poesía como viaje infernal. Así en el texto ‘Poesía’, perteneciente al libro *El ángel ajeno* (1983), Oñate escribe:

Habría que buscar / en los ramajes del sueño, en los múltiples / ríos / que procedieron a
la sangre con su violencia oscura

En el fragmento vale más el verbo potencial que abre el poema, y permite comprenderlo como una poética de lo posible. El poema es para Oñate umbral de apertura para el devenir del sufrimiento, de la pasión y de la rabia. Su voz ha asumido las contradicciones de una modernidad periférica que, de acuerdo a la lectura de David Barreto (2020), constituye un proyecto fallido. “La poesía en la modernidad busca dar la impresión de ser un discurso

eminentemente anacrónico, más próximo a los estadios irracionales, prereflexivos, bárbaros en una palabra” (Barreto, 2020, p. 330), dice el ensayista. En el caso de Oñate, la palabra bárbara que adviene en el texto prefigura la condición de desarraigo del orden.

Desde esta fractura, Oñate puede deslindarse de los discursos hegemónicos y acometer, en *La anatomía del vacío* (1988), con el tono romántico, afrentoso e irreverente, del hombre que ha abandonado no sólo los fundamentos trascendentales del mundo, sino las obsesiones cotidianas que hacen tolerable la existencia, en contra de la ciudad letrada. La voz poética nos cuenta de una traición que lo ha empujado a especular una estética nueva, de corte nihilista, y cuyas raíces se extienden bajos los pasillos del mandato civilizatorio. El libro es una pesadilla de la razón, en la que la imagen del Ángel, soberano del abismo, que ya había sido prefigurado en los libros anteriores y que será una línea transversal en la historia de los libros futuros, demanda a la realidad ha articularse como eco de una pesadilla que no conoce principio ni final. La imagen de una civilidad carroñera es descrita así:

Y las carroñas que siempre aguardan / en los suburbios de la guerra, furtivos / asomaban / por sobre los campos de exterminio, hurgando / en cada ojo / el sueño / y en cada beso / un poco de oro rescatable a esa dentadura

La poesía es el lugar de la pesadilla humana. En el fragmento anterior, se puede percibir la atmósfera de desesperación, en la que el poeta define un modo de existencia para su propia vida. Lo que implica que la poesía se vive como elección existencial. Este acontecimiento de imaginar una constelación diferente para el ejercicio poético articula el disenso. Jacques Rancière, en *El reparto de lo sensible* (2014), afirma que el disenso es un cambio en nuestros modos de pensar, ver y decir. En otras palabras, la experiencia alucinada, que podemos rastrear en la poesía de César Vallejo o de Oswaldo Lamborghini, le permite a Oñate imaginar el vacío como una política de resistencia a la violencia de la historia.

Sin caer en el optimismo, Oñate asume el cadáver del mundo como el cuerpo de la plegaria, la invocación y la profecía. Un cuerpo hecho de lenguaje, pero también de fluidos, desgracias, enfermedades. Un cuerpo a ser devorado por el tiempo. La poesía, entonces, como intensidad inminente, un fulgor, diría el poeta. La poesía como destino. Oñate inventa, entonces, una mitología con el insensato propósito de inventar a sus precursores. En ‘La biografía apócrifa de Borges’, poema que podemos encontrar en *La nada sagrada* (1998), Oñate invoca a su madre, para hermanarse con el sufrimiento de su maestro:

Anúnciale / que los materiales de un poeta / son la humillación y la angustia. / La convicción inexorable / de un destino desdichado.

Ante la quietud del presente, el infierno sin tiempo imaginado por Oñate, al contrario del infierno de Dante dictado por el dogma escolástico, o del infierno de Arthur Rimbaud pautado por el tedio, la embriaguez y el culto a Satán, el suyo es devenir de horror en el lenguaje. Y, pese al hecho de que el poeta nada puede hacer para remediar su situación, la convicción de la escritura como elección de habitar ese horror. El ejercicio de la poesía como contemplación alucinada del vacío es, de acuerdo a Roberto Bolaño, “un gesto de adolescente frágil, inerme, que apuesta lo poco que tiene, por algo que no se sabe muy bien qué es” (Bolaño, 2012, p. 128).

III

En *El cazador celeste* (2020), Roberto Calasso concibe al poeta como un chamán en contacto con los tres mundos. Estos se refieren tanto al mundo de arriba, de abajo y de la mitad, como a los tiempos del pasado, del presente y del futuro. Sin embargo, el chamán no era soberano de nada ni de nadie. La mirada chamánica conjetura una cacería donde no existía presa alguna, ningún animal o bestia, apenas la tensión del arco y la tensión de la flecha hundiéndose en un reflejo oscuro. Esta carencia es el objeto de la poesía. Falta que los antiguos quisieron sustentar levantando santuarios o inventando ritos de sangre. El pensamiento medido en cadáveres. Pero la ausencia era despiada por indeterminada, de ahí que los pitagóricos la asociaran con la esfera, por considerarla la forma perfecta. Sin embargo, después de la expulsión de los poetas de la *polis*, el objeto poético retornó a las selvas oscuras de lo indecible, intensidad enemiga de la abstracción teórica y de la matemática civilizatoria.

Oñate construye una poética de lo indecible, valiéndose de la imagen del vacío. Para el efecto, entre los múltiples procedimientos, que de acuerdo a César Aira (2021) constituyen las maquinarias invisibles que sostienen la respiración de un proyecto escritural, elijo la metáfora reelaborada por el poeta para la invocación de una deidad ausente. La metáfora, vale decirlo, no representa; se trata, en palabras de Mario Montalbetti (2022), de una disposición del lenguaje: “una cierta eficacia simbólica que tensa la cuerda entre la materialidad de una obra y el innombrable vacío (resto) alrededor del cual esta se organiza” (Montalbetti, 2022, p. 45).

Sabemos que la metáfora es la relación entre el Elemento A y el Elemento B. Sabemos que entre más lejano se encuentre el Elemento B, más potencia, intensidad y sorpresa tendrá la metáfora. Sabemos que todos aprendimos a hablar por medio de metáforas, cuando niños nombrábamos el mundo por imitación o continuidad entre una cosa y otra. Pero sabemos poco, yo menos que todos, sobre la historia de las metáforas. En *Otras inquisiciones* (1998), Jorge

Luis Borges concebía a la historia universal como “la historia de unas cuentas metáforas” (p. 14). Para el artífice del Aleph como metáfora inconmensurable del infinito, “es quizá un error suponer que pueden inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son falsas, las que no vale la pena inventar” (p. 80). Esto es lo mismo que decir, que nada nuevo hay bajo el sol, o que Dios ha muerto. Lo presentimos en lo íntimo y lo olvidamos de inmediato.

Sin embargo, Oñate elige la metáfora para invocar al dios de su abandono. La orfandad metafísica que, puede rastrearse en todos sus libros, y de manera visceral en la *Anatomía del Vacío* (1988), no funciona como alegoría, carece de referencia. Su potencia radica en la capacidad de enseñarnos a mirar lo mismo como diferente. La intensidad de un acontecimiento de profanación. La sorpresa irónica que hace de la interrogación metafísica una forma de exploración del lenguaje. En ‘La caída’, fulgura, entonces, el escepticismo del individuo sin nada que perder, la sensibilidad del hombre atormentado por las fatigas del tiempo y el esplendor de un ritmo labrado al filo del abismo:

Señor Dios del insecto, / de la ameba / que desasosiega al intestino recto. Dios / de la fatiga que levantó al Duomo de Milán / para que en la niebla / se manifieste. Dios / del ingenuo / que se toma fotografías / arrimado a la torre de Eiffel. Dios, // del otro ingenuo / que se toma fotografías / arrimado a la brevedad de un ángel. Dios, // de la música y del silencio / pero también del verdugo / que afina su instrumento. Dios, / de lo vivo y de lo muerto // De los que deliran / olvidados / en la estantería atroz / de una morgue. Dios // que se nombra cuando se alcanza la cima de un orgasmo / pero también / cuando hay que reconocer lo querido / en el fondo de un cajón / o de un abismo. Dios, // de lo que nace y muere / y en el trayecto se corrompe. Dios // de mis padres y de mis hijos / venidos o no, pero al fin hijos. Dios solitario, / colega que tachonas ciego / un borrador incesante, afrentoso. Dios / sin Dios para tu perdón, sin Quién / para que te corrija. // Dios sin recursos a Ti mismo. / Dios abandonado, Dios / ateo.

La metáfora de Oñate proyecta una plegaria lanzada a la hoguera de los siglos. El Dios anhelado por Oñate es, quizá, el mismo que presenció el crepúsculo de los ídolos y que, ahora, en el absoluto de la sociedad de consumo, ha decidido callar. Es decir, una deidad abandonada de sí mismo y de su creación que observa, fatigada acaso, como nosotros hacemos con las series de Netflix que ya han perdido la capacidad de satisfacer nuestra curiosidad, el devenir de una realidad sin propósito. Oñate levanta una constelación de imágenes próximas al naufragio. Pero el instante que insinúa su cosmogonía es suficiente para imaginar un universo desconocido.

Así la metáfora del Dios de la música y del silencio, tiene la potencia de reescritura del texto bíblico. La conjunción Y, en este caso, es un nexo cuántico entre dos escalas

inconmensurables de tiempo. En cambio, la intensidad que aparece en la metáfora del Dios invocado en la cima del orgasmo y del abismo constituye una huella del estremecimiento erótico que, junto a la predilección de la poesía, acontece como línea de fuga del absurdo. En *El libro de las Quimeras* (2021), Emil Cioran considera al éxtasis musical y al éxtasis erótico como formas de enfrentarse a la verdad de la muerte: “en él, el temblor de la individuación es [...] un ensueño, o una explosión, una creación infinita, una nada que se vuelve ser” (p. 36). Además, esta elección existencial por la música lleva al lector a lo inaudito. La sorpresa adviene en la metáfora del poeta asumiéndose semejante a lo divino; demiurgo de un mundo de reglones torcidos. Se trata, en suma, del Dios espectador imaginado por Berkeley y Spinoza, y del que nosotros tenemos noticia, gracias a Dewey Wilkerson, hermano de Malcolm, cuando nos enseña que no podemos hacer nada de nada con respecto a nuestra relación con Dios. Somos hormigas perdidas en las arenas infinitas del desierto.

La invocación construida por Oñate, a través de la metáfora, es un gesto de abandono. Desde esta vacuidad, se reescribe la imagen de lo sagrado. La profanación, de acuerdo a Giorgio Agamben (2005), rompe la unidad sagrada del mito y del rito. Si bien, la poesía no devuelve los objetos sagrados a la esfera pragmática, los sustrae de la esfera divina: “profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular” (p. 99). En este caso, la poesía posibilita el uso particular del lenguaje como dispositivo epistemológico para interrogación de lo humano. La palabra profanada es, por tanto, una forma del juego que “elimina el rito y deja sobrevivir el mito” (p. 100). La potencia estética de la palabra profanada, en el caso de la poesía de Oñate, se debe al anhelo por el rito perdido. Esto podría significar que, en el cuerpo profanado, al que Oñate regresa a través de la levedad erótica, sobreviven residuos del ámbito sagrado. Huellas de una época remota o de un futuro desconocido que imaginan al ser humano ante el abismo de su soledad.

El vacío es el espacio de invocación de lo indecible. En *Las palabras de la tribu* (2002), José Ángel Valente se pregunta: ¿Hay representación en el poema? Para responder este planteamiento, se deslinda de las aproximaciones teóricas de la poesía y también de la hermenéutica. Asume la poesía -tanto en la escritura del poema, como en su lectura- como una experiencia, un acontecer. Y el objeto inefable es lo desconocido. Y la manera de acceder a este, una tentativa. “De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo” (p. 22). La poesía, de Oñate, en este caso, nos permite acceder a

vislumbrar características ignoradas de la condición humana, un nuevo orden de relaciones entre la deidad ausente, la naturaleza y el ser humano. Condición que inscribe su poesía en una corriente metafísica, fundado en el supuesto de la creación como exploración al corazón de la noche.

La poesía metafísica es, tal vez, una poesía de la contemplación. En *Conversaciones sobre la escritura* (2022), Úrsula K. Le Guin considera que, cuando la poesía muestra imágenes de calma, silencio y vacío, apela a la condición política de lo humano. Ante la crisis del Antropoceno de nuestra época, la posibilidad la contemplación de lo heterogéneo y de aparición del Otro, hace de la poesía una forma de resistencia. De manera que, cuando Byung-Chul Han (2023) nos habla sobre una política de la contemplación, nos invita a dejarnos atrapar por la intensidad vital. Intensidad que, en el caso de la poesía de Oñate, se vive como un rito, a través de la creación poética y a través de la lectura.

IV

En la escena inicial de la película *El camino* (2019), secuela de *Breaking Bad*, podemos asistir a una conversación apócrifa entre Jesse Pinkman y Mike Ehrmantraut. Poco importan aquí, al menos para mí, los incidentes del lenguaje. El paisaje, en cambio, es estremecedor. La frontera de agua entre EE.UU. y México, aquel río profanado tantas veces, tal vez desde el principio de los tiempos, por la necesidad que obligó a los hombres y a las multitudes a atravesarlo en cualquier dirección, proyecta una zona fantasma en donde las segundas oportunidades son factibles. Esta zona liminar cortada por el movimiento inexorable de un río que es todos los ríos, en medio de la quietud infernal del cielo despejado y la erosión de la tierra, es el lugar de posibilidad de lo indecible. Al menos, eso creyeron, también, Juan Rulfo con respecto a Comala o Kazuo Ishiguro para concebir la ciudad donde todos están condenados a conocerse y a olvidarse. El vacío es, de esta manera, el no-lugar que Iván Oñate imagina para dar cuerpo a la voz desollada.

Aquello que puede escucharse en el abismo no es palabra. Tampoco silencio. Oñate lo intuye. Trata de darle forma. El intento fracasa. En varios de sus libros, separados por la negligencia archivística de años de experimentación, desidia y desencuentro, palpitan poemas largos, en las que se confirma la estirpe bastarda de una biblioteca personal, única, clandestina. En ellos, predomina el tono elegiaco, el verso salvaje, la incesante presencia del cuerpo destrozado por el progreso. Para hablar del abismo de Oñate, comentaré, torpe e inútilmente *El país de las*

tinieblas (Oñate, 2008), o, para ser más claros, una fracción de ese libro que es, desde mi lectura, un único poema, una larga elegía contra la Historia. Anheló, con esto, leer la materia de lenguaje ininteligible, aquella que se resiste a ser signo, el ruido de lo inexplicable. Como creía Montalbetti (2022), los versos que no comprendemos están condenados a acompañarnos por siempre. Para este caso, abriré en prosa (Chirinos Arrieta, 2016) dos versos, que me perturban.

En el fragmento vigésimo octavo, Oñate escribe este verso: “Soy / quien robó el tarro donde orinaba Dios en sus noches de resaca. // Soy la fuerza” (Oñate, 2008, p. 51). En el fragmento final del libro, Oñate escribe: “Mira a esos hombres / Mira a esos niños / A esos animales incendiados / Huyendo de la vida / Como antorchas desesperadas” (Oñate, 2008, p. 61).

A pesar del arco de disposición que separa a ambos versos, los dos comparten la fascinación contemplativa de una naturaleza en llamas. Es el apocalipsis y también la creación. Gastón Bachelard (1997) asociaba los sueños del fuego a un impulso vital por lo extraño. El fuego entendido como cifra de lo onírico. Por tanto, estamos en una pesadilla y a la vez en una fantasía. Sólo que, en este caso, la visión alucinada de Oñate no se circunscribe a coordenadas narrativas, tal como lo hacía en sus libros anteriores: la ficción de un despertar o de una visión infernal. Se trata de una quietud contemplativa del presente, cercana al éxtasis musical y también al terror hacia lo desconocido.

El fuego aparece, en estos fragmentos, como estallidos de una realidad que desborda al poeta. Este afuera del lenguaje rompe la linealidad y el ritmo. La sintaxis se quiebra y el verso colapsa. En el primer verso, la aliteración surge con violencia. La materia que no significa adviene. La muerte como acontecer fuera del tiempo, es decir expulsado del lenguaje, sólo ruido. En el segundo, en cambio, la intensidad de la sinestesia obliga al lector a transitar el abismo. Primero se observan a los adultos. Luego a los niños. Luego a los animales, que son los anteriores, pero también todas las criaturas que han habitado el universo, sean reales o fantásticas. Después nos muestra la huida como estrategia de salvación. Y finalmente, antorchas que deambulan desesperadas sobre un mundo sin horizonte. Entre verso y verso, se atisba la destrucción y reconstrucción de la vida. El eterno retorno llevado al límite.

¿Hay algo más atroz que la nada?, parece preguntarse la voz poética. En el primero la inquietud no se resuelve. Pocas palabras para reescribir el mito del fuego entregado a los hombres como símbolo del pensamiento y del lenguaje. Pero qué podría simbolizar la bacinilla de un dios. ¿El

asco? ¿La estupidez? ¿La infamia? En el segundo, en cambio, la inquietud parece resolverse. La muerte desconoce de creencias y teologías. Nada hay en la muerte. En ambos versos, sin embargo, la ironía metafísica mediada por el devenir del cuerpo que envejece. La voz poética se reconoce en su precariedad, en su corrupción. La visión escatológica de la existencia apela, tal vez, a la necesidad de reevaluar la idea de lo efímero y de lo eterno. Pero se trata, creo yo, de una escatología matizada por el cinismo del individuo contemporáneo. Estos dos versos resuenan como las novelas de Michel Houellebecq, en donde todos sus personajes se arrojan ciegos y poseídos hacia la aniquilación. Y también, el eco de la voz del desierto, que Raúl Zurita (2017) escuchó para reescribir la *Comedia*. Una voz hecha de polvo, amores desdichados, martillazos, miembros mutilados, erosión de metralla sepultada. Una voz desolada. Desollada.

En los versos comentados, Oñate ha prefigurado los márgenes del sentido como síntoma del colapso del verso en la poesía contemporánea. Y, aunque hoy sea un lugar común decir que el lenguaje no comunica o que los escritores -y especialmente los poetas- han perdido la fe en el lenguaje, considero que esta elegía posiciona una visión descarnada sobre la vida. El abismo de un mundo sin cartografía posible. ¿Por qué Alaska?, pregunta Jesse Pinkman a Mike Ehrmantraut. Es la última frontera, responde. Sin embargo, la poesía de Oñate, parece decirnos que ni siquiera podemos saber dónde inicia o acaba el mundo: “En el país de las tinieblas / sólo queda una línea divisoria entre el cielo / y el desierto. // Una línea que señala el fin / donde antes había un horizonte” (Oñate, 2008, p. 59).

V

Nāgārjuna atribuyó al vacío la cualidad de interdependencia entre lo existente y lo inexistente (Baggini, 2019). Gracias a la Escuela budista del Camino Medio, entonces, podemos concebir a la vacuidad como una condición de la realidad transitoria. Esta idea de falta de esencia fue tomada siglos después por la Escuela de Kioto para definir el espacio entre las cosas. Lo que significa, de acuerdo a Watsuji Tetsuro, que la condición humana se fundamenta en las relaciones que establece con lo demás, tanto humano como no humano. A pesar que el concepto de vacío es ajeno a la filosofía occidental, considero que podemos asumirlo como una alternativa crítica para imaginar argumentos en contra del dualismo, ya sea en su versión escolástica, o en la versión del sujeto cartesiano. Esta falsa oposición entre mente y cuerpo, entre interior y exterior, es una ficción especulativa arbitraria, como la del laberinto construido por Dédalo para contener la furia de Asterión quien, según Apolodoro de Rodas, encarnaba una

amenaza monstruosa al naciente orden civilizatorio. El vacío que Oñate configura a lo largo de su obra se corresponde con este territorio fronterizo e hipotético, como lo fue en su momento el cubo argüido por Pablo Palacio para la contención de su locura, en la que coexisten alucinación, plegaria y elegía.

Referencias

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones* (E. Castro, Trad.). Adriana Hidalgo.
- Aira, C. (2021). *La ola que lee: Artículos y reseñas (1981-2010)* (Primera edición). Literatura Random House.
- Bachelard, G. (1997). *La poetica de la ensoñacion* (2a ed). Fondo de Cultura Económica.
- Baggini, J. (2019). *Cómo piensa el mundo: Una historia global de la filosofía* (P. Hermida, Trad.; 1ª ed). Paidós.
- Barreto, D. (2020). América y los orígenes de la poesía. Apuntes hacia una teoría de la lírica latino americana. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 22(2), 319-358.
<https://doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86094>
- Bolaño, R. (2012). *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)* (I. Echevarría, Ed.; 6a ed. en Compactos). Anagrama.
- Borges, J. L. (1998). *Otras inquisiciones*. Alianza.
- Calasso, R. (2020). *El cazador celeste* (E. Dobry, Ed.; Primera edición: noviembre 2020). Editorial Anagrama.
- Campana, M. (2010). *De la flor al tallo: El discurso crítico de las poetisas hispanoamericanas* (Primera edición). Q'Antaty Enterprises.
<http://www.digitaliapublishing.com/a/18566/>
- Chirinos Arrieta, E. (2016). *Abrir en prosa: Nueve ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Visor Libros. <http://www.digitaliapublishing.com/a/41220/>

- Ciorán, E. (2021). *El libro de las quimeras*. Tusquets.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo: Supuestos históricos y culturales* (Tercera edición). Fondo de Cultura Económica.
- Han, B.-C. (2023). *Vida contemplativa: Elogio de la inactividad* (M. Alberti, Trad.; Primera edición). Taurus.
- Le Guin, U. K. (2022). *Conversaciones sobre la escritura* (N. Molines, Trad.; Quinta edición: abril de 2022). Alpha Decay.
- Lezama Lima, J. (1969). *La expresión americana*. Alianza Editorial.
- Montalbetti, M. (2022). *Adiós al lenguaje y otros ensayos*. Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Oñate, I. (1977). *En casa del ahorcado*. Universidad Central.
- Oñate, I. (1983). *El ángel ajeno*. A.C. Jara.
- Oñate, I. (1988). *Anatomía del vacío* (1a ed). Editorial El Conejo.
- Oñate, I. (1998). *La nada sagrada*. Corporación Cultural Eskeletra.
- Oñate, I. (2008). *El país de las tinieblas* (1a ed). Instituto Zacatecano de Cultura Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Orliński, W. (2021). *Lem, una vida que no es de este mundo* (B. Gil, Trad.; 2021.^a ed.). Impedimenta.
- Pizarnik, A. (2001). *Poesía: 1955-1972* (2a. ed). Lumen.
- Purgatorio* (Primera reimpresión de la segunda edición: diciembre de 2017). (2017). Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Prometeo Libros.

Valente, J. A. (2002). *Las palabras de la tribu* (2.a ed. en Tusquets Editores). Tusquets.

LA NARRATIVA DE IVÁN OÑATE: ENTRE LA LITERATURA, EL DERECHO PENAL Y LA CRIMINOLOGÍA

Máximo Ortega Vintimilla¹

¹ Máximo Ortega Vintimilla (Azogues, Ecuador) aunque es abogado y Juez Penal (ha publicado libros en materia penal) es un amante de la literatura. En poesía ha publicado “La Poesía es algo más que un sueño” (1990) y “Vibraciones en Verde” (1998). También las novelas “El arco iris del tiempo”, Madrid (1996), 2 ediciones, “Gigantescos elefantes dormidos”, Quito (2008) y “Simulación Fatal”, Pumaeditores y Grupo ONI, Quito (2022), 2 ediciones, con el que se inauguró la Serie Literatura Criminológica. También los cuentos “El hombre que pintaba mariposas muertas”. Su nombre ha sido considerado dentro de la “Historia de la Ciencia Ficción latinoamericana II”, Editorial Iberoamericana-Vervuert, Madrid, así como en la “Historia y antología de la literatura ecuatoriana T 8 B”, editada por la Academia Nacional de Historia. Ha sido Personaje del año (2008), y ha recibido la Presea “José Bartolomé Peralta” al mérito cultural (2023).

Quiero agradecer la invitación del director de la carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura, Dr. Pablo Romo, a este Encuentro Internacional de Docentes de Lengua y Literatura hacia una transformación educativa, que en esta ocasión rinde homenaje al poeta Iván Oñate.

I

La trayectoria de Iván como académico, poeta y narrador es un hito para el Ecuador y está marcada en términos generales por los títulos y distinciones que ha recibido dentro y fuera del país. En cuanto a su desempeño laboral, es destacable su pertenencia/agencia, por varias décadas, en y desde la Escuela de Lengua y Literatura, ahora Carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura, junto a eminentes docentes como Vicente Sandoval, Miguel Gavilánez, Miguel Ágreda (+), Gustavo Altamirano (+), Esmeralda de la Vega, por citar a algunos de los destacados maestros de maestros del Ecuador que han hecho de la pedagogía su tarea vital de regocijo y búsqueda de la belleza, así como de amor incondicional.

Oñate fue varias veces Premio Universidad Central del Ecuador por varios de sus libros inolvidables como *Anatomía del vacío* o *El hacha enterrada*, así como director de la Carrera de Literatura en la que destacó por su mística y labor permanente en la búsqueda de una educación innovadora en las asignaturas literarias y semióticas. Sus Líneas de investigación fluctuaron entre Jorge Luis Borges (en concordancia con sus primeros viajes a Argentina o su formación en España y Francia) y la comprensión del androcentrismo o el feminismo para la reivindicación de la mujer en la escena literaria y social del Ecuador.

Iván Oñate ha sido profesor invitado de universidades nacionales e Internacionales como docente, ponente o conferencista. Hay espacios culturales relevantes que han tenido la dicha de atestiguar su impronta como expositor y lector o escritor destacado. Entre sus libros publicados e inéditos es necesario subrayar las sendas antologías y otras publicaciones en las que consta como uno de los trascendentales poetas y narradores de Hispanoamérica.

Su participación en eventos Internacionales Literarios, así como los artículos y entrevistas que ha brindado en diversidad de publicaciones y formatos, que van más allá de la Literatura, dan cuenta de un autor comprometido con su oficio y preocupado por su tiempo y su sociedad. Su mirada amplia se abre al mundo editorial pero también a la cinematografía (su hijo Iñaki Oñate es uno de los destacados cineastas del país).

Iván Oñate ha sido objeto de homenajes premios y reconocimientos al interior y al exterior del país. En ese sentido esta mesa advierte las bondades de uno de sus prestigiosos escritores que, como tantos otros que deberían ser celebrados, es sujeto-objeto de un merecido homenaje por su vida y por su obra.

De manera específica, señalaré algunos de los episodios concretos de la formación y accionar de Iván Oñate con el objeto de sistematizar una pequeña memoria de su periplo enriquecedor para este país.

En primera instancia diré que sus primeros viajes al exterior se ven matizados por la consecución de su Doctorado en Ciencias de la Información (Semiótica), Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Autónoma de Barcelona (España) y luego por su Licenciatura en Sociología y Ciencias Políticas en la Escuela de Sociología y Ciencias Políticas. Facultad de Jurisprudencia. Universidad Central del Ecuador.

Precisamente, es en esta Universidad popular más antigua y prestigiosa del país y en el seno de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación en la que Iván Oñate brindará por varios años las cátedras de “Literatura universal”, “Semántica”, “Literatura hispanoamericana”, “Literatura universal y semiología”, como Profesor agregado a tiempo completo de la Escuela de Literatura otrora Escuela de Castellano y Literatura. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación (FFLCE), desde 1976 hasta 2014.

Su profesorado se extenderá, entonces, también a la Escuela de Sociología de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Central en el ámbito del Lenguaje y la Comunicación, áreas en las que Oñate es un experto.

La experticia y talento de Oñate le han merecido la invitación de la Westminster University Londres, Reino Unido, en 1997, o Universidad de Lille-Lille, Francia en 2007, o la Universidad Autónoma de Nuevo León Monterrey, México en 2006, o The Florida State University Tallahassee, USA en 2003 o The George Mason University, Washington, DC. en 2006, o la Universidad de Lovaina, Bélgica en 2007.

Muchas son las conferencias que ha brindado o encuentros que ha sostenido Iván Oñate en el exterior. Entre ellas o ellos cabe subrayar el conversatorio que tuvo con Antonio Gamoneda en la Casa de América, Madrid en 2017 o ese con el poeta venezolano Rafael Cadenas, actual Premio Cervantes (2023), en la casa del prócer Francisco de Miranda donde fueron entrevistados por la BBC de Londres. También está aquel encuentro con el Premio Nobel, Mario Vargas Llosa, en el Captivating Intellectual and Literary Journey. International Literature Festival Houston (2015).

La obra de Iván Oñate ha sido traducida al alemán, francés, inglés, portugués, griego, polaco e italiano.

Como olvidar su impronta e antologías como “Rumbbb... Trrrrrrr rrach... chaz Over”, Antología poética. Prólogo del escritor español Rafael Soler (2022) o “Epistemología de la Nada”. Poesía. Ediciones Pen Press, New York. 2017 IV Festival Internacional Primavera

Poética. Perú (2016). Cómo olvidar el influjo de su obra en las generaciones de escritores y escritoras del Ecuador por sus libros “La Canción de Mi Compañero de Celda”. Relato. Edición especial. Ediciones Libri Mundi Enrique Grosse-Lumen. Quito, Ecuador (1995) o “El hacha enterrada”. Cuentos. Biblioteca de Literatura Ecuatoriana. Quito, Ecuador (1986)

También está su riquísimo libro “Anatomía del Vacío”. Poesía. Editorial El Conejo. Colección Metáfora. Quito, Ecuador (1985).

Más allá del periodismo y su pensamiento agudo sobre la literatura y la Sociedad ecuatorianas, Oñate ha Sabido adentrarse en el cine, por ejemplo, con el cortometraje sobre su cuento “La fiel literatura” Chiquitofilme, presentado en las salas del cine Ocho y Medio. (2005).

Varias instituciones educativas de secundaria le han otorgado homenajes, premios y reconocimientos.

El poeta y narrador Iván Oñate es Director de la Revista Anales de la Universidad Central del Ecuador, desde junio de 2012 hasta la fecha.

II

Las relaciones entre la Literatura y el Derecho han sido siempre estrechas, una buena cantidad de las grandes obras de la literatura (obras que pueden considerarse forman parte del llamado "canon occidental"), han tratado el tema del derecho, de la impartición de justicia; se han enfocado en el tratamiento de fenómenos propios del derecho penal (el cautiverio, la aplicación de la pena corporal, la espera de la aplicación de la condena a muerte); muchos de los grandes nombres de la literatura universal han tratado el tema: Balzac, Meville, Hawthorne, Víctor Hugo, Zola, Dostoievsky, Stendhal, Kafka, etc.². Pero más aún, se podría considerar también la íntima relación entre la literatura con la profesión de Derecho; en efecto, cabe señalar que el Derecho penal, e incluso la Criminología (que, en su orden, entre otras cosas, apuntan a que el Estado determine las conductas que podrían constituir delitos, o a determinar las causas de la delincuencia) servirían de herramienta para un jurista-escritor a la hora, por ejemplo, de describir una sociedad violenta, o de mostrar los diálogos de los ciudadanos que tienen conflictos con la justicia, todo lo cual se aprovecharía como materia prima para crear una novela, un cuento, en fin.

² Isonomía No. 24 México, abr. 2006, Carlos Pérez: Derecho y literatura:

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-02182006000100008

Entonces, ya no hablaríamos de grandes obras, sino más bien de grandes escritores juristas o mejores escritores que inicialmente se inclinaron por los estudios jurídicos. Caso aparte sería el de Miguel de Cervantes, que si bien no estudió Derecho, en su genealogía familiar se encuentra su abuelo abogado don Juan de Cervantes, quien le sirvió de base para sus conocimientos jurídicos; si bien Cervantes no tuvo titulación universitaria, ni menos jurídica, no fue obstáculo para que adquiriera grandes conocimientos del Derecho que plasmó con maestría en sus novelas; en verdad, en el caso de Don Quijote, por ejemplo, vemos que se echa a esos mundos de Dios con un solo y obsesivo objetivo: el de hacer justiciar, aunque particular y peculiar, y en muchas ocasiones absurda, disparatada y errónea³.

Bien, entre los grandes escritores que alguna vez estudiaron derecho están: León Tolstói, Gabriel García Márquez (inició sus estudios de derecho en la Universidad Nacional de Bogotá, al parecer, su contacto con la obra El Proceso de Kafka, influyó en su decisión de seguir los estudios jurídicos); Gustave Flaubert (el tiempo que estudió derecho en la Sorbona le permitió conocer a Víctor Hugo y a la poeta Louise Colet); Mario Vargas Llosa (tuvo un acercamiento con la abogacía, pero él siempre prefirió la Literatura, por lo que decidió estudiar derecho y letras); Julio Verne (su padre fue abogado y le empujó a estudiar dicha carrera); Carlos Fuentes (también pasó por el mundo de las leyes, ingresó a la que se denominaba Escuela Nacional de Jurisprudencia de la UNAM); finalmente, Franz Kafka (desempeñó la abogacía en el ámbito privado y público, también trabajaría en la administración pública; en su novela “El proceso”, obra con marcada influencia jurídica, muestra los entresijos del sistema judicial checo⁴).

En nuestro país también hemos tenido novelistas y poetas que han incursionado en el derecho: Benjamín Carrión, Ángel Felicísimo Rojas, Simón Zavala, y de los actuales Oscar Vela, el autor de esta ponencia, y muchos más.

III

Si se considera que la literatura es una forma estética de expresar sentimientos, describir hechos ficticios y más, con la ayuda del lenguaje, de la creatividad, la obra de Iván Oñate si bien se enmarca en todo esto, también trasciende a otras esferas, como la jurídica penal, incluso la criminológica. Al analizar parte de su narrativa, me ha impresionado su libro: “El hacha

³ El derecho y la justicia en la obra de Cervantes: Xavier Añoberos: <https://digestum.es/el-derecho-y-la-justicia-en-la-obra-de-cervantes>

⁴ Dante Morales: Siete grandes escritores que estudiaron derecho: <https://lpderecho.pe/7-escriitores-estudiaron-derecho/>

enterrada”, y en especial dos de sus cuentos: “La fiel literatura” y “El hacha enterrada” en los que se aprecia bastantes rasgos que nos introducen al mundo de lo policíaco, del género negro; y en donde las relaciones entre la Literatura y el Derecho se evidencian cuando sus historias tocan temas del Derecho penal y la Criminología⁵. En efecto, si se analiza el cuento “La fiel...”, aparte de que nos transporta a esa dimensión del existencialismo, del absurdo, su historia nos involucra en ese mundo del derecho penal, muy al estilo de novelas como “El Proceso” de Kafka; además, nos lleva a pensar en temas relacionados con la justicia la cual, a veces, no tiene lógica, pues, esas leyes elaboradas por los legisladores sólo sirven para favorecer a los que detentan el poder económico y político, que nos obliga a preguntarnos: “¿Para qué ser pájaro en un mundo lleno de jaulas?”; o a esa justicia que se vuelve, a ratos, disparatada o errónea como en el Quijote. Y en “El hacha...”, también nos sumergimos en ese mundo del suspenso, del thriller psicológico, incluso de la criminología, que se encuentran, por ejemplo, en novelas como “El cuchillo” de Patricia Highsmith, o en “Misery” de Stephen King.

Bibliografía

Añoberos, Xavier. *El derecho y la justicia en la obra de Cervantes*,
<https://digestum.es/el-derecho-y-la-justicia-en-la-obra-de-cervantes>

García-Pablos, Antonio. *Criminología*. Valencia: Edit. Tirant lo Blanch, 1992.

Morales, Dante. *Siete grandes escritores que estudiaron derecho*,
<https://lpderecho.pe/7-escritores-estudiaron-derecho/>

Oñate, Iván. *El hacha enterrada: cuentos*. Quito: Eskeletra Editorial, 1997.

Pérez, Carlos. *Derecho y literatura*. México: Isonomía, No. 24 México: abr. 2006,
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-02182006000100008

⁵ Modernamente la criminología es considerada como una “ciencia empírica e interdisciplinaria, que se ocupa del estudio del crimen, de la persona del infractor, la víctima y el control social del comportamiento delictivo, y trata de suministrar una información válida, contrastada, sobre la génesis, dinámica y variables principales del crimen -contemplado éste como problema individual y problema social-, así como los programas de prevención eficaz del mismo y técnicas de intervención positiva en el hombre delincuente”, García-Pablos, Antonio. *Criminología*. Edit. Tirant lo Blanch, Valencia, 1992, pág. 19.

LA POESÍA COMO UN —NO TAN— OBJETO BANAL

Msc. Michelle Sofía Riera Flores
msriera@uce.edu.ec

Universidad Central del Ecuador
Carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura
Ecuador

Área: Literatura

Jornada: 07 de agosto

***Así, muerta inmortal. Así: La poesía como un —no tan— objeto banal*¹**

*Nadie dice todo. Nadie dice nada.
Lo deseable es decir poquísimos.
Callar no es más radical.
Callar es como raparse la cabeza:
el pelo vuelve a crecer.
Pero decir poquísimos, decir lo mínimo
que uno puede decir,
eso es lo que nos permite decir algo.*

Mario Montalbetti, en ¿Disculpe, es aquí la tabaquería?

No seré la primera en reconocer y afirmar que la poesía no sirve para nada. Para que algo sea útil, tiene que atender al tiempo como condición ineludible, quiero decir, para que algo sea útil hay que fijarse en su perduración, pero también en su final. Es como que si las cosas que resultan útiles en la realidad cotidiana tuvieran una fecha de elaboración y de expiración.

Pero la poesía es puro presente. Y esta condición que se resiste a la continuidad es justamente lo que la vuelve inútil, su sentido empírico, su experiencia es pura vacuidad. La poesía no responde a lo instrumental. Leer poesía es más una experiencia que se enriquece en los instantes, en los flashes de lo que nos pueda decir un poema. Sin embargo, no se debe desatender del todo lo que estos brevísimos momentos pueden sembrar en el pensamiento, sus reminiscencias que algo despiertan en el ser. Por ello, aunque la poesía parezca un objeto fatuo, banal, no deja de ser un disparador para las ideas. Dicho de otra manera, si la poesía no es útil en el campo empírico, puede algo aportar al racionamiento.

Sin embargo, si bien pensamiento y poesía pueden ir de la mano, el primero, a diferencia de la poesía, sí que ha preponderado su papel de utilidad en las sociedades humanas. El pensamiento sí puede volverse útil, servible y productivo si se lo sabe dirigir con una u otra intención. Es así que una fisura entre pensamiento y poesía se ha abierto a lo largo del tiempo. Zambrano (2016), en sus reflexiones sobre filosofía y poesía apunta que “Desde que el pensamiento consumió su ‘toma de poder’, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía” (p.10). La última palabra de esta cita es la que puede caracterizar la esencia de

lo poético. La rebeldía ante lo establecido, sobre todo en el lenguaje. Poesía es herejía, liberación.

Aunque en el pasar de los años ha sido mas bien condenada a los territorios de lo anómalo. Por ejemplo, una mirada tradicional e imperante sobre la figura del poeta, se basa en el extrañamiento: el poeta como una persona incomprendida, que vive en la abstracción y el hermetismo. Y los poetas sí que han estado presentes a lo largo de la historia, aunque no se ha podido definir bien el rol que cumplen en la humanidad. Como consecuencia de esto, la poesía se ha posicionado en el imaginario colectivo como una cuestión áurea, que solo unos pocos pueden entender. Un objeto santificado puesto en un altar.

Frente a todo esto, por supuesto, la desacralización de la poesía —incluso de los poetas— es más que necesaria. Atendamos, pues, a esta idea mediante un poema del joven ecuatoriano Juan Romero Vinuesa (2017), titulado “Un poema banal”:

quiero escribir un poema banal/ un poema que hable de lo absurdo/ que es
escribir poemas en un mundo donde nadie necesita leerlos/ no hay tiempo suficiente/
como para perderlo en semejante nimiedad/ ¡pudiendo aprovecharlo en tantas/ otras
cosas que sí son importantes!/ ¿para qué perderlo de esa manera:/ escribiendo poemas/
o, peor aún, leyéndolos?/ este poema no me dará dinero/ tampoco comida o un
departamento/ pero quizás sí me consiga una chica o dos/ a lo mejor ni siquiera eso/ la
banalidad ha sido deshonrada:/ todo debe ser —o fingir ser— trascendente/ este es un
poema tan orgullosamente banal/ que las palabras abismo o nostalgia o melancolía/ no
aparecen en él (¡tan revolucionario es!)/ sin embargo,/ yo comprendo que será juzgado/
como un intento fallido de lirismo/ como un acto meramente impuro/ como una burla
insulsa a la belleza/ lamento informar a los ilustres jueces de la poesía/que eso es
justamente lo único que me interesa. (p.9)

“Por suerte” existen varias propuestas poéticas que se alejan de la idea de que la poesía, para ser, tiene que ser trascendente. También aquellas que se alejan de la grandilocuencia. En suma, existen poéticas que se resisten a lo hegemónico del lenguaje, a sus estándares, y son más que dignas de revisarlas. El presente ensayo se propone, en primer lugar, repensar lo banal-inútil aplicado a la poesía, en el acto creativo, pero principalmente en el acto de lectura. Para ello, las reflexiones irán de la mano con algunas de las perspectivas escritas por Alicia Genovese (1953) en su libro *Leer poesía* (2011), especialmente con las ideas planteadas en el capítulo II. Poesía y percepción. La utilidad de lo inútil.

1. Cuestionar la trascendencia

La realidad del mundo contemporáneo como la conocemos lleva un tatuaje de la productividad como sostén de su propio sistema, eso lo sabemos. El capitalismo está embanderado por la idea de la productividad como sinónimo de validez existencial: servir para algo es la condición con la que se desarrolla este ritmo de vida que pocas veces las personas suelen detenerse a pensar, a reflexionar. Por supuesto, la misma posibilidad de hacer una pausa en medio de toda la aceleración es un privilegio, que, sin embargo, es también una práctica, un hábito saludable que se puede cultivar.

Ahora bien, hay que pensar que el sistema, la matrix capitalista es tan absurda, que no basta con que uno quiera modular la velocidad de su propia vida enfrentando y ajustándose a sus cánones, sino que precisamente lo que uno haga debería, además, trascender. Lo que no/quien no trasciende no encuentra un lugar donde dejar sus rastros, pues no cabe en el molde; lo incomoda, lo fractura, lo cuestiona. Lo que no trasciende, se vuelve periférico o marginal, se queda en los bordes, en la frontera. Y eso es hermoso.

La trascendencia, se hila a sí misma. Lo que trasciende así por sí mismo. Lo que no necesita sustentar una pose. Es quizá la búsqueda de trascendencia en todo lo que uno puede hacer lo que resulta irritante, ruidoso. ¿Por qué hay esa necesidad cuando sabemos que somos un rastro entre lo inmenso?

Lo banal es un contra-tejido. Desautomatiza el transcurrir obnubilado del sistema, que aqueja, que presiona, que limita, que complica, que no deja aullar. “Creo que hay pocas cosas de las que tengamos una idea tan negativa como de la banalidad. Sin embargo, el caso es que nos pasamos la mayor parte de nuestro tiempo detrás de las cosas más triviales” (Martí, 2011, p.31). Como anotaba Romero Vinuela en el poema citado anteriormente, la banalidad ha sido deshonrada. Aquella deshonra que nos plantea el poeta implica ideas sujetas a la subestimación, al olvido, tal vez incluso al menosprecio. La banalidad ha sido estigmatizada, casi un insulto, rozando además el tabú. Es por ello que es necesario revalorizarla, echarle un vistazo e intentar darle un giro que abra puertas para otros giros.

“Llevado al terreno de la cotidianeidad, lo trascendente puede pesar demasiado. [...] Las banalidades nos distraen y nos relajan, desviando nuestra atención de lo importante irresoluble y fijándola en lo secundario, donde descansamos la tensión insoportable del día a día” apunta también Martí (2011). El peso de lo trascendente puede ser visto de dos maneras que aquí se desea precisar. La primera que tiene que ver con la búsqueda de la trascendencia. Esto resulta problemático a mi modo de ver, pues lo percibo como una cuestión que se relaciona

directamente con el ego, con la búsqueda de notoriedad, de posicionamiento, finalmente de sentirse, aunque sea por un momento en el campo de la superioridad.

La otra manera en que el peso de lo trascendente resulta excesivo o problemático es cuando quienes han alcanzado dicha categoría se vuelven figuras incuestionables, cuando su voz se vuelve por poco un mandato. En estos casos el ego alimentado, agrandado puede volverse una amenaza. Aparecen los dictadores de las verdades, a quienes el ego los enseguece tanto que deciden adoptar sus propias palabras como las últimas; aquellos que se ofenden si son contradichos, si son cuestionados o criticados; aquellos que le temen al olvido.

*

Hay un pasaje escrito por Salvador Izquierdo (Londres, 1980) en su novela *El nuevo Zaldumbide* (2019) en el que me gusta pensar esta discusión sobre lo trascendente y lo banal.

En esta novela, el narrador/personaje central, escribe una carta dirigida a Benjamín Carrión, icónica figura cultural, fundamental para entender procesos culturales históricos en el contexto ecuatoriano. La carta, con un tono mas bien paródico, está escrita desde el deseo del desarraigo. El personaje ante este titán de la cultura que es Carrión expone sus preocupaciones por el presente de la literatura en el país, un presente que al fin y al cabo es el fruto del cúmulo de consecuencias por todas las gestiones a lo largo de los años. En fin, la carta, en un momento dice:

Pero sobre todo, don Benjamín, y disculpe que sea tan repetitivo o enfático en esto, enséñeme a ser sin esta pequeña gran patria que usted ha inventado. Quiero ser apátrida y solo pequeño, nada de grandezas, peor culturales. Espero que me entienda, jefe. No se resienta conmigo. Sé que es un tema delicado, pero no es nada personal. Seamos francos: no funcionó este proyecto que usted y muchos otros intentaron llevar a cabo. No hay que tener empacho en reconocerlo. No fue del todo su culpa. Al menos yo no lo creo, pero de todas maneras, ya no quiero seguir aquí, tener que ser de aquí, donde el sol rudo cae de manera canicular; vagando sin rumbo, enamorado, encima de todo, en las tierras oscuras del sol... (p.161).

Esta carta, es también una especie de manifiesto de lo banal. La poética de lo banal no busca grandezas, busca acontecer, ser más allá de alcanzar un reconocimiento, no tiene por qué ser un fin último que justifique los proyectos que se puedan tener y poner en marcha. Llega solo, como si se tratara de pura añadidura a lo que se construye desde la sinceridad. Decir, hacer sin la intención de querer que se note que se dice, que se hace.

*

Marguerite Duras (1994) en su libro *Escribir*, anota algo sumamente bello acerca de la banalidad: “Yo me parezco a todo el mundo. Creo que nunca nadie se ha vuelto hacia mí por la calle. Soy la banalidad, el triunfo de la banalidad” (p.39). Se trata de una entrada tan breve, pero a su vez tan contundente; aparentemente sencilla, potentemente banal, de hecho.

Lo banal también puede convertirse en una forma de voluntad. Una poética aplicada a la existencia misma, donde reconocerse como uno más en realidad sintoniza perfectamente con el balance del universo, donde el sinfín de creaciones, criaturas y formas pululan, donde lo desconocido, lo que todavía no acontece se moverá siempre en el misterio, en la apacible forma del misterio, que perturba pero que finalmente tranquiliza, porque todo se transforma, porque nada perdura excepto los ciclos y bucles infinitos de la materia cósmica.

Para Barthes, existe una categoría que de hecho está pensada desde la idea de desestabilizar, de poner en crisis a otras categorías o principios que han sido diseñados en el plano de los absolutismos, en la búsqueda de verdades inamovibles. Se trata de lo neutro. Esta categoría responde o se conjuga sin mayor problema, entre otras cosas, con la banalidad como parte de su esencia en su teorización. El francés anota que:

Lo Neutro consistiría en confiarse a la banalidad que está en nosotros→ o más simplemente, reconocer esa banalidad. Esa banalidad (ya lo he sugerido al decir que los grandes sufrimientos (los duelos) atraviesan fatalmente los estereotipos de la humanidad), esa banalidad se experimenta y se asume en el contacto con la muerte: sobre la muerte nunca hay más que pensamientos banales. → Neutro sería el movimiento mismo, no doctrinal, no explicitado y sobre todo no teológico, que va hacia cierto pensamiento de la muerte como banal, pues en la muerte, lo que es exorbitante, es su carácter banal (Barthes, 2004, p. 135).

Figurativamente, lo banal en contacto o diálogo con la muerte, tiene que ver con el fin, con la muerte de la búsqueda de lo trascendental, por lo tanto, con el triunfo de lo banal, como apuntaba Duras. Un triunfo que no es menos digno por tratarse de la dimensión de las trivialidades, de lo aparentemente fútil y pasajero. Un triunfo que convoca a replantearse cómo la banalidad es en inicio la llave que abre la puerta para las cosas más grandes, no tan ínfimas, pero también que puede ser por sí misma una puerta o una de las cosas grandes.

La banalidad puede moverse o estar presente en cualquier campo del conocimiento y también en el arte, donde quizá su concepción puede prevalecer o llegar a tener mayor peso, pues el arte en sí responde resistentemente a cualquier principio de productividad.

Todavía más cuando se trata de la poesía. De escribir poesía. Y también, por supuesto, de leer poesía. Y este último acto, para muchos podría ser aún mucho más problemático, pues si el arte suele ser calificado de inútil, mucho más la poesía. En primera instancia, porque crear poesía, algo que suele desmerecerse, se reduce a lo hermético, y que, en su consecuencia, erróneamente, se la posiciona como algo envuelto en un aura, que solo se ilumina para unos pocos. Y esto se complica al aterrizar en el ejercicio, el hábito o la práctica de leer poesía, puesto que este acto de lectura puede configurarse, ser visto como algo más pasivo, por lo tanto, puede haber un desdén, dado que esta pasividad implica mucha menos productividad. Es, por así decirlo, aún más inservible que el acto de escribir poesía. Leer poesía, finalmente, es un acto rebelde, que funciona para desestabilizar los cánones, los acuerdos de la vida misma, todo aquello que se normaliza en función del capitalismo.

2. Poesía y banalidad

El libro *Leer poesía* (2011), de la poeta y ensayista argentina Alicia Genovese (1953), es un texto apropiado desde el cual se puede pensar este acto superficialmente banal que es el de dedicarse a la lectura de poesía, un género que ha sido colocado en una suerte de altar, en medio de toda la cotidianidad. En este libro de ensayos, la autora se propone reflexionar sobre la poesía, sobre cómo se la lee, qué es lo que se lee y también analiza la obra de algunos poetas, específicamente de poetas argentinos y rioplatenses: Amelia Biagioni, Susana Thénon, Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco, Enrique Molina, Leónidas Lamborghini, Marosa di Giorgio, Hugo Padeletti y algunos poetas de la posdictadura argentina. Se trata de poetas que para la autora de este libro tienen voces peculiares, personalísimas, con la que han construido una obra que en su momento se destacaba apartándose de los cánones, de los requisitos oficiales para que la poesía sea considerada poesía.

La autora advierte en este libro dos problemáticas centrales alrededor de las cuales sus pensamientos y reflexiones se escriben. Ambas son desarrolladas a partir de situarlas en/con la modernidad. Anota que

Al establecerse una relación entre poesía y modernidad, aparecen por lo menos dos aspectos problemáticos. El primero se centra en esa descolocación, en esa inactualidad del lenguaje poético, frente a una exigencia social de legibilidad y transparencia que tiende a hegemonizar y estandarizar la comunicación humana. La otra problemática se relaciona no sólo con el lenguaje poético, sino con una imprecisa y aletargada concepción de la lírica, identificada con una sentimentalidad confesional carente de sutileza y de conceptualidad (Genovese, 2011, p. 20).

Dadas estas dos premisas o puntos de partida, en este presente trabajo nos interesa especialmente el primero de ellos, por lo que hay que proseguir a desmenuzarlo, para darle condumio.

Genovese (2011) escribe “Deslocada frente a las exigencias de la comunicación inmediata donde el lenguaje es instrumento para hacer que algo sucede afuera, la lengua poética, la poesía misma, adquiere apariencia de distracción, de ineficacia” (p. 15) en el capítulo “Poesía y modernidad”. La inmediatez a la que se ve exigida la poesía no se puede concretar, pues ella se resiste a las concepciones del afán productivo, trascendental.

La poesía no puede ser calificada de eficaz o ineficaz. Simplemente se trata de categorías que no se podría ajustar en los términos sistemático-productivos a los que puede verse sometida. Con la modernidad y el auge o posicionamiento del sistema capitalista, el dinero, lo productivo, lo que sirve para algo, pasaron a ser nociones que se instalaron sutilmente en el inconsciente colectivo de las distintas sociedades. Las personas no nos hemos dado cuenta de estos condicionamientos a los que nos hemos vistos sometidos. Producir, vivir en producción, en continua necesidad de crear cosas útiles rige la existencia contemporánea.

Y es aquí, en medio de este panorama que presenta o representa solamente lo caótico de la velocidad con la que la cotidianidad se desarrolla, donde la poesía toma su lugar, el lugar que le pertenece para convertirse, para devenir de hecho en el lugar, el espacio que cualquier persona común y corriente debería tener acceso. Es aquí donde su banalidad puede obrar frente a los lectores para darles una pausa, un rango donde ser, donde lo productivo tiene que detenerse para que la banalidad nuevamente se muestre triunfante.

“La poesía no es algo extraño: está acechando, como veremos, a la vuelta de la esquina. Puede surgir ante nosotros en cualquier momento” (Borges, 2000). Esta cita no hace más que acentuar, secundar la idea de que la poesía tiene toda una serie de potencias que se derivan de lo banal. ¿Qué significa que algo nos sorprenda a la vuelta de la esquina? ¿Por qué el autor argentino ha usado la figura de la esquina en vez de alguna otra que pudiese tener una connotación más sublime, con tintes de trascendencia? Lo banal aterriza en lo cotidiano, es ahí donde reside su significado al menos cómo se lo está planteando en este ensayo.

Continúa Borges anotando: “Y cuando la poesía, el lenguaje, no era sólo un medio para la comunicación, sino que también podía ser una pasión y un placer: cuando tuve esa revelación, no creo que comprendiera las palabras, pero sentí que algo me sucedía. Y no sólo afectaba a mi inteligencia sino a todo mi ser, a mi carne y a mi sangre”. En tanto la comunicación contemporánea se ve afectada por el ritmo de vida al que se ha hecho referencia, basado en la producción, la poesía es un remedio que tranquiliza al cuerpo embestido por toda

la complejidad del sistema. Cuando Borges alude a que la poesía no solamente afectaba su inteligencia sino todo su ser, deja anclada, pone en la mesa la idea de que la poesía no necesariamente tiene que ser trascendental, pues una de sus funciones es apelar a las emociones y sentimientos de un lector o lectora. Y estas categorías que tienen que ver con los afectos son tan vitales como lo es el obtener dinero, o el ser productivo, dado que todo el tiempo los seres humanos son sujetos que los están experimentando. Y dado que se trata de una experiencia continua la de los sentimientos o emociones, es necesario atenderla, no minimizar estas características intrínsecas que tenemos como humanidad, al igual que no hay que minimizar la poesía, pero tampoco exaltarla como si se tratara de un santo grial.

Una vez situada la poesía en el plano de lo banal, lo que queda por preguntarse o desarrollar es cómo leer poesía. ¿Hay un método? ¿Hay una sola manera de leer este género que ha estado tan presente a lo largo de la historia del lenguaje y las lenguas? ¿Cómo leerla?

Genovese (2011) anota que “En un mundo de actos pragmáticos, donde todo tiene o a todo se le reclama una función, esto puede resultar extraño; pero el lector de poesía suele ser un lector detenido, atento con su intuición a esas síntesis de palabras, atento a los detalles como un miniaturista” (p. 48). La respuesta que plantea la autora gira alrededor del lector. En definitiva, cada lector lee poesía como más le plazca, con sus propios métodos. La autora además distingue diferentes tipos de lectores, en el que destaca al lector común y al lector universitario, quien está más en contacto con las teorías literarias, sin embargo, la tipología queda en segundo plano, difuminando la propia figura de lector.

Ese lector es el que porta esos poemas como objetos opacos que se articulan más fácilmente con la experiencia humana y con sus pulsiones que con el armado lógico de una trama, el análisis minucioso de sus recursos, o con el significado claro y unívoco de una función. Ese lector ha comprobado que los mismos poemas suelen abrir pistas y proponer respuestas acerca de cómo leerlos (Genovese, 2011).

Es decir, es en la conjunción entre lo escrito en el poema y la experiencia que cada lector puede tener al leerlo donde se resuelve la pregunta de cómo se lee la poesía. Cada poema, cada verso quizá exige lecturas en clave de sus propias señas particulares. Y esto parecería una obviedad, no obstante, de lo que hay que preocuparse es de qué actitud, qué miradas tiene o adopta el lector cuando está a punto de enfrentarse a un poema, independientemente de si el texto es bueno o malo, de un autor reconocido o de uno periférico, mas bien marginal, de si es clásico o contemporáneo... cada poema tiene sus matices y hay que saber sobre todo disfrutarlos, dejarse invadir por su abstracción o por lo que llegue a comunicar. Leer poesía es una cuestión del goce. Leyendo poesía una persona no encontrará grandes respuestas de la vida,

pero tal vez lo que hallará serán respuestas que sirvan individualmente. Y por ello es tan importante que se abandone aquella práctica de mitificarla, de colocarla sobre altares, en el campo de lo grandilocuente. En suma, hay que desacralizarla.

Para esto, por ejemplo, uno puede caminar de la mano de Witold Gombrowicz (2009) cuando en su libro *Contra los poetas*, anota que “Lo que difícilmente aguanta mi naturaleza es el extracto farmacéutico y depurado de la poesía que se llama ‘poesía pura’” (p. 11). La cuestión de la pureza o la depuración, la búsqueda de lo perfecto enraizado en estos términos es sumamente ruidosa para la idea que se tiene de banalizar la poesía, por no decir que es básicamente toda una antítesis. Y Gombrowicz continúa en su libro: “Es el exceso lo que cansa en la poesía: exceso de la poesía, exceso de palabras poéticas, exceso de metáforas, exceso de nobleza, exceso de depuración y de condensación que asemejan los versos a un producto químico” (p.14). Precisamente, es el exceso de la concepción aurática lo que se vuelve detestable. ¿Qué son las palabras poéticas? ¿Existen palabras que no pueden ser usadas en la poesía? ¿En qué consiste depurar un poema o depurar la poesía? Son algunas de las cuestiones que exigen un debate que finalmente no lleva a nada útil, pues se sigue tratando solamente de poesía. Lo inútil, al fin y al cabo, pareciera ser una característica por antonomasia de la poesía, pero ya depende de cada uno darle el valor que se cree se le puede atribuir.

3. Así, muerta inmortal. Así.

El verso de César Vallejo es preciso para conjugar en una sola idea la oposición tratada en este ensayo: trascendencia y banalidad. Luego de lo que se ha planteado en el texto, cabe volver la mirada al primer componente. Para muchos, lectores comunes, lectores experimentados e incluso para lectores profesionales/universitarios la poesía sí que tiene que mantener su condición aurática para no perder su esencia. Para muchos de ellos la poesía sí es un campo a parte que no a todos puede llegar. Estas concepciones han alejado a la poesía de las personas. Es como si se violentara un derecho, el derecho a leer poesía de la manera que fuese, no necesariamente siguiendo normativas o instrucciones académicas. Estas personas suelen pensar que la poesía los hace especiales, únicos y diferentes ante los demás. Por supuesto, cada quien maneja sus diferentes argumentos para seguir sosteniendo esta concepción chapada a la antigua, que poco a poco, por sus propios medios, pierde vigencia en el presente.

En conclusión, en un mundo como el contemporáneo, tan azotado por los paradigmas que el capitalismo ha configurado a lo largo de su posicionamiento como modo de producción

imperante, la poesía puede representar totalmente un punto de fuga único por el que se puede optar para pausar el ritmo desbordante y vertiginoso del sistema. Sin embargo, escribir y principalmente leer poesía han sido vistos como actos que no tienen mayor injerencia en el modo de vida capitalista donde la productividad y el consumo sostienen la continuación del mismo. La poesía no tiene materia palpable a la que se le pueda dar una utilidad específica. El aura que la ha rodeado, como un objeto solamente de culto, imposibilita que en la actualidad sea consumida entre las masas. Lamentablemente sigue siendo un género en el que muchas personas prefieren no adentrarse, prefieren mantener la idea de que la poesía es por poco algo inasible. Es allí donde el situarla en una perspectiva banal se vuelve algo contundente y fundamental para acercarla a la mayoría de los posibles lectores, difuminando las limitaciones al posicionarla como algo que es para pocos. Por ello, revisar textos como el de Alicia Genovese, además es una poderosa herramienta para encaminarnos en el ámbito de lo banal, que, aparte de aplicarlo a la poesía, se puede hacer un credo de vida, que se mantiene muerta inmortal, trascendiendo sin necesidad de buscarlo.

Referencias

- Barthes, R. (2004). *Lo neutro*, trad. Patricia Willson, México, Siglo XXI Editores, 51.
- Borges, J. (2000). *Arte poética. Seis conferencias*. España: Editorial Booket.
- Duras, M. (1994). *Escribir*. México: Tusquets Editores.
- Genovese, A. (2011). *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gombrowicz, W. (2009). *Contra los poetas*. España: Editorial Sequitur.
- Izquierdo, S. (2019). *El nuevo Zaldumbide*. Quito: Editorial Festina Lente.
- Martí, J. (2011). “Nuevo elogio de la banalidad”. *Diario de Mallorca*. 18 de febrero. <https://www.diariodemallorca.es/opinion/2011/02/18/nuevo-elogio-banalidad-4069589.html>
- Romero Vinuesa, J. (2020). *39 poemas de mierda para mi primera esposa*. México: Mantra Ediciones.
- Zambrano, M. (2016). *Filosofía y poesía*, 6ta ed. México: Fondo de Cultura Económica.

**FRAGMENTOS DE LA TESIS DOCTORAL “EL JUEGO DE LA
IMAGEN/ACTO POÉTICO LIBERADOR EN PLUMA Y LA
TEMPESTAD, LA CASA DE RIGOBERTA MIRA AL SUR Y
FOTO DE SEÑORITAS Y ESCLUSAS, DE ARÍSTIDES
VARGAS”**

Dr. Paúl Puma PhD.
ppuma@uce.edu.ec

Universidad Central del Ecuador

Área: Humanidades

Introducción

La presente ponencia sobre mi tesis doctoral EL JUEGO DE LA IMAGEN/ACTO POÉTICO LIBERADOR EN PLUMA Y LA TEMPESTAD, LA CASA DE RIGOBERTA MIRA AL SUR Y FOTO DE SEÑORITAS Y ESCLUSAS, DE ARÍSTIDES VARGAS apunta brevemente a ejes innovadores sobre la poesía y su accionar en Lo poético, aproximándose a su aplicación en los diversos géneros, sobre todo en el teatral. Vislumbra, asimismo, la trascendencia de la poesía y los elementos que constituyen lo poético: el ritmo, la metáfora y la imagen e indaga, además, sobre el trabajo teatral del dramaturgo argentino-ecuatoriano Arístides Vargas en el seno de su Grupo de Teatro Malayerba, contextualizándolo en una mirada retrospectiva a la memoria histórica nacional del Ecuador, al teatro ecuatoriano y a la producción literaria teatral ecuatoriana, mediante una cronología de dicha producción que va desde 1973 hasta el 2018 y que por primera vez se realiza en el país sudamericano.

Luego realiza la convergencia entre la teoría de Hans Gadamer sobre el juego, y su concepción hermenéutica, y la potencial imagen, luego acto poético liberador, que propone Alejandro Jodorowsky. De esa manera construye el concepto de análisis el juego de la imagen/acto poético liberador para desentrañarlo en los libros teatrales de Vargas: Pluma y la tempestad, La casa de Rigoberta mira al sur y Foto de señoritas y esclusas. De esta manera suple un vacío teórico acerca de la producción dramática ecuatoriana que es indispensable para la Universidad Central del Ecuador en la Carrera de Pedagogía de Lengua y Literatura donde laboro y en la que poco o nada se ha conocido sobre este tema en los semestres superiores al momento de estudiar el teatro ecuatoriano.

Desarrollo

Lo poético es el accionar libre de la poesía

Evidentemente, la distancia entre prosa y poesía (de verso, de estrofa) propiamente dicha, regenera un enorme universo de creación. Lo que interesa es la esencia del poema (o el condumio poético de la obra teatral que se encarna en la prosa de la literatura que será llevada a escena), la transformación de las cosas en nuevas imágenes que estremecerán al lector al evocar en él sentidos, la agencia de la poesía o su accionar libre. En El arco y la lira, Octavio Paz sostiene:

En la prosa la palabra tiende a identificarse con uno de sus posibles significados, a expensas de los otros: al pan, pan; y al vino, vino. Esta operación es de carácter analítico y no se realiza sin violencias, ya que la palabra posee varios significados latentes, es una cierta

potencialidad de direcciones y sentidos. El poeta, en cambio, jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo. En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. La reconquista de su naturaleza es total y afecta a los valores sonoros y plásticos tanto como a los significados. La palabra, al fin de la libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de estallar en el cielo. El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona (1993, pp. 21-22).

Discrepo, sin embargo, de Octavio Paz en cuanto a su último señalamiento. No hay tal aprisionamiento. En ocasiones es posible encontrar más poesía en una imagen o un gesto teatral que en un poema. Pienso, por ejemplo, en una fotografía de la modelo que padece la enfermedad de vitiligo Winnie Harlow, posando frente a la cámara. La imagen, su verbalización, su escritura o su simple evocación, es muy poderosa. Al contrario de lo que esgrime Paz, considero que los límites entre prosa y verso cada vez son más porosos. La libertad en el lenguaje (cualquiera que este sea) produce estética y, consecuentemente, halla su verdadera naturaleza en el lector-evocador desde y hacia las múltiples formas del sentido. Lo verbal y lo no verbal son susceptibles de convertirse en poesía o de albergar Lo poético, es decir de volver o retornar la mirada a una esencia originaria que es distinguida por cada uno, con libertad. Ahora bien, coincido de nuevo con Paz cuando afirma:

La operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica. Gracias a la primera, la materia reconquista su naturaleza: el color es más color, el sonido es plenamente sonido. En la creación poética no hay victoria sobre la materia o sobre los instrumentos, como quiere una vana estética de artesanos, sino un poner en libertad la materia. Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en «otra cosa». Ese cambio –al contrario de lo que ocurre en la técnica– no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser «otra cosa» quiere decir ser «la misma cosa»: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son (1993, p. 22).

Ese “poner en libertad la materia” es fundamental al momento de comprender la búsqueda de Lo poético en un texto diferente al poema per se, habla de un lenguaje materializado por imágenes (o actos teatrales) captadas y sublimadas por el ser humano. Es en ese campo donde suceden los eventos extraordinarios que desprenden nuevas significaciones. Es atrayente la sustitución que se opera en el lenguaje (palabra por palabra, imagen por imagen, gesto por gesto, acto por acto, si se quiere) para que el símbolo sorprenda con la invención de ser otro ser. En ese proceso significativo, el tejido discursivo, cualquiera que sea, elabora y

desprende imágenes (actos en el teatro), las construye como una suerte de espejos sucesivos de representación que es digna de percibir y disfrutar (Lo poético apunta al goce, al placer catapultado por la poesía que es su esencia, su inmanencia sobresaliente) el movimiento del lenguaje que se expresa como acto creador. El mundo dependerá de las palabras, será inventado y conocido por ellas para inventar lo poético y su libertad.

Pero, ¿qué es Lo poético? El misterio de su esencia es tan desentrañable como el de su fuente: la poesía. A pesar de ello, se puede abordar cuando se acude al raciocinio humano, pero también a su irracionalidad. Lo poético podría constituirse en el mismo sueño inexplicable de la vida que, puede ser narrado de manera libre, que puede ser descrito y reflexionado, con precisión, desde el lector o crítico que apunta a su principal fuente que es la libertad, en cuanto a su comprensión y en cuanto a su experiencia misma.

Si bien la poesía y Lo poético son libertad, se puede registrar Lo poético cuando el lector (diverso) redescubre lo que imagina el autor en un texto o libro. Dicho texto se desprende de una cultura que junta a ambos en nociones imaginarias solidarias o dispares y, por eso, ricas, en un juego común. Sabido es que el lector puede ser autor al mismo tiempo, como el poeta, cuando re-crea el texto. Conocido es, también, que no solo el poeta propiamente dicho puede nutrir su texto de Lo poético. El poeta puede ser un dramaturgo que usa el instrumento de Lo poético con potencia, verosimilitud y libertad en sus obras, como es el caso del dramaturgo Arístides Vargas, objeto de estudio de esta investigación.

En este momento menciono, a manera de epílogo de esta parte, cuánto de Lo poético se puede encontrar en el monólogo de Hamlet, en uno de los diálogos de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca o en uno de los personajes reproducidos por una camarita que, a su vez, se reproduce en una pantalla gigante al fondo de la escena del texto dramático Gólgota picnic, de Rodrigo García (2017) —solo por citar un caso de la actual dramaturgia hispanoamericana similar al de Arístides Vargas—, para tocar fondo en el espíritu del espectador con el uso de la forma y el fondo de un poema (literalmente poema) encarnado en los personajes de la obra.

En la obra mencionada y reciente de Rodrigo García, por ejemplo, el escenario está libremente regado de miles de panes para hamburguesa. Incluso se repara en ello en uno de sus textos o líneas que son como flashes poéticos, poemas arbitrarios, muy lejos de ese teatro isabelino que usaba didascalias y acotaciones entre paréntesis; es una sorna, un conjunto de textos poéticos dispares que hablan sobre el mundo de un autor: su irreverencia, su desacralización de la historia occidental, religiosa y sanguinaria, así como de sus elementos iconográficos reproducidos por los artistas del Renacimiento (García, 2017, pp. 469-485).

Los personajes de *Gólgota picnic* recuperan, de manera absolutamente libre, el dolor de la expiación, de la herencia católica tan retorcida por el cinismo y sadismo de la Inquisición, pero bajo la lente de la modernidad en la que impera el cinismo y la atomización del pensamiento, la fuga de ideales, la ironía de los hábitos de la sociedad inhumana. Sociedad inconsciente en la pretendida búsqueda de un progreso sin ideas, repleto de contradicciones y bipolaridades que animalizan al ser humano. Rodrigo García se sirve de la imagen de Cristo para demolerla literalmente, contradiciendo la tradición judeo-cristiana en la que la sangre y la violencia cuentan (García, 2017, pp. 469-485).

Esta obra ironiza, libremente, los preceptos cristianos. García dice: “Cómo puede ser que un gilipolla diga: «Amar a tu enemigo, dar la otra mejilla a quién te golpea». Yo no vine al mundo para dar paz sino para dar violencia”. (2017, p. 472). Aquí Lo poético es un ácido literario, su humor es negro y punzante. Para concluir este apartado, cabe señalar que la elaboración de Lo poético en la segunda década del siglo XXI se ha liberado de las ataduras de la poesía tradicional lírica y de los géneros literarios, así como de las disciplinas, como he apuntado anteriormente. Lo poético puede aparecer, inesperadamente, en la ciencia, en el cine de masas o en el particular texto teatral que servirá como literatura para enriquecer a la literatura y a las culturas.

Lo poético se encuentra sumido en la experimentación del ‘lenguaje’, de la ficción y de la realidad, de la realidad de la ficción o de la ficción de la realidad. Es un solaz. La experiencia de Lo poético es, al fin y al cabo, el accionar libre de la poesía en un texto literario, o en un texto dramático, tal como expuse en las líneas precedentes.

Elementos constitutivos de Lo poético

Luego del análisis de la poesía y de Lo poético, después de haber comprendido que la poesía es la materia, fuente, así como el accionar de Lo poético y que los dos conceptos se entretejen con y en libertad, mediante la reflexión y la comprensión que se concreta sobre un libro literario, me permito desagregar Lo poético en sus partes constitutivas: el ritmo, la metáfora y el elemento que centra mi interés, la imagen o acto que se desprenderá de ella, con el objeto de apuntar a lo liberador de Lo poético. Entiendo al ritmo, diferenciado de la melodía (pues ella tiene otras variantes y elementos), como aquello que existe dentro de la creación de la imagen como organizador de las formas. Mi percepción de la metáfora es la de un elemento independiente de la imagen que adquiere suma relevancia en el texto dramático y, luego, en el libro teatral (que es nuestro objeto de estudio) como el recurso clave de la poesía. Y, finalmente, pienso en la propia imagen, como figura retórica, o como medio de expresión y representación, dentro del cual revisaré La imagen/acto poético liberador.

A continuación, reseñaré brevemente los dos primeros elementos de Lo poético para utilizarlos como aporte a la argumentación del concepto fundamental de análisis de esta tesis: La imagen/acto poético liberador aplicada a la interpretación de los libros teatrales de Arístides Vargas, ya que es la mencionada categoría la que condiciona Lo poético en la obra de Vargas.

El ritmo

Insisto en que, si bien reseño este elemento, no lo usaré de manera específica en el análisis de los textos dramáticos de Arístides Vargas, debido a que mi interés no es reducir las obras a medidas o variaciones, sino asimilar sus sentidos, cuando sea necesario. El entendimiento de este elemento me servirá como una ruta para llegar al concepto que usaré en mi análisis. Esto no quiere decir que no pueda acudir a él, de lleno, si es necesario o pertinente. En el ritmo las palabras son entidades volubles y libres. Lo poético, se reconoce en su plena sustancia y depende del pensamiento humano que repite palabras o hace pausa. La lengua agrupa a las palabras que se mueven y se transmutan y luego encuentran direcciones o sentidos calando, estéticamente, en el lector-espectador (es evidente que todo es un texto digno de leerse, la persona es un texto, la realidad es un texto, por ejemplo).

La metáfora

Al igual que he manifestado respecto al ritmo, no usaré la metáfora de manera específica en el análisis de los libros teatrales de Arístides Vargas debido a que mi interés no es reducir las obras a recursos expresivos. El entendimiento de este elemento me servirá como una ruta, sin descartarla como instrumento para llegar o aportar al concepto que usaré en mi análisis (será importante el sentido de la metáfora cuando la requiera). La metáfora se halla en el tejido discursivo que genera el lenguaje; la construcción de imágenes apunta hacia ella, una figura o recurso literario provisto de imaginación y hasta magia, por nueva y sorprendente. Resulta de la transposición/fusión de objetos: palabras que se re-significan, desde el habla, y que se articulan en la lectura/escritura de lo literario para potencializar Lo poético.

María del Carmen Lejarcegui Gutiérrez, en *La construcción metafórica*, esboza el propósito de la metáfora: la metáfora, figura de estilo tanto de la lengua literaria como del habla coloquial, es objeto de múltiples definiciones, clasificaciones y apreciaciones, llegando todas ellas a una especie de síntesis, que podría resumirse de la siguiente manera: Figura construida sobre tres elementos fundamentales: comparado, comparante y base de comparación. También, hay autores que la consideran como un fenómeno de superposición, por ejemplo, en la metáfora “cabellos de oro”, se superpondrían dos objetos diferentes: “oro” y “cabello rubio” (1990, p.

136). La metáfora, es el paso de significado de una palabra a otra, en el sencillo proceso de una comparación. Lejarcegui Gutiérrez habla de esa nueva cualidad que adquiere la palabra y su significado cuando se opera la metamorfosis.

La imagen/acto poético liberador

Como decía anteriormente, me interesa explorar en la imagen y en su trascendencia como acto en el contexto específico de lo teatral. Pero, para ello, indago, primero, en su esencia como concepto, si se quiere en su epistemología y en su importancia teórico-social y luego artística-teatral. Lo poético se conecta con un campo contextual, temático, o isotopía. Las imágenes se remiten a la organización de las palabras, cuya misión, en la escritura poética-dramatúrgica o literaria y teatral, consiste en presentar escenas ficticias de la realidad. Las imágenes se inventan por medio del lenguaje. La imagen es la unidad elemental de Lo poético.

Para Guy Debord, el “espectáculo no es una colección de imágenes; sino más bien [...] una relación social entre la gente que está mediada por imágenes” (1967, p. 5). Debord habla de la imagen que impera y es tan importante en la sociedad actual. La imagen permite a cualquiera visibilizarse ante el mundo o su comunidad, a como dé lugar. Las redes sociales privilegian la imagen. La persona es su imagen o lo que esta última representa o proyecta, frente a los demás (1967, p. 6). Cabe preguntarse aquí, en el contexto de esta investigación, cuánto valor tiene una imagen a secas o una imagen poética y, a renglón seguido, cuánto valor tiene una imagen teatral que también puede ser poética. Las dos revelan una existencia. Habrá quien diga es de Perogrullo que “el teatro copia a la vida”; sin embargo, podría ser al revés, lo que también se sabe. Entonces, una imagen puede ser aliviadora o perturbadora, poderosa y/o decidora en cuanto a descubrir humanidad, a un ser humano, a su expresión. Una imagen puede dislocar, traumar, inspirar, atravesar sentidos. Una imagen tiene la capacidad de reconciliar al ser humano consigo mismo permitiéndole hallar paz o puede ser la angustiante consideración inaudita e inconsciente que ocupe el centro de las acciones del individuo (de manera consciente o inconsciente), su primera faz, su verbalidad, su forma y profundidad de ser.

Se puede intuir cuál es la importancia de la imagen para Lo poético (la potencia de dicha imagen será diferente en la experiencia estética que tenga el lector u otro con Lo poético). De manera analítica-interpretativa, se podría establecer que las imágenes son 49 elementos que fundamentan/consolidan Lo poético asumido como un universo total. Es evidente que la imagen ocurre en el seno de las batallas o juegos del lenguaje; en la relación verbo-acción que se revela en el sentido de Lo poético. El lector descubre Lo poético de la imagen y/o acto de libertad cuando va más allá de las imágenes mentales, en las imágenes sensoriales (podría decirse: emocionales, sentimentales o hasta espirituales) que le permiten liberarse, sentir el

juego y la belleza de su imaginación abierta al campo infinito de la recreación. El lector revela que una palabra es acción y que una imagen es acto. Dicho acto puede ser, simbólicamente, liberador. Es decir, alcanzar la propiedad de Lo poético mediante La imagen/acto liberador. Recogiendo, pues, este concepto fundamental para mi análisis de los libros teatrales de Arístides Vargas como un ítem interpretativo específico y sustancial, dentro de Lo poético y de la imagen, me centraré ahora en la imagen poética liberadora que se fusiona con el acto poético liberador que erige Alejandro Jodorowsky en su obra *Psicomagia* (2004).

En primera instancia, instrumentalizo La imagen/acto poético liberador y, en segunda instancia, la encontraré como constante en las tres obras objeto de estudio de esta investigación. Como se ve, Lo poético se trasvasa en la imagen/acto para elevarse a una liberación que radica en la propuesta del autor y que recae en la reflexión-comprensión del lector o crítico para re-imaginar lo expresado en el libro.

Así pues, para el análisis interpretativo de los libros teatrales de Arístides Vargas, usaré única y exclusivamente, el concepto de La imagen/acto poético liberador que, como se vio, se halla dentro de la imagen de Lo poético y se encuentra más allá del ritmo y la metáfora. Dicho análisis se desempeñará sin atender a un esquema reduccionista, pues la imaginación es su asidero y la liberación del autor, así como del lector o crítico, es su fin, y, paradójicamente, se convierte, en esta tesis doctoral, en un inicio para comprender y concretar Lo poético. Este concepto confluirá en el análisis con el de juego de Hans Gadamer (aspecto contextual), que dilucidaré en el próximo capítulo, ya que intentaré incorporar en un contexto gadameriano la herramienta que me facilita Jodorowsky. De esa manera, conjugaré las ideas de Jodorowsky y de Gadamer para analizar el juego de la imagen/acto poético liberador que encuentro como elemento crucial en los textos teatrales de Arístides Vargas *Pluma y la tempestad* (2001), *La casa de Rigoberta mira al sur* (2010) y *Foto de señoritas y esclusas* (2010).

MÉTODO DE ANÁLISIS: EL ENFOQUE HERMENÉUTICO DE HANS GADAMER

Como ya he apuntado, el propósito de este trabajo investigativo es analizar El juego de la imagen/acto poético liberador en los libros teatrales de Arístides Vargas mediante la convergencia del concepto de Alejandro Jodorowsky (2004) y el enfoque hermenéutico de Hans Gadamer (1975). Para ello, me apoyo, en primera instancia, en el libro de Gadamer *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (1975), que me servirá para el análisis hermenéutico de los mencionados libros teatrales de Vargas, cuya propuesta es que

la interpretación del “verdadero sentido de un texto tal como éste se presenta a su intérprete no depende del aspecto puramente ocasional que representan el autor y su público originario. O por lo menos no se agota en esto. Pues este sentido está siempre determinado también por la situación histórica del intérprete, y en consecuencia por el todo del proceso histórico” (1984b, p. 185).

Luego, en una segunda instancia, me sirvo del enfoque gadameriano que, afortunadamente implica la idea del autor, obra, lector, tal como plantea también Jodorowsky, y que, como decía, tiene un carácter eminentemente contextual, para llegar al concepto primordial de esta tesis: el juego. Esta última idea se debe a que Arístides Vargas realiza textos dramáticos que han nacido en el escenario, en el juego de la escena con los actores, y luego han sido publicados como libros teatrales en un tiempo específico. Por ello, luego, desde mi contexto, intuiré dicho juego, ya en el emprendimiento hermenéutico de la literatura de Vargas.

APUNTES PARA UNA CRONOLOGÍA DE LOS LIBROS TEATRALES ECUATORIANOS: 1973-2018

El presente capítulo tiene como objetivo visibilizar la literatura teatral del Ecuador mediante un registro, recuperación o reivindicación de las publicaciones que han sido esfuerzos de empresas editoriales, así como de los propios dramaturgos o de grupos e investigadores y estudiosos teatrales, para configurar una cronología de los libros teatrales ecuatorianos en el periodo 1973-2018, es decir en la etapa que va desde la irrupción de Arístides Vargas y su grupo teatral Malayerba en Ecuador hasta casi el momento presente.

Para dicha visibilización o registro literario teatral ecuatoriano, y con el propósito de ubicar el contexto histórico político en el que se vive Arístides Vargas al radicarse en Ecuador en 1973, recorro a una retrospectiva histórico-política ecuatoriana en el periodo planteado. La literatura teatral ecuatoriana está conectada a las condiciones idiosincráticas, culturales o sociales del país.

Retrospectiva histórico-política

La situación política del Ecuador quedó marcada en 1972 (apenas un año antes de la llegada de Arístides Vargas al país) por la dictadura del General Guillermo Rodríguez Lara. Sin embargo, su “dictadura” fue llamada “dicta-blanda”, pues, al derrocar a José María Velasco Ibarra (cinco veces presidente), Lara no tuvo acusaciones de desapariciones y más bien acogió a exiliados de otras dictaduras como la chilena o argentina. Es importante decir que en el mandato de Lara no se reportaron crímenes. Después del gobierno de Guillermo Rodríguez

Lara, el evento que aún se mantiene en la memoria colectiva del Ecuador es la inesperada muerte de su sucesor democrático,

Jaime Roldós, que dirigió el país desde 1979 hasta que falleció en un accidente de avión en 1981 legando el poder a su vicepresidente Osvaldo Hurtado.

El grupo Malayerba y los libros teatrales de Arístides Vargas

El grupo Malayerba tiene, desde mi perspectiva, la más amplia trayectoria en el teatro ecuatoriano contemporáneo. Santiago Villacís, uno de los integrantes de dicho grupo, da testimonio de los orígenes de la agrupación y sus primeros pasos teatrales: En 1991, se presentó en una carpa en el patio de la Alianza Francesa de Quito la obra “Francisco de Cariamanga”, adaptada y dirigida por Arístides Vargas. Dicha obra, representada por el grupo de teatro Malayerba, era una versión libre de Woyzeck del autor alemán George Büchner. Allí se relata cómo un solitario soldado de la zona fronteriza del Ecuador vive, entiende y padece el conflicto entre ecuatorianos y peruanos. En uno de los momentos de la obra se plantea la paradoja de qué pasaría si dicho conflicto terminara y las autoridades olvidaran notificar a ese destacamento, y a los pobladores que los rodeaban, que la guerra entre los dos países había terminado. Nunca sabrían si vivían en tiempos de guerra o de paz, o si el vecino era amigo o enemigo.

Es a partir de esta situación de absurda orfandad y marginalidad que el soldado y la gente del pueblo adyacente empiezan a resignificar un dilema que muestra dos facetas: la primera, la necesidad de que alguien recuerde lo que allí ha pasado, de que se genere una memoria colectiva de las dificultades que el conflicto armado había generado en la frontera; y, en segundo lugar, asumir con resignación la idea de que eran hombres y mujeres que no significaban nada para los poderes centrales de un país. Tanto su vida como su muerte eran hechos periféricos que caerían en el olvido (Villacís, 2017, p. 11). La visión testimonial de Villacís plantea una descripción importante en cuanto al contexto propicio para la incursión de Arístides Vargas y otros actores que formarán el grupo Malayerba.

EL TEATRO DE ARÍSTIDES VARGAS

El dramaturgo argentino-ecuatoriano Arístides Vargas, nacido en Córdoba, Argentina en 1954, criado en Mendoza y radicado definitivamente en el Ecuador, en 1975, a causa de la dictadura, es el más representativo y cosmopolita actor, director y dramaturgo ecuatoriano. Vargas ha dirigido a su Grupo de Teatro Malayerba que se encuentra afincado en Quito, la capital del Ecuador, desde 1979 hasta la actualidad y ha puesto en escena a nivel nacional e

internacional sus obras premiadas en los más prestigiosos festivales de teatro del mundo. Sus obras se constituyen a partir de una rigurosa elaboración estética. Arístides Vargas trabaja sus textos dramáticos en el seno del escenario. Se sirve de la experimentación del laboratorio de su grupo Malayerba, de sus actores. Él mismo es un actor que luego se convierte en dramaturgo de sus propias fábulas y que, finalmente, publica sus libros teatrales, como literato. Sin embargo, al momento en que se habla del teatro de Arístides Vargas y de su manera específica de entender y de realizar su teatro, es necesario comprender el papel y la función del director/dramaturgo y los trabajos del grupo Malayerba en tareas de aproximación dramática hasta que se desarrolla de manera total la pieza teatral. Este proceso es trascendental para comprender mejor el traslado de lo dramático al ámbito de lo poético a partir de la imagen como material creativo.

El trabajo dramático de Arístides Vargas

En el presente apartado, creo pertinente sintetizar, de manera breve, el trabajo dramático de Arístides Vargas, incidiendo especialmente en la perspectiva que tiene el autor tanto en el accionar experimental de sus actores-personajes en el escenario como en la construcción del texto dramático, donde se toman notas “sobre la marcha” en el escenario, para un mayor acercamiento del lector a su literatura. De dicho trabajo pude constatar la sistematización de un Taller de dramaturgia que Arístides Vargas brindó en Quito (junio y julio de 2012), con el Grupo de Teatro Malayerba, bajo la temática de “Teatro y memoria”.

Dicho Taller tuvo como objetivos: 1) tender un puente entre artistas teatrales, un puente que juntara universo subjetivo y universo representado; 2) hacer del espacio escénico un puente de confluencia de diversas soledades (lo vivido, lo recordado, lo soñado) con una posible estética de imágenes teatrales (técnicas, ejercicios, entrenamiento) que permitieran contextualizar cierta diversidad creativa; y 3) crear una secuencia de tensiones dramáticas desde la reinención estética de lo vivido. Su metodología implicó pautas para indagar en la memoria del dramaturgo que permitiesen una relación orgánica entre lo vivido y lo representado. Cada momento del taller estuvo conformado por una serie de ejercicios en tres momentos: a) Cuerpo y memoria; b) Improvisaciones precarias; y c) Imágenes secuenciadas.

Los ejercicios fueron un instrumento para indagar en la memoria, donde se encuentran los momentos felices y los más dolorosos de la existencia. Dotar de dicha memoria a las fantasías, a lo que puede ser y tal vez nunca sea, como si el teatro fuera el lugar natural para las utopías. Con dichos insumos la meta fue reconocer diferentes estructuras dramáticas y articular un discurso teatral a partir de una de ellas. Dicha meta se movió en el espectro de un aparataje

teórico que revela la posición literaria de Arístides Vargas y su grupo teatral Malayerba frente al mundo. Para Vargas, es necesario que, para un posterior desarrollo de la escritura dramática, se entienda que existen ciertas leyes que conforman las estructuras de las obras de teatro, y que es casi imposible no remitirse a algunas de ellas a la hora de escribir para el mundo de los actores. Escribir teatro no tiene la especificidad literaria que tiene la novela o el cuento, sino que, debido a su propósito de representación, las palabras de la obra de teatro son palabras vistas y oídas. Lo dicho deviene en una estructura muy particular, pues en ella se sintetiza lo que objetivamente se lee y lo que posiblemente se puede ver.

Por otro lado, como él mismo advierte, son pocos los talleres de dramaturgia que se realizan. Esto no permite un desarrollo teatral de acuerdo con las propuestas que debieran producirse, no solo por parte de los actores y directores, como hemos visto hasta ahora en el teatro, sino también de los autores dramáticos, cuya función se ha ido desfigurando y sometiendo a los otros lenguajes que participan en el espectáculo teatral (Vargas, 2012).

Abordaje general sobre la obra de Arístides Vargas

Para presentar un estado del arte general de Arístides Vargas, es fundamental revisar lo que se ha escrito por parte de los especialistas en cuanto a su trabajo como actor, dramaturgo, director y escritor teatral desde diferentes aristas o temáticas. Es necesario advertir que gran parte de dicha obra se encuentra inédita o publicada virtualmente. Sin embargo, es relevante el esfuerzo de difusión que han realizado revistas especializadas como Conjunto, que han publicado entrevistas al autor. En una de ellas, “Un espacio oscuro alumbrado por relámpagos”, se muestra la diversidad de visiones que se entremezclan para concretarse en esa asimilación (como autor, de manera escritural) que Vargas buscaba con trabajos anteriores como Mujeres, Robinson Crusoe o La fanesca (adaptaciones, combinaciones dramáticas, esbozos literarios), que forman culturalmente al grupo y al autor: “Un grupo se forma en una cultura compuesta por las obras que hace y los maestros con los que se relaciona y eso a la larga constituye el soporte de la dramaturgia que luego va a emplear. En lo último que indaga el grupo es en la dramaturgia”, reconoce el dramaturgo (Vargas, 1998, pp. 43-47).

La importancia de la dramaturgia y la literatura teatral de Arístides Vargas para la Literatura Hispanoamericana

En el marco de la dramaturgia y literatura teatral ecuatoriana e hispanoamericana, Arístides Vargas tiene una posición especial y revela un singular y potente contenido del juego de Lo poético que surge en esa dramaturgia experimentada, en sus libros teatrales diversos, y

se abre a la configuración de la escena visual imaginada como un juego de libertad: el juego de Lo poético que viaja hacia la libertad y que se constituye en imagen/acto liberador. El teatro de Arístides Vargas trabaja desde la visión perdida del mundo y, concretamente, desde el sentimiento de sentirse extranjero respecto a un lugar desconocido, para decir emotiva e inteligentemente. El dramaturgo siente la necesidad de corresponder a su tiempo, por tanto, pero lo hace desde la lúdica de un lenguaje significativo para entablar un diálogo con las obras (libros teatrales), los actores (personajes), el público (lector). Arístides Vargas busca constantemente insertar la interrelación del escenario y la experiencia actoral en la construcción de la obra dramática.

Los libros teatrales de Vargas apuntan a una poesía de altísima calidad en su elaboración (territorio de Lo poético fuera de serie en el ámbito de la dramaturgia hispanoamericana) que refleja la identidad argentino-ecuatoriana y latinoamericana desde la intersubjetividad hacia la proyección común, cuando apela a hitos fundamentales de una historia personal y colectiva, es decir cuando abre diversas miradas acerca de la literatura hispanoamericana mediante su potente discurso retórico que será asimilado desde su ritmo, metáforas e imágenes de Lo poético, en ese juego a interpretar que plantea Hans Gadamer para apuntalar un goce estético en el lector. Arístides Vargas elabora las líneas, parlamentos o diálogos de sus personajes a partir de Lo poético incluso desde los títulos con que marca sus obras, en los pasajes de sus historias o en la globalidad de sus dramas.

INTERPRETACIÓN

ANÁLISIS DEL JUEGO DE LA IMAGEN/ACTO POÉTICO LIBERADOR EN PLUMA Y LA TEMPESTAD, LA CASA DE RIGOBERTA MIRA AL SUR Y FOTO DE SEÑORITAS Y ESCLUSAS

Pluma y la tempestad

Según Arístides Vargas Pluma y la tempestad nace en la crisis de los relatos. Una mirada particular de estar en el mundo sin vivir con argumentos que apoyen un verdadero relato que rompa con el orden establecido. El personaje Pluma carece de psicología y es pura pulsión. Por eso es víctima del Azar y de la consecuencia de sus actos irracionales. Manifiesta un estado juvenil de cortar con sus acciones un mundo productivo (capitalista) con el que no coincide. No quiere integrarse a una dinámica económica. Representa un estado o momento de la edad del hombre o de la mujer (carece de género y por eso es “degenerado”) en el que debe enfrentarse al mundo. Suelta su ancla en personajes como Tiresias o personajes del teatro

clásico con la convicción de un deseo y un sentimiento de felicidad, mediante las acciones que sean posibles de realizar, si estas le permiten ser o reconocerse en su profundidad. Pluma viaja de manera iniciática en una identidad que se construye mientras se encuentra o convive con personajes a ser interpelados, porque está sobre ellos (vuela sobre ellos como una pluma). Por ejemplo, cuando se encuentra con una Obrera es indagado y observa un vacío generacional insalvable que marca una personalidad diferente (las luchas obreras anteriores versus el no pensamiento contemporáneo que produce una crisis). Pluma es inseguro porque los demás son relatos de un neoliberalismo o capitalismo feroz donde ahora es él quien interpela para destruir ese relato frente a La gloria nacional, por ejemplo. En el mencionado viaje hay una gran carga de Lo poético.

Es como un animal que actúa por actuar, es amoral pues carece de moral, a pesar de manifestar honestidad e ingenuidad como se verá en el análisis. Pluma no es un personaje ético, se sitúa en la pura acción. Encarna una acción poética. Demanda mucho afecto. Por ejemplo, el de la prostituta vieja, quien, en lugar de tratarlo bien, se dedica a adiestrar al personaje en su oficio. Pluma no recibe cariño sino todo lo contrario: explotación, un falso interés, una inescrupulosa manipulación. Se encuentra con el Policía o con La gloria nacional que están perdidos en un mundo que ya no los sostiene ni en su moral ni en su decencia. Vargas cree que en este mundo hay muchos “plumas perdidas por una sociedad que no los sostiene, que no los invita a hacer algo (por los demás). Mundo de sociedad perversa, de esencia desintegrada (Vargas, comunicación personal 6 de diciembre de 2020).

El juego de la imagen/acto poético liberador en Pluma y la tempestad

Pluma y la tempestad es una apuesta firme y abarcadora de la obra de Arístides Vargas en ese proceso generador de Lo poético y la obra en la que el juego de la 103 imagen/acto poético liberador se expresa de manera más directa y en la que, en tanto que texto dramático, atiende a la levedad, a la fragilidad del ser en un contexto adverso como elemento de Lo poético y, al fin, como poesía. Quiero referirme a un concepto de poesía que tiene vuelo poético, más que por el uso de la lengua, por aquello que encierra en la posición creativa inicial en relación con la propia existencia de los seres humanos, arrojados a un espacio en el que se sienten acosados, perseguidos y hasta sacrificados porque no son “nadie” o porque solo son lo que son: hasta la historia es pura ficción.

La casa de Rigoberta mira al sur

A decir de Arístides Vargas, el juego de la obra es el de la Metáfora de la Ausencia donde los próceres han muerto, pero aún viven. Se produce en una casa, anacrónica históricamente, que puede tener varias interpretaciones: la casa como el patio, la casa como el país, en un orden temporal caótico que asume un velo espectral o fantasmagórico. La casa tiene diversas espacialidades. Es el lugar donde los muertos conviven con los vivos, donde van a desaparecer personas como la Abuela y Rigoberta (por Rigoberto López Pérez que es el poeta que mata a Somoza, el dictador de Nicaragua), en este caso. Dicha Metáfora está absolutamente llena de poesía en el caso de la nieta, Rigoberta, que desaparecerá, corpóreamente, de a poco, hasta volverse ausencia. Rigoberta junto a su abuela muerta. La casa es también Managua, la capital de Nicaragua (epicentro de Centroamérica en los principios revolucionarios en las décadas de los 70 u 80), donde la gente vio imaginarios que, aunque fueron destrozados por terremotos, aún persisten en la memoria individual y colectiva. Arístides Vargas revisa también la cuestión política, sin pretender crear una obra histórica per se, sino una obra de teatro que permite la ficción con libertad. La Nicaragua revolucionaria que ha convertido a sus antiguos héroes en los revolucionarios es la casa grande que habla de la formación de las naciones como Ecuador o Chile o Venezuela o los países latinoamericanos acoplados al sistema capitalista o neoliberal: este aspecto se observará sobre todo en la relación política que establecen Él y Ella en la obra. Estos últimos son reflejo de lo que fueron: su pasado, una suerte de simulacro, tal como plantea el mismo autor (Vargas, comunicación personal, 6 de diciembre de 2020).

En La casa de Rigoberta mira al sur, la poesía se emplea bajo la premisa de un trastrocamiento del lenguaje. Arístides Vargas conoce muy bien, como literato del teatro, 137 las cualidades de la sustancia con la que ha de trabajar: las palabras. Estas palabras sostienen esa teoría que enuncié sobre la poesía anteriormente, que entiende a lo real como surgido del ejercicio de la lengua, como en un juego de espejos en el que se siente y se piensa Lo poético o un viaje hacia la libertad de la propia poesía. Aunque la mencionada teoría sea diferente para cada intérprete, la diferencia, precisamente, es la que enriquece aquello que es inasible y que se plantea como metafórico, lúdico o simbólico: poesía. El autor de este libro teatral es minimalista en cuanto al número de sus personajes ahora. Rigoberta, Él, Ella y la Abuela van a elaborar una cartografía de Lo poético o una metáfora en el juego discursivo. Atrás quedan, entonces, otros planteamientos teatrales de Vargas en los que se sirve de múltiples o multitudinarios interlocutores. En La casa de Rigoberta mira al sur el dramaturgo permite que el ejercicio escénico exploratorio y experimental confluya en la representación de lo literario

que se modifica y enriquece en el juego de los universos que le apetece construir teatralmente al autor, desde lo inestable del lenguaje y sus variaciones que son como luces en la oscuridad, emociones y sentimientos conectados a las acciones de sus personajes. De este modo nos encontramos de nuevo ante una apuesta expresiva en la que, partiendo del uso de la palabra dramática, el autor propone una construcción de espacios, personajes y conflictos dramático resueltos en una lectura/acción de carácter liberador. Este empeño en trascender Lo poético para llegar a la acción de carácter liberador que comentamos se convierte en esta pieza, como ya antes vimos en *Pluma y la tempestad*, en un molde de actuación teatral que apunta hacia una vanguardia comprometida que invita al lector/espectador a un vuelo de transformación conceptual y vivencial que va más allá del espectáculo de la confrontación, metafórica, que se desarrolla ante sus ojos en el escenario.

En el territorio conceptual que interesa a esta investigación, es decir en el ámbito del juego de la imagen/acto poético liberador, desde el contexto del juego gadameriano y del evento psicomágico, es posible que el jugador lector, así como el jugador autor se vinculen emotiva-racionalmente en un ejercicio de empoderamiento inevitable.

Foto de señoritas y esclusas

Arístides Vargas manifiesta que *Foto de señoritas y esclusas* es una historia sobre la manera en que una colectividad busca olvidar una invasión foránea, norteamericana, pero, paradójicamente, acumula, oculta, pero no olvida, y luego, cuando recuerda, la remembranza tiene un impacto en la memoria colectiva. Es una especie de continuación de *La casa de Rigoberta* mira al sur porque se constituye en un paisaje de lo que ocurre en Centroamérica, con el matiz de una memoria histórica que surge de pequeñas memorias subjetivas (aquí la similitud).

Los personajes juegan a la memoria y el olvido. Son números. No tienen nombre porque se desconoce su procedencia, por ejemplo, porque quien los observa gira a su alrededor y los mira como sujetos cifra. El autor necesita reconstituir a sus personajes para que sean nombrados, aunque los personajes nunca tendrán nombre, son seres anónimos. Los personajes son mujeres, salvo por el personaje mesero que regula las acciones de las chicas que se encuentran ya como mujeres. El espacio en el que ellas se reúnen quiere interiorizar en sus psicologías unidas por un hecho pasado que necesita reconstruir la memoria para asumirla después. Fueron adolescentes, adolecieron, perdieron a una compañera de la cual poco recuerdan, en una excursión mientras la fotografiaban (una postal del horror). No quieren

recordar, porque recordar estorba, porque su pasado se juntará con su presente (juego de temporalidades sin orden), mediante la recordación de la Muerte. Los personajes están bebiendo en la obra y reconstruyen y olvidan. Ellas representan la Metáfora de las Esclusas que tiene que ver con el Canal de Panamá, con esas compuertas que se abren y llenan de agua y luego se cierran para dejar secos los espacios, tal como ocurrirá con los personajes y sus vidas puestas en escena.

La acción, anacrónica, lineal, ocurre en Fort Clayton, esa base o barrio que los norteamericanos tenían en Panamá, lugar simbólico, pues es el antecedente a la invasión norteamericana al país centroamericano. Es necesario que se recuerde para olvidar, expresa Arístides Vargas, otra vez, pues no se puede olvidar aquello que no se recuerda. Desde la perspectiva psicológica privada se amplía la noción de curar o sanar de manera social, nuevamente. Lo cual tiene mucho que ver con aquello que plantea Jodorowsky en cuanto a la sanación mediante un acto poético liberador del que ya se ha hablado mucho en esta tesis y sobre el que se subrayarán los pasajes de la obra en cuestión. Así como en Pluma y la tempestad hay una cierta oscuridad o pregunta del autor que manifiesta la necesidad de indagar mediante la dramaturgia, para “saldar cuentas” consigo mismo: un trauma a ser comprendido ascendido a la conciencia colectiva, para ser resuelto, en alguna medida de sanación (Vargas, comunicación personal, 6 de diciembre de 2020).

Antes de iniciar el análisis de Fotos de señoritas y esclusas como tercer libro teatral objeto de estudio de esta tesis, es necesario decir que su literatura remite a todos los elementos teóricos que he recogido en las dos interpretaciones que le preceden: de modo 171 sustancial a Lo poético como accionar de la poesía, pero, sobre todo, a la imagen, propiamente dicha (por el elemento fotográfico), y a la imagen/acto poético liberador del juego literario-teatral. Comprendo, entonces, que el hablar de imagen en este texto de Vargas, se concreta, de manera literal, en su discurso, la fotografía, como una suerte de recuadro de los elementos dialógicos que esbozan los personajes. Sus diálogos están marcados en una especie de recuadro fotográfico y conllevan, de manera singular, un ritmo de obturaciones largas o escenas o entradas de luz, que revelan cinco personajes que se disuelven y amalgaman o se juntan y se separan, bajo la hipótesis de la tautología (o la repetición de los mismos planteamientos o palabras, aunque pertenecen, de manera irónica, a diferentes voces), que siempre muestra sus momentos de exposición fotográfica para callar o enunciar (tal como si las mujeres pudiesen constituir un solo personaje que habla bajo el sentido de dirección que impone el personaje hombre) con la carga de Lo poético fotográfico, de Lo poético luminoso a veces y oscuro en otras ocasiones.

La historia, casi siempre vertiginosa, revelará su verdadero objetivo al final. Sin embargo, la metáfora de la imagen fotográfica dentro de la imagen como elemento que genera Lo poético, le reserva el derecho a la imagen/acto poético liberador como espacio primordial para comprender el libro teatral en esta obra imaginística, por excelencia, de Arístides Vargas.

Resultados

Luego del esbozo de una mirada nueva y singular sobre el fenómeno literario de la poesía y de su accionar en Lo poético, mediante una aproximación que implicó el uso de estos dos términos en los diversos géneros literarios y en sus diversas instancias –creencia personalísima que he tenido desde hace más de veinte años, pues he trabajado también en la creación, así como en la crítica literaria ecuatoriana–, he podido vislumbrar la trascendencia de la poesía y los elementos que constituyen lo poético desde una perspectiva libre y soberana.

Desde esa perspectiva, el ritmo, la metáfora, así como la imagen se elevan a un concepto mayor que he dilucidado en esta investigación hacia una transformación que parte de la propia imagen para llegar al acto poético liberador. Para crear un concepto nuevo, he realizado la convergencia entre la teoría de Hans Gadamer sobre el juego, y su concepción hermenéutica, con la potencial imagen, luego acto liberador que propone Alejandro Jodorowsky. De esa manera he construido mi concepto de análisis, la imagen/acto poético liberador, para desentrañar los propósitos hermenéuticos del actor, dramaturgo y director argentino-ecuatoriano Arístides Vargas en sus libros teatrales. De la aplicación de dicha convergencia he podido colegir que el uso de dicho concepto analítico fue un acierto, pues su registro es frecuente en la obra del dramaturgo y escritor objeto de estudio, sobre todo en las tres obras analizadas.

En la contextualización al autor, he establecido una cronología, que no tiene precedentes en la crítica literaria o en los estudios académicos ecuatorianos ni extranjeros, sobre los libros teatrales ecuatorianos que se ubican en el rango de inicios de los años ochenta hasta 2018. En esa empresa fue necesaria una mirada retrospectiva a la memoria histórica nacional del Ecuador, a su ámbito literario teatral, así como a la función teatral y literaria, claves en el Grupo Malayerba, del cual es su principal gestor permanente Vargas por su denodado trabajo dramático y literario-teatral. Por lo dicho, ha sido importante subrayar las construcciones literarias de Vargas que han obtenido reconocimiento en el exterior debido a su

completud en cuanto a su trabajo dramático, que ha desembocado en una obra literaria digna de revisión y análisis en el ámbito internacional.

Luego del esbozo de una mirada nueva y singular sobre el fenómeno literario de la poesía y de su accionar en Lo poético, mediante una aproximación que implicó el uso de estos dos términos en los diversos géneros literarios y en sus diversas instancias –creencia personalísima que he tenido desde hace más de veinte años, pues he trabajado también en la creación, así como en la crítica literaria ecuatoriana–, he podido vislumbrar la trascendencia de la poesía y los elementos que constituyen lo poético desde una perspectiva libre y soberana.

Desde esa perspectiva, el ritmo, la metáfora, así como la imagen se elevan a un concepto mayor que he dilucidado en esta investigación hacia una transformación que parte de la propia imagen para llegar al acto poético liberador. Para crear un concepto nuevo, he realizado la convergencia entre la teoría de Hans Gadamer sobre el juego, y su concepción hermenéutica, con la potencial imagen, luego acto liberador que propone Alejandro Jodorowsky. De esa manera he construido mi concepto de análisis, la imagen/acto poético liberador, para desentrañar los propósitos hermenéuticos del actor, dramaturgo y director argentino-ecuatoriano Arístides Vargas en sus libros teatrales. De la aplicación de dicha convergencia he podido colegir que el uso de dicho concepto analítico fue un acierto, pues su registro es frecuente en la obra del dramaturgo y escritor objeto de estudio, sobre todo en las tres obras analizadas.

En la contextualización al autor, he establecido una cronología, que no tiene precedentes en la crítica literaria o en los estudios académicos ecuatorianos ni extranjeros, sobre los libros teatrales ecuatorianos que se ubican en el rango de inicios de los años ochenta hasta 2018. En esa empresa fue necesaria una mirada retrospectiva a la memoria histórica nacional del Ecuador, a su ámbito literario teatral, así como a la función teatral y literaria, claves en el Grupo Malayerba, del cual es su principal gestor permanente Vargas por su denodado trabajo dramático y literario-teatral. Por lo dicho, ha sido importante subrayar las construcciones literarias de Vargas que han obtenido reconocimiento en el exterior debido a su completud en cuanto a su trabajo dramático, que ha desembocado en una obra literaria digna de revisión y análisis en el ámbito internacional.

Arístides Vargas sostiene, en las obras que he analizado, preguntas que le inquietan de manera proverbial. Vargas busca aclarar dichas preguntas en sus libros. Las preguntas son traumas que el autor busca despejar mediante la indagación de personas o vivencias de gente o de países que le permiten “recordar para olvidar”. Esta paradoja es esencial en su elaboración dramática, es decir, en los apuntes que lleva en sus montajes escénicos con sus actores, para construir sus libros teatrales. El autor duda mucho, sus personajes dudan por él, pero desde el caos de la duda van hacia un objetivo programado que tiene que ver con la liberación de personas, o pueblos. Una persona es la metáfora de un pueblo, como en el caso de Pluma o Rigoberta o la excompañera desaparecida, hablando de los personajes centrales de los tres libros analizados.

De esa manera y en concordancia con lo dicho, el juego de la imagen/acto poético liberador tiene un protagonismo proverbial en las obras de Arístides Vargas, lo devela. En *Pluma y la tempestad* el autor concibe un personaje absolutamente marginal que puede desenvolverse desde cualquier género (femenino o masculino u otros) y que, literalmente, vuela, por su humanidad frágil y básica, sobre las condiciones a las que el mundo cruel y corrompido lo quiere someter. Digna de rescatar es su inocencia frente a los avatares de la explotación humana y la perversión de los seres que manejan su destino, pero que no logran quitar de la retina del lector el retorno a la candidez como elemento esencial inmanente al ser humano.

En *La casa de Rigoberta* mira al sur, la ingeniería del libro teatral asombra desde varias aristas. Una de ellas es el concepto de la desaparición como un viaje corpóreo en el que la muerte es una constante. Mas, el corazón del libro se embebe del recuerdo y de la presencia/ausencia de los seres queridos que se fueron a un más allá (y que conviven con los vivos) por la sinrazón de un conflicto político militar de un país, de una batalla perdida por los intereses de otros que sabrán desprestigiar una revolución para asimilarse o integrarse de nuevo al mismo punto de partida: un capitalismo atroz que todo lo consume, que todo lo pervierte.

El dictado que ejercen los muertos hacia los vivos en plena convivencia refleja la metáfora de una memoria que debe ser reconocida para luego, con el dolor que entraña, ser olvidada. Los muertos conviven con los vivos, decía, en un espacio que es multidimensional pues puede ser una casa, un patio o una habitación y también un país destrozado por los fenómenos naturales, pero también por la transformación de sus próceres o héroes de la

revolución en personas que se insertan en el orden establecido. Arístides Vargas se sirve de los personajes Él y Ella para trabajar y ampliar esta idea.

La belleza de Lo poético y de la poesía que ocurre en la Abuela (muerta, como un fantasma) y sobre todo en Rigoberta (que pierde sus miembros o su cuerpo progresivamente) apunta a una variante de Realismo Mágico que no debe justificar su “normalidad” o verosimilitud para el lector, pues en el teatro, en el escenario, todo es posible. Hay un ingrediente fantástico en Rigoberta. Su desaparición paulatina es trabajada magistralmente por el autor. Con el dolor de su desmembramiento se recuerda a los héroes anónimos que murieron en una revolución que al fin y al cabo volvió de nuevo al establishment y a insertarse en un capitalismo-neoliberalismo donde las ideologías pierden y ganan los medios y modos de producción.

Tanto en La casa de Rigoberta mira al sur como en Foto de señoritas y esclusas, Arístides Vargas se instala en el pensamiento y el sentimiento de sus compatriotas o congéneres centroamericanos, mirándolos como sus hermanos, para solidarizarse con ellos, mediante la creación generosa de sus obras (a las que permite una creación colectiva o de colectivos en escenarios a veces no convencionales) o libros teatrales que devendrán en una convicción política con muchos matices del juego de Lo poético y que trascenderán el mero panfleto, para convertirse en metáforas de gran valor literario e ideológico ecuménico. En esta tercer obra, Foto de señoritas y esclusas, el autor brinda al lector una propuesta literario-teatral imaginística, que parte de la imagen de un grupo de amigas y que se refleja en la metáfora de un país invadido (otra imagen devastadora), el de Panamá, y que, además, llega a la imaginación desde la magia de un vacío (aporía) impuesto por la desgracia y el infortunio de una desaparición o pérdida que fluctúa desde la ausencia hacia la presencia de la ausencia, lo cual determina una gran paradoja, de cierta complejidad, que se origina en una anécdota absolutamente vívida, encarnada, quizá, como decía, en la experiencia del país centroamericano invadido (en Fort Clayton, por los estadounidenses que ensayarán con este bombardeo para luego invadir a Irak), mediante una escritura literaria, llevada a cabo por etapas, que marcó a los actores del grupo Malayerba trabajando (a veinte metros) frente al Canal de Panamá y sus esclusas para patentizarse en literatura teatral concebida para ser vivida, esta vez, por el lector que disfruta en sus manos de un libro con las dotes de un autor auténtico, responsable con su oficio y original, digno de cuantos estudios

puedan hacerse sobre su obra que se abre, asimismo, a diversos ámbitos que pudiesen ser trabajados en el seno de la academia sobre la Literatura Hispanoamericana.

Bibliografía

Adoum, J.E. (1974). Entre Marx y una mujer desnuda (2a edición). México D. F.: Siglo XXI Editores.

Albán, E. et al. (1970). Teatro ecuatoriano contemporáneo. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Guayas.

Álvarez, O. (2013). La poesía, el poeta y el poema. Una aproximación a la poética como conocimiento. Escritos 21 (46), 223-242.

Alzawihiri, O. (2013). Ichus negro. Arequipa: Cascahuesos editores.

Amado, A. (1969). “El Ritmo en la Prosa”. En Materia y forma en poesía (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 17). Madrid: Editorial Gredos, pp. 258-267.

Andino, P. (2005). Medea llama por cobrar. Quito: Tribal Editores.

Barba, E. (2015). La canoa de papel. Tratado de antropología teatral. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Barthes, R. (1968). “La muerte del autor”. En El susurro del lenguaje. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.

Beckett, S. (2015). Esperando a Godot, Trad. Ana María Moix, Barcelona: España.

Borges, J. L. (2001). Arte poética. Barcelona: Critica.

Burgos, N. (2011). “Para una cartografía teatral del exilio”. Stichomythia. 11-12, 42-49.

Camacho, M. (2011). Días azules y distantes. Quito: Editorial Ecuador.

Campos, L. (1984). Obra infantil no apta para niños. Quito: Ediciones Offset Ecuador.

Carrera, C. (1986). Comedias infantiles. Quito: (s.e.)

Carrión, E. (2014). Canon y dominación. Revista Eskeletra. 25 años. 60-70.

Carrión, E. (2014). Los diarios sumergidos de Calibán. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carrión, E. (2017). El día en que me faltes. Arequipa: Editorial Surnúmerica.

Carroll, L. (2016). Las aventuras de Alicia el país de las maravillas [1865] de Lewis

Carroll. Zaragoza: Edelvives.

Chul Han, B. (2010). La sociedad del cansancio. Madrid: Herder Editorial.

Clarín.com. (2017). "Publican un libro escrito mediante inteligencia artificial" (31 de mayo). Recuperado de https://www.clarin.com/tecnologia/publican-libro-poemas-escrito-integramente-inteligencia-artificial_0_HyqUCDnbW.html

Córdova, J. (2018). Entrevista personal con el editor de Cascahuesos (2 de septiembre),

Quito. Crisólogo, R. (2018). "Poetic Political Sound Art Performance" [Actualización de estado de Facebook. 20 de agosto]. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10216261308626030&set=a.3528804379454&type=3&theater>

Cucurto, W. (2005). La máquina de hacer paraguayitos. Buenos Aires: Eloísa la cartonera.

Dávila Vásquez, J. (2016). El barco ebrio. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

De Benites, E. (1987). El rosario de las virtudes. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Debord, G. (1994). The society of spectacle [1967]. Translation by Donald Nicholson Smith. New York: Zone Books.

Del Campo, E. (2005). Apu Inga Orominabi Rumiñahui. Drama sobre la última etapa de la resistencia a la conquista española. Quito: Ediciones Abya-Yala.

El Comercio (2015). "¿Es cierto que el día ahora sólo dura 16 horas?" (11 de noviembre). Recuperado de <https://elcomercio.pe/tecnologia/ciencias/dia-dura-16-horas-241448>

El País (2004). "Un urnario, la obra de arte más influyente del siglo XX" (2 de diciembre). Recuperado de https://elpais.com/cultura/2004/12/02/actualidad/1101942001_850215.html

El Universo (2011) "'El alma en los labios' del poeta Medardo Ángel Silva" (11 de junio). Recuperado de <https://www.eluniverso.com/2011/06/11/1/1379/el-alma-labios-poeta-medardo-angel-silva.html>

Espinosa, R. (1999). Hacia un anhelado comienzo. Quito: Corporación Cultural Eskeletra / Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.

Esquivel, L. (2013). Cono agua para chocolate Madrid: Suma de letras.

Falconí, P. (2000). Mierditaciones siglo XXI (incluye el testamento de Bill Gates). Quito: REPSOL-YPF.

Fernández, D. (2015). "Tiempo, lenguaje y memoria indagación filosófica y expresión poética en la experiencia del límite del pensar". Ideas y valores 64:157, pp. 91-115. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80938246005>

Fernández, G. (2003). Dramaturgia. Método para escribir o analizar un guión dramatizado. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Flores, B. (2016). Las hadas, El cóndor, El bosque frondoso, Los fantasmas del chullita. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Foucault, M. (1976). Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, México D. F.: Siglo Veintiuno Editores.

Francés, Ch. (2018). “Entrevista personal con Charo Francés” (26 de julio), Quito.

Freudenthal, J. (2009), Hardware. La Paz: Plural editores.

Fuentes, C. (1962). Aura, México D. F.: Era.

Gadamer, H. G. (1984a). Estética y hermenéutica [1975]. (A. Gómez Ramos, Trad.) Madrid: Tecnos.

Gadamer, H. G. (1984b). Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica [1975], (Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, trads.). Salamanca: Sígueme.

Gamoneda, A. (2010). “La poesía puede ser liberación” (Amiano, D.). Diario La Nación, ADN Cultura, digital, 24 de abril]. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1257487-la-poesia-puede-ser-liberacion>

Gander, F. (2017). “Entrevista personal con el poeta estadounidense Gander Forrest” (18 de noviembre). [Festival Desembarco de Guayaquil].

García Márquez, G. (1955). El coronel no tiene quien le escriba, Bogotá: Ediciones Bogotá.

García Márquez, G. (1992). “La luz es como el agua”. En Doce cuentos peregrinos, Madrid: Penguin Random House grupo editorial.

García, L. (2017). “A medida que un hombre se familiariza con su propia poesía, ésta se vuelve tan obsoleta para él como para cualquier otro”. [Actualización de Estado de Facebook. 30 de noviembre]. Recuperado de <https://www.facebook.com/luis.e.garcia.1671>

García, L. (2017). “A veces las palabras me plantean un sinnúmero de dudas” [Actualización de Estado de Facebook. 30 de octubre]. Recuperado de <https://www.facebook.com/luis.e.garcia.1671>

García, L. (2018). “Poeta holograma lee sus textos inéditos en cinco bares a la vez”. [Actualización de estado de Facebook. 25 de agosto]. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156716374614169&set=a.393399219168&type=3&theater>

García, R. (2009). Cenizas escogidas: Obras: 1986-2009. España: La uña RoTa.

García, R. (2015) “After sun” En Cenizas escogidas (3a Ed.). Segovia: Ediciones la uña RoTa, (pp. 415-429).

Gavilán Bravo, A. (1999). “La articulación literaria y el sujeto subalterno del margen”. Trilogía, 28 (diciembre), pp. 9-13.

Gil, P. (2017). 17 puñaladas no son nada, Manta: Mar abierto. Gombrowicz, W. (2009). “Contra la poesía” [1947]. En Contra los poetas. Buenos Aires: Sequitur.

- Grotowski, J. (1978). *Hacia un teatro pobre*. México D.F. México: Siglo XXI.
- Gruzinski, G. (2004). *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. Paris: Éditions de La Martinière.
- Guerrero Arias, P. (2010). *Corazonar, una antropología comprometida con la vida. Miradas otras desde Abya-Yala para la decolonización del poder, del saber y del ser*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Guichot Muñoz, E. (2014). "El lenguaje poético como arma defensiva: la mujer como mercancía en la obra de Arístides Vargas". *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 15. Recuperado de <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/61763/15.guichot.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Haft, S., Thomas, T., Weir, P., Witt, P. J. (Productores) y Weir, P. (Director). (1989). *El club de los poetas muertos*. USA: Touchstone Pictures.
- Heidegger, M. (1992). *Arte y poesía*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Helge, S., Müller, C., (Productores) y Stölzl, P. (Director). (2010). *Goethe!: Young Goethe in love*. Germany: Seven Pictures.
- Hernández, H. (2010). *Microcosmos*, Santiago de Chile: Mata Mata Ediciones latinoamericanas.
- Honoré, C. (2004). *Elogio de la lentitud*. San Francisco: Harper San Francisco.
- Ignatova, E. (2015). *La poesía de Boris Pasternak*. Conferencia impartida en el auditorio de la Facultad de Economía de la Universidad Central del Ecuador. Quito, Ecuador. 3 de septiembre.
- James, H. (1898). *La otra vuelta de la tuerca*. Londres: Macmillan Company.
- Jara Idrovo, Efraín. (2017). *Perpetuum mobile*. Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Quito.
- Jodorowsky, A. (2004). *Psicomagia*. Madrid: Siruela.
- Juarroz, R. (1980). Roberto Juarroz. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror. An essay on abjection*. (Leon, S. Roudiez traductor), New York: Columbia University Press.
- Ladra, D. (1998). "El teatro de Arístides Vargas". *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 275, p. 56.
- Lejarcegui Gutiérrez, M. D. (1990). "La construcción metafórica". *Cauce*, 13 (1990), pp. 135-145.
- Lemebel, P. (2008). "Lemebel abrió fiesta. Quito y Guayaquil viven fiesta cultural". *Guayaquil: Diario El Universo*, 27 de noviembre. Recuperado de <https://www.eluniverso.com/2008/11/27/0001/262/6D18D2820E9C42E7853BAE305C112479.html>

- Lemebel, P. (s. f.). La esquina de mi corazón. Buenos Aires: VIL ediciones.
- Luna, I. (2013). Teatro político. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Luzuriaga, G. (1984). Bibliografía del teatro ecuatoriano 1900-1982. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Malatesta, J. (2007). La imagen poética. Colombia: Universidad del Valle.
- Martínez Queirolo, J. (1974). Teatro I. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Martínez Queirolo, J. (1976). Teatro II. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Megan E., Spike J., Vincent L. (Productores) y Spike J. (Director). (2013). Her. USA: Annapurna Pictures.
- Meléndez, P. (2015). “Paisajes en movimiento: Desplazamiento y peregrinaje en Nuestra señora de las nubes de Arístides Vargas”. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. 39:3, pp. 653 671.
- Mora, G. (2018). El apuntador. Revista de Artes escénicas. Quito-Ecuador, 67 (junio). Recuperado de <https://www.elapuntador.net/quienes-somos/>
- Navarro, J. (1974). Otra guerra. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Guayas.
- Olson, C. (2013). “Verso proyectivo”. En Muschietti, D. Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua. Buenos Aires: Bajo La Luna, pp. 369-384.
- Palomo-Lamarca, A. (2000). “El espíritu del poeta o La poética de la liberación”. Aparte Rei 11 (noviembre). Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/poeta.pdf>
- Paz, O. (1993). El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peñafiel, V. (2007). La relación entre lo político y estético en el teatro quiteño: Malayerba, Zero no Zero, Cronopio, Patio de comedias, Contrael viento, Callejón del agua y Espada de madera. (Tesis de maestría.) Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Pfeiffer, J. (1951). La poesía: hacia la comprensión de lo poético. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pisstol, R. (2005). Grandes Hits, Lima: Pardiez editores.
- Ponce, G. (2017). Lugar. Quito: Turbina.
- Ponce, G. (22 de diciembre de 2017). Gabriela Ponce: “No hay política cultural para las artes escénicas”. El Comercio. Recuperado de <https://www.elcomercio.com/tendencias/teatro-artesescenicas-gabrielaponce-entrevista-politicacultural.html>

Puma, P. (1996). Los versos animales. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Puma, P. (2016). “Exponentes del teatro ecuatoriano contemporáneo. Cinco dramaturgos del país.” En Aprendizajes plurilingües y literarios. Nuevos enfoques didácticos. [Antonio Díez Mediavilla, Vicent Brotons Rico Dari Escandell Maestre, José Rovira Collado (Eds.)] Alicante: Publicacions de la Universitat d’Alacant, pp. 368- 375.

Puma, P. (2018). El Teatro del Absurdo en Ecuador. Quito: Serie Magister Universidad Andina Simón Bolívar.

Puma, P. | Carrión, E. (2018). La célula invisible. Arequipa: Cascahuesos Editores.

Quílez, L. B. (2008). “La poesía después de la poesía cartografías estéticas para el tercer milenio”. Monteagudo, 13, pp. 49-72.

Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22a ed.). Madrid: Autor.

Rivadeneira, S. (2017). Los sonidos del pensar. En el teatro y en la danza. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Robles, R. (2009). El íntimo resplandor: Los fantasmas y el deseo en la dramaturgia de Yukio Mishima y Arístides Vargas. (Tesis de Maestría). [Recinto Río Piedras.] Puerto Rico: Facultad de Humanidades, Departamento de Literatura Comparada.

Robles, R. (2009). “Entrevista personal con Arístides Vargas” (mayo), Río Piedras, Puerto Rico. Recuperado de <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2015-1-robles-texto/>

Rodinás, J. (2017). “Prólogo” a la Antología (1978-2016) de Mario Montalbetti: En una Lengua rompida [sic]. Quito: Ruido Blanco.

Rodríguez Castelo, H. (comp.). (1996). Teatro Ecuatoriano. Clásicos Ariel. Guayaquil: Cromograf.

Rodríguez, C. (2012). Poesía travesti (Fanzine). Santiago de Chile: Dramas pobres.

Rodríguez, M. (2008). Obras completas. Poesía y teatro. Loja: Ilustre Municipio de Loja.

Roldós, S. (2012). “Arístides Vargas: el arte de la desintegración”. Lalíneadefuego.info 1 de abril. Recuperado de <https://lalineadefuego.info/2012/04/01/aristides-vargas-el-arte-de-la-desintegracion-por-santiago-roldos/>

Roldós, S. (2016). “Vargas, Arístides”. En Proaño Gómez L., & Geirola G., Antología del

Teatro Latinoamericano (1950 - 2007). Vol. VII. Ecuador. Buenos Aires: CELCIT, pp. 67-71.

Roldós, S. (2018). Juguetes cerca de la violencia. Quito: Fakir Ediciones.

Rosero, N. (2018). El cuerno del poder. México D.F.: PASODEGATO.

- Rulfo, J. (2006). *Pedro Paramo* [1955]. Madrid: Anagrama.
- Sáenz, B. (2015). *Mitos, misterios*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Santibáñez, C. (2004). "Notas sobre el problema autor y su función". *Acta Literaria*, 29, pp. 135-147.
- Santillán, E. (2010). *Danza imperfecta*. Quito: El ángel editor.
- Schweizer, M. En Payne, Michael. [Dir.] (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós, p. 523.
- Sesma, M. (2005). "Un nuevo encuentro con Arístides Vargas: 'Hay muchas formas y muchos teatros en América Latina'". *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 311, pp. 64-69.
- Suárez, F. (2006). "Poesía y tradición". *La Colmena* (Toluca: México), 51-52, pp. 51-52.
- Taibo, B. (2015). *Leer es resistir*. [Video file. 2 de noviembre]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iTEz1yOmepQ>
- Taylor, M. & Boyle, B. (Productores) y Di Pego, G. (Director). (1999). *Instinto* [cinta cinematográfica inspirada en la novela *Ishmael* de Daniel Quinn]. Estados Unidos: Spyglass: Entertainment.
- Toro, L. (2003). *La locura social expresada en el Teatro Ecuatoriano Contemporáneo: "El deseo más canalla"*. Grupo Malayerba. (Tesis de Licenciatura). Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Vallejo Aristizábal, P. (1999). *La niebla y la montaña. Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Vallejo Aristizábal, P. (2011). *El teatro ecuatoriano contemporáneo*. En Ortega A. *Historias de las literaturas del Ecuador - Literatura de la República*. (Vol. VII, pp. 219-248). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional.
- Vallejo Aristizábal, P. (2015). *Un relámpago sobre el lago. Selección de artículos y escritos sobre teatro*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Vargas Bejarano, J. (2008). "Reconciliación como perdón. Una aproximación a partir de Hannah Arendt". *Praxis Filosófica*. [Universidad del Valle: Colombia], 26 (enero- junio), pp. 111-129. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=209014645006>
- Vargas, A. (1997). "Una obra contra el olvido". *Conjunto*, 106, pp. 13-14.
- Vargas, A. (1998). "Evolución formal en el teatro latinoamericano". *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 275, pp. 51-55.
- Vargas, A. (1998). "Un espacio oscuro alumbrado por relámpagos" (Entrevista de Eliana Boudet con Arístides Vargas). *Conjunto*, 108, 43-47.

Vargas, A. (1998). “Festivales, con Brecht y Arístides Vargas al fondo”. Primer acto: Cuadernos de investigación teatral, 275, p. 5.

Vargas, A. (2000). “Tenemos muy poco que enseñar”. Conjunto, 118, p. 16.

Vargas, A. (2001). Jardín De pulpos, Pluma y la tempestad, La edad de la ciruela. Quito: Eskeletra.

Vargas, A. (2001). Nuestra señora de las nubes, Donde el viento hace buñuelos, El deseo más canalla. Madrid: Casa de América. Recuperado de https://books.google.com.ec/books/about/Nuestra_se%C3%B1ora_de_las_nubes.html?id=qH8dAQAAIAAJ&redir_esc=y

Vargas, A. (2004). “El hacha para el mar helado. Arístides Vargas. Teatro, utopía y revolución”. En Teatro, utopía y revolución. José Monleón y Nel Diago (eds.) Valencia: Universitat de Valencia, pp. 205-211.

Vargas, A. (2006). Teatro ausente: cuatro obras de Arístides Vargas. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Vargas, A. (2006). “Texto negro”. Las puertas del drama, 25 (invierno), pp. 18-25.

Vargas, A. (2010). Danzón Park: La maravillosa historia del héroe y el traidor. Jardín de Pulpos. La Canción de la Liebre. La casa de Rigoberta mira al sur. San Luis (Argentina): Nueva Editorial Universitaria.

Vargas, A. (2010). Foto de señorita y esclusas. La exacta superficie del roble. La Razón blindada. San Luis (Argentina): Nueva Editorial Universitaria.

Vargas, A. (2012). Textos Latinoamericanos Vol. 1. San Luis (Argentina): Universidad Nacional de San Luis.

Vargas, A. (2016). “La República Análoga: (comedia republicana)”. Primer acto: Cuadernos de investigación teatral, 350, pp. 176-204.

Vargas, A. (2016). “La república de la memoria”. Primer acto: Cuadernos de investigación teatral, 350, pp. 173-175.

Vargas, A. (2016). “Sobrevivirán la lucidez y la alegría”. Primer acto: Cuadernos de investigación teatral, 350, pp. 75-77.

Vargas, A. (2017). La mirada que permanece inclinada a través de una ventana. (C. Peláez González, Entrevistador. 23 de mayo). Recuperado de <http://www.kioskoteatral.com/entrevista-aristides-vargas-por-cristobal-pelaez-la-mirada-que-permanece-inclinada-traves-de-una-ventana/>

Vargas, A. (2018). “La piel roja. Mestiza” (Inédito).

Vargas, A. (2020). “Entrevista personal con Arístides Vargas” [Entrevistador: Paúl Puma]. (Quito, 6 de diciembre).

Varley, J. (2015). Piedras de agua. Cuadernos de una actriz de Odin Teatret. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Vásquez, H. & Ekkehart, K. (2009). La revolución en las tablas. Quito y el teatro insurgente 1800-1817. Biblioteca Básica de Quito, vol. 31. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural.

Verdesoto, I. (2005). El grupo Malayerba: un cuarto de siglo de trayectoria del teatro ecuatoriano (Tesis de licenciatura), Quito, Universidad Central del Ecuador.

Vich, V. (2011). “Qué es la poesía”. Aula abierta: Estudios Generales Letras. [Video file. 7 de diciembre]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=vq8sdjUSC5M>

Villacís, N. (2018). “Entrevista personal con Nicolás Villacís” [Entrevistador: Paúl Puma]. (26 de julio), Quito.

Villacís, S. (2017). Análisis de la narrativa visual en la dramaturgia escénica de Arístides Vargas (Tesis de maestría), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.

Villasís Endara, C. (1978). Los caminos oscuros de la gloria. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Wells, H.G. (2012). La guerra de los mundos [1898], Barcelona: Paradimage Soluciones.

Zamacuco (s.f.). Banda de pueblo. Quito: Ediciones Abya-Yala.

DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LITERATURA

LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL (IA) PARA LA CREACIÓN DE CUENTOS INFANTILES

Dr. Santiago Pozo-Sánchez
santiagopozo@ugr.es

Universidad de Granada
España

Área: Humanidades

Jornada: 07 de agosto

Introducción

La Inteligencia Artificial (IA) ha irrumpido en prácticamente todos los aspectos de nuestras vidas, transformando la forma en que trabajamos, nos comunicamos e incluso aprendemos. En este trabajo, exploraremos específicamente cómo la IA se ha convertido en una herramienta poderosa para la creación de cuentos infantiles y su aplicación en el ámbito educativo. La narración de historias siempre ha sido una parte fundamental de la educación de los niños, y la IA ofrece nuevas oportunidades para enriquecer esta experiencia.

La narración de cuentos es una forma atemporal de transmitir valores, conocimientos y cultura a las generaciones más jóvenes. Los cuentos no solo entretienen a los niños, sino que también fomentan su imaginación, desarrollan habilidades lingüísticas y transmiten lecciones importantes. Tradicionalmente, los cuentos han sido creados por autores e ilustradores humanos. Sin embargo, en la era digital, la IA ha emergido como una herramienta que puede colaborar en este proceso creativo. En este trabajo, exploraremos los fundamentos de la IA, su aplicación en la educación y cómo la utilizamos para desarrollar un cuento musical infantil ilustrado.

Fundamentos de la Inteligencia Artificial

La Inteligencia Artificial (IA) es un campo interdisciplinario apasionante que busca imitar y automatizar procesos cognitivos y de toma de decisiones que normalmente requieren inteligencia humana. Esta área de estudio se ha convertido en una herramienta poderosa en una amplia variedad de campos, incluida la creación de cuentos infantiles. A continuación, profundizaremos en los conceptos fundamentales que respaldan la IA y su aplicación específica en la generación de cuentos para niños (Chen, 2023).

En esencia, la IA se esfuerza por desarrollar sistemas y algoritmos que emulen la inteligencia humana. Esto implica la capacidad de aprender de la experiencia, razonar, tomar decisiones informadas y adaptarse a situaciones cambiantes (Holmes et al., 2023). La IA busca imitar la mente humana en la resolución de problemas y la comprensión de entornos complejos. Esta ambición de replicar la inteligencia humana ha llevado al desarrollo de herramientas y técnicas que permiten a las máquinas realizar tareas sorprendentes, como la generación de historias creativas para niños (Yang, 2022).

El aprendizaje automático (*machine learning*) es una rama central de la IA y se basa en la capacidad de las máquinas para aprender a través de la experiencia y los datos en lugar de seguir instrucciones explícitas. Es esencial para la creación de cuentos porque permite a las máquinas comprender patrones en los datos y mejorar su rendimiento en tareas específicas a

medida que se exponen a más información. En el contexto de la narración de cuentos, el aprendizaje automático permite que la IA genere narrativas coherentes y atractivas al aprender de historias previas y preferencias de audiencia (Lee, 2019).

El aprendizaje automático se divide en dos categorías principales: el aprendizaje supervisado y el aprendizaje no supervisado. En el aprendizaje supervisado, la IA se entrena utilizando ejemplos etiquetados para aprender a hacer predicciones o clasificaciones. En la generación de cuentos, esto podría implicar entrenar un modelo con ejemplos de cuentos infantiles existentes para que pueda generar nuevos relatos que sigan un estilo similar (Kim y Park, 2017).

Dentro del aprendizaje automático, las redes neuronales artificiales desempeñan un papel fundamental. Estas redes están inspiradas en la estructura y el funcionamiento del cerebro humano (Unona y Goosen, 2023). Consisten en capas de nodos interconectados que procesan y transforman información. Cada nodo (neurona artificial) realiza cálculos y pasa la información a través de conexiones ponderadas, similar a cómo las neuronas en el cerebro transmiten señales eléctricas (Chen, 2023).

En la generación de cuentos infantiles, las redes neuronales son esenciales para crear contenido original y adaptarse a las preferencias del público objetivo. Por ejemplo, una red neuronal puede aprender a identificar las características de las historias que los niños encuentran atractivas, como personajes carismáticos o tramas emocionantes, y utilizar ese conocimiento para generar narrativas que resuenen con el público infantil (Lee, 2019).

Las redes neuronales pueden tener múltiples capas, lo que se conoce como redes neuronales profundas o *deep learning*. Esto permite a la IA aprender representaciones cada vez más complejas de los datos, lo que es especialmente útil en la generación de cuentos infantiles donde se requiere creatividad y comprensión de las emociones humanas (Chiu y Chai, 2020).

En la generación de cuentos infantiles, la IA aprovecha estos fundamentos para automatizar procesos creativos. Por ejemplo, puede aprender a generar texto narrativo coherente y atractivo al analizar una gran cantidad de historias existentes. También puede adaptar las historias a las preferencias de un público específico, personalizando la experiencia de lectura para cada niño (Kim et al., 2020).

Además, las redes neuronales artificiales son cruciales para la producción de ilustraciones en cuentos infantiles. La IA puede aprender a crear imágenes basadas en descripciones de texto, lo que agrega una dimensión visual a las historias y las hace aún más atractivas para los niños (Unona y Goosen, 2023).

Aplicaciones de la Inteligencia Artificial en la Educación

La IA ha revolucionado la educación en numerosos aspectos, desde la personalización del aprendizaje hasta la automatización de tareas administrativas. Estas innovaciones benefician a los estudiantes de diversas maneras, creando un entorno educativo más efectivo y adaptado a las necesidades individuales (Holmes et al., 2023).

Una de las aplicaciones más destacadas de la IA en la educación es su capacidad para personalizar el aprendizaje. Los sistemas de tutoría inteligente utilizan algoritmos de aprendizaje automático para adaptar el contenido y las actividades de aprendizaje según las necesidades y el progreso de cada estudiante. Esto va más allá de un enfoque de talla única y permite que cada estudiante avance a su propio ritmo. La IA puede identificar las áreas en las que un estudiante necesita más ayuda y proporcionar ejercicios adicionales o explicaciones específicas para fortalecer su comprensión (Huang, 2021).

Otra aplicación clave es la automatización de la evaluación. Los sistemas de calificación automática pueden analizar respuestas escritas de manera eficiente y proporcionar retroalimentación inmediata a los estudiantes. Esto no solo agiliza el proceso de evaluación, sino que también permite a los profesores identificar patrones en el desempeño de los estudiantes y ajustar sus enfoques de enseñanza en consecuencia. Los educadores pueden centrarse en actividades más interactivas y de apoyo en vez de dedicar mucho tiempo a corregir exámenes y tareas.

Además, la IA facilita la recopilación y el análisis de grandes cantidades de datos educativos. Esto es fundamental para las instituciones educativas, ya que les permite identificar patrones de aprendizaje a nivel de grupo y detectar posibles problemas en el proceso educativo (Yang, 2022). Con esta información, las instituciones pueden tomar decisiones basadas en datos para mejorar la calidad de la educación, implementar intervenciones tempranas cuando sea necesario y ajustar sus programas académicos para lograr mejores resultados (Chiu y Chai, 2020).

Por último, los asistentes de IA, como Chatbots educativos, desempeñan un papel importante en el apoyo a los estudiantes. Pueden proporcionar respuestas a preguntas frecuentes de manera instantánea, lo que ayuda a los estudiantes a resolver dudas de manera eficiente. Además, pueden guiar a los estudiantes a través de recursos en línea y proporcionar información adicional sobre temas específicos. Esto es especialmente beneficioso para estudiantes con necesidades especiales, ya que la IA puede adaptarse para brindar un apoyo personalizado según las necesidades individuales (Huang, 2021).

Aunque la aplicación de la IA en la educación ha sido un avance significativo en cuanto a eficiencia y personalización del aprendizaje, en este trabajo nos enfocaremos en su uso específico para fomentar la creatividad creando cuentos infantiles. La IA no solo mejora la eficiencia en la educación, sino que también agrega un elemento de innovación y entretenimiento que puede inspirar a los estudiantes y enriquecer su experiencia educativa (Kim et al., 2020).

Desarrollo de la Actividad de Creación de Cuento Infantil

Destinatarios y Objetivos

En nuestra ponencia, nos centramos en un grupo específico de estudiantes: el alumnado de 3.º de Grado de Educación Primaria de la Universidad de Granada, España. Nuestro objetivo era crear un cuento musical infantil ilustrado adecuado para niños y niñas de 7-8 años que estuvieran cursando Educación Primaria.

Los niños de este grupo de edad se encuentran en una etapa crucial de su desarrollo cognitivo y emocional. Los cuentos infantiles desempeñan un papel importante en su crecimiento al fomentar la imaginación, la comprensión lectora y la apreciación por la música y el arte. Nuestro propósito era aprovechar la IA para crear una experiencia de narración única y memorable que enriqueciera su educación.

Recursos Utilizados

Describiremos los recursos fundamentales que empleamos para llevar a cabo esta actividad, las cuales desempeñaron un papel esencial en la generación de contenido:

- **Chat GPT-3:** desarrollado por OpenAI, es un modelo de lenguaje avanzado que es capaz de comprender y generar texto coherente en respuesta a preguntas y sugerencias. Lo utilizamos para crear el texto narrativo del cuento infantil. A través de una interfaz de programación de aplicaciones (API), pudimos interactuar con Chat GPT-3 y dar vida a los personajes y la trama de nuestra historia.
- **DALL·E:** también desarrollado por OpenAI, es una IA que puede generar imágenes a partir de descripciones de texto. Esta herramienta fue crucial para la creación de ilustraciones personalizadas y visualmente atractivas que complementaron la narrativa del cuento. Las ilustraciones de DALL·E capturaron la esencia de la historia y la hicieron más atractiva para los niños.
- **Durable.co:** La colaboración y la gestión eficiente del proyecto son aspectos críticos al utilizar IA en la creación de cuentos. Durable.co es una plataforma de gestión de proyectos que facilitó la colaboración entre los

miembros del equipo. Permite la asignación de tareas, el seguimiento del progreso y la comunicación en tiempo real, lo que fue esencial para garantizar que la actividad se completara en una sesión única de 90 minutos.

Metodología

La realización de la actividad se llevó a cabo de la siguiente forma:

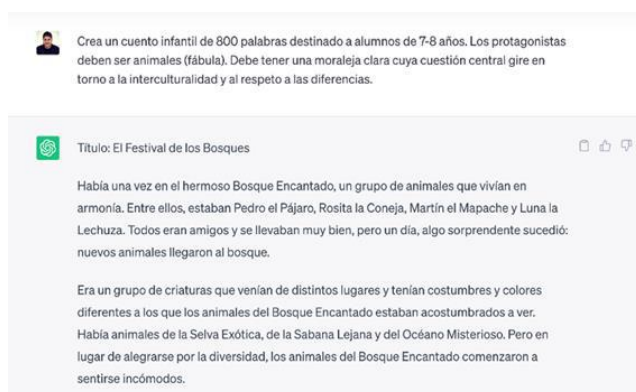
- **Configuración de Herramientas de IA:** antes de la actividad, configuramos Chat GPT-3 y DALL·E para que se alinearan con la temática y el tono del cuento infantil que deseábamos crear. Definimos directrices específicas para que la narrativa fuera adecuada para niños de 7-8 años y que las ilustraciones reflejaran la historia de manera atractiva.
- **Interacción con los Estudiantes:** durante la sesión, presentamos la actividad a los estudiantes y les explicamos cómo utilizaríamos la IA para crear un cuento juntos. Los estudiantes participaron activamente al proporcionar ideas y sugerencias sobre los personajes, la trama y los elementos del cuento. La interacción en tiempo real con Chat GPT-3 fue una experiencia única para los niños, ya que vieron cómo sus ideas se convertían en texto narrativo.
- **Ilustraciones con DALL·E:** mientras se generaba el texto narrativo, también utilizamos DALL·E para crear ilustraciones en función de las descripciones de los personajes y escenarios proporcionadas por los estudiantes. Esto permitió una integración fluida de la narrativa y las imágenes en el cuento.

Prompts Utilizados para la creación del cuento

A continuación, se presentan los prompts específicos que se utilizaron durante la actividad de creación del cuento infantil con Chat GPT:

Figura 1

Prompt de introducción para la creación del cuento



Fuente: elaboración propia

Figura 2

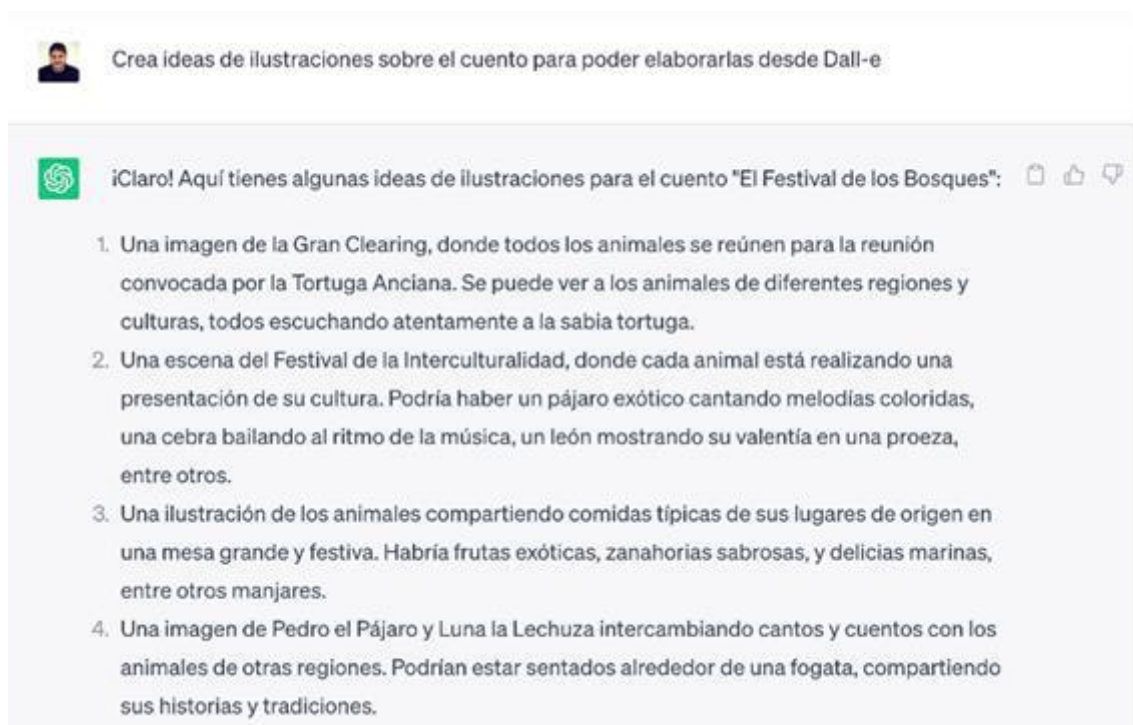
Prompt para la elaboración del título del cuento



Fuente: elaboración propia

Figura 3

Prompt para la generación de ilustraciones



Fuente: elaboración propia

Figura 4

Prompt para la selección de audiciones musicales



Recomiéndame audiciones de música clásica para escuchar mientras leemos el cuento y que tengan relación con la temática.



¡Por supuesto! Aquí te dejo una lista de audiciones de música clásica que tienen una conexión con la temática del cuento "El Festival de los Bosques" y que podrían enriquecer la experiencia de lectura:

1. "Carnaval de los Animales" (Camille Saint-Saëns): Esta suite musical presenta una variedad de movimientos que representan diferentes animales, como aves, leones, canguros y tortugas. Cada movimiento tiene su propio carácter y humor, lo que refleja la diversidad de los animales en el cuento.
2. "El Lago de los Cisnes" (Pyotr Ilyich Tchaikovsky): Esta famosa obra de ballet incluye una gran diversidad de personajes, entre ellos cisnes, que simbolizan la gracia y la elegancia de la naturaleza, aspectos importantes en el cuento.
3. "El Jardín de las Hespérides" (Frederick Delius): Esta pieza evoca un ambiente de naturaleza y exotismo, perfecto para representar la llegada de los animales de diferentes lugares al Bosque Encantado.

Fuente: elaboración propia

Figura 5

Prompt para la generación de actividades relacionadas con el cuento



Diseña cuatro actividades para hacer con alumnos de educación primaria de 7-8 años a partir de la historia del cuento.



Actividad 1: Festival de la Interculturalidad

Objetivo: Fomentar la valoración de la diversidad cultural y promover el respeto a las diferencias.

Descripción: Organiza un "Festival de la Interculturalidad" en el aula o en el colegio, basado en el cuento "El Festival de los Bosques". Pide a los alumnos que representen a los diferentes animales del cuento y que compartan aspectos de sus culturas y tradiciones. Pueden presentar bailes, canciones, comidas típicas o incluso palabras en otros idiomas. Anima a los alumnos a ser creativos y a apreciar las diferentes expresiones culturales.

Actividad 2: Libro de la Diversidad Animal

Objetivo: Desarrollar la creatividad y el trabajo en equipo mientras se aprenden detalles sobre los animales del cuento.

Fuente: elaboración propia

Una vez tuvimos listo nuestro cuento, procedimos a crear las ilustraciones. Utilizamos una herramienta específica proporcionada por OpenAI llamada DALL-E. Para obtener las ilustraciones deseadas, debíamos formular nuestra solicitud en inglés. Se recomendaba añadir "digital art" al final de la solicitud para lograr un efecto de ilustración específico. Por ejemplo: "A sad rabbit and a wolf in the forest, digital art".

Luego, solo quedaba reunir todo en un único documento que incluía el cuento en sí, las ilustraciones generadas y la grabación de audio elegida. Para la composición final del cuento, utilizamos la plataforma Canva. En cuanto a la grabación de audio, se sugirió la inclusión de un código QR que enlazara directamente a un vídeo en YouTube u otra plataforma similar.

Cuando los cuentos estuvieron generados y completos, procedimos a publicarlos en una página específica de Durable.co.

Por último, resulta pertinente destacar que estos prompts se utilizaron como punto de partida para interactuar con Chat GPT y guiar la generación de texto narrativo. A lo largo de la sesión, se realizaron iteraciones y se ajustaron los prompts según las ideas y preferencias de los estudiantes, lo que contribuyó a la creación de un cuento infantil único y personalizado.

Resultados

El resultado de nuestra actividad fue un cuento musical infantil ilustrado único y personalizado. El cuento reflejó las ideas y la creatividad de los estudiantes, lo que lo hizo aún más significativo para ellos. Las ilustraciones de DALL-E complementaron la narrativa de manera excepcional, creando una experiencia visualmente atractiva.

Prospectiva de la actividad

La actividad de creación de cuentos infantiles con IA ya ha demostrado ser beneficiosa para los estudiantes en el corto plazo. Proporciona una experiencia educativa única y memorable al involucrar a los niños en la narración de cuentos de manera interactiva. Durante la sesión de 90 minutos, los estudiantes participan activamente en la creación de una historia personalizada, lo que puede despertar su interés por la escritura, la creatividad y la tecnología. Además, fomenta la colaboración entre compañeros y el trabajo en equipo, estimulando habilidades esenciales para el desarrollo social y académico.

A medida que los estudiantes continúen su educación, es posible que los efectos de esta actividad se manifiesten aún más en el mediano plazo. La experiencia de participar en la creación de cuentos con IA puede tener un impacto en su desarrollo literario y creativo. Pueden

desarrollar una comprensión más profunda de las estructuras narrativas y las técnicas de escritura, lo que puede beneficiarlos en sus futuros proyectos de escritura y composición. Además, esta actividad podría inspirar a algunos estudiantes a explorar campos relacionados con la tecnología y la IA, lo que podría influir en sus decisiones de carrera.

A largo plazo, la actividad de creación de cuentos infantiles con IA podría tener un impacto más profundo en la educación y la sociedad en general. Si se incorpora de manera más generalizada en los planes de estudio, podría ayudar a fomentar la creatividad y el pensamiento crítico en las generaciones futuras. Además, podría contribuir a la evolución de la narración de cuentos en el ámbito educativo. La combinación de narrativas generadas por IA y participación activa de los estudiantes podría abrir nuevas posibilidades para la creación de historias educativas personalizadas que se adapten a las necesidades individuales de aprendizaje de cada estudiante.

En un sentido más amplio, el uso de la IA en la educación está transformando la forma en que se enseña y se aprende. La prospectiva sugiere que la IA seguirá desempeñando un papel importante en la personalización del aprendizaje, la automatización de tareas administrativas y la mejora de la calidad educativa en general. La actividad de creación de cuentos infantiles es solo un ejemplo de cómo la IA puede enriquecer la educación y preparar a los estudiantes para un futuro impulsado por la tecnología.

Conclusiones

En este trabajo, hemos explorado la aplicación de la Inteligencia Artificial en la creación de cuentos infantiles, centrándonos en la experiencia que compartimos con el alumnado de 3.º de Grado de Educación Primaria de la Universidad de Granada, España. La IA se ha convertido en una herramienta poderosa para enriquecer la educación y fomentar la creatividad en los niños.

La colaboración entre humanos y máquinas en la creación de cuentos infantiles ha demostrado ser una forma efectiva de involucrar a los estudiantes y promover su imaginación. Los resultados de nuestra actividad destacan el potencial de la IA para personalizar la educación y crear experiencias de aprendizaje únicas y memorables.

A medida que continuamos avanzando en esta era digital, podemos esperar ver más innovaciones que aprovechen la IA para mejorar la educación y enriquecer la experiencia de aprendizaje de los estudiantes. La narración de cuentos infantiles es solo un ejemplo de cómo la IA puede transformar la educación y abrir nuevas posibilidades creativas para las generaciones futuras.

Referencias

- Chen, T. J. (2023). ChatGPT and other artificial intelligence applications speed up scientific writing. *Journal of the Chinese Medical Association*, 86(4), 351-353. <https://doi.org/10.1097/jcma.0000000000000900>
- Chiu, T. K., & Chai, C. S. (2020). Sustainable curriculum planning for artificial intelligence education: A self-determination theory perspective. *Sustainability*, 12(14), 5568. <https://doi.org/10.3390/su12145568>
- Holmes, W., Bialik, M., & Fadel, C. (2023). *Artificial intelligence in education*. Globethics Publications. <https://doi.org/10.58863/20.500.12424/4276068>
- Huang, X. (2021). Aims for cultivating students' key competencies based on artificial intelligence education in China. *Education and Information Technologies*, 26, 5127-5147. <http://dx.doi.org/10.14352/jkaie.2019.23.2.189>
- Kim, K., & Park, Y. (2017). A development and application of the teaching and learning model of artificial intelligence education for elementary students. *Journal of The Korean Association of Information Education*, 21(1), 139-149. <http://dx.doi.org/10.14352/jkaie.2017.21.1.139>
- Kim, S., Kim, S., Lee, M., & Kim, H. (2020). Review on artificial intelligence education for K-12 students and teachers. *The Journal of Korean association of computer education*, 23(4), 1-11. <https://doi.org/10.32431/kace.2020.23.4.001>
- Lee, Y. (2019). An analysis of the influence of block-type programming language-based artificial intelligence education on the learner's attitude in artificial intelligence. *Journal of the Korean Association of information Education*, 23(2), 189-196. <https://doi.org/10.1007/s10639-021-10530-2>
- Unona, G. N., & Goosen, L. (2023). Leveraging Ethical Standards in Artificial Intelligence Technologies: A Guideline for Responsible Teaching and Learning Applications. In *Handbook of Research on Instructional Technologies in Health Education and Allied Disciplines* (pp. 310-330). IGI Global. <http://dx.doi.org/10.4018/978-1-6684-7164-7.ch014>
- Yang, W. (2022). Artificial Intelligence education for young children: Why, what, and how in curriculum design and implementation. *Computers and Education: Artificial Intelligence*, 3, 1-7. <https://doi.org/10.1016/j.caeai.2022.100061>

USO DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN LA EDUCACIÓN UNIVERSITARIA

Ing. Mónica Tahan
monicatahan@gmail.com

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas Venezuela

Área: Humanidades

Jornada: 07 de agosto

Introducción

La Inteligencia Artificial tuvo antecedentes importantes en el siglo XX, con relevantes aportes que dieron origen a los avances que se han venido presentando en la segunda y tercera década del siglo XXI. A la fecha existe una diversidad de modelos de Inteligencia Artificial, que aplican el modelado de Proceso de Lenguaje Natural (Natural Language Process - NLP), el cual se logró mediante el uso del dominio técnico unido al dominio cognitivo que maneja la Inteligencia Artificial, denominado **Deep Learning**.

Hasta hoy, la Inteligencia Artificial se ha aplicado en herramientas tecnológicas cotidianas, como: asistentes virtuales, teléfonos celulares inteligentes con aplicaciones que predicen lo que desea el usuario, redes sociales que sugieren contenidos, según patrones que va dejando el usuario usando estas, entre otras. En los últimos meses, la aparición de herramientas de investigación y consulta, mediante un motor de búsquedas que emplea modelado de Proceso de Lenguaje Natural, ha impactado considerablemente a la sociedad.

En esta publicación, pretende proponer recomendaciones sobre el uso de la Inteligencia Artificial, mediante estas herramientas, para el proceso de Formación y Educación Universitaria.

Objetivos

General

Proponer estrategias de gestión educativa universitaria empleando las herramientas de Inteligencia Artificial

Específicos

- Identificar los desafíos y retos constantes que enfrenta el docente frente al proceso de enseñanza, ante la presencia de la Inteligencia Artificial (IA)
- Promover el uso de la IA para el proceso de retroalimentación efectiva del proceso educativo
- Usar la IA para fortalecer el proceso de evaluación y colaboración entre estudiantes y docentes
- Emplear la IA para el proceso de creación de nuevos contenidos, novedosos y con amplio manejo de la audiencia

Desarrollo del Tema

Para dar inicio al cumplimiento de los objetivos mencionados anteriormente, se iniciará este documento citando la definición de la herramienta chat GPT, la cual fue liberada a finales del año 2022:

"... modelo de lenguaje natural de gran escala desarrollado por OpenAI. Es una red neuronal que ha sido entrenada con enormes cantidades de datos textuales y ha sido diseñada para entender y generar lenguaje natural en una amplia variedad de contextos" (Chat GPT, 2023)

Es muy interesante leer cómo esta herramienta se autodefine a sí misma, resaltando que el objetivo de su diseño es entender y generar lenguaje natural en varios contextos. Ahora vale la pena preguntarse: ¿En un futuro cercano, un docente universitario podrá ser reemplazado por una herramienta de IA como chat GPT?

Al plantearse esta interrogante, la cual ha sido tema de polémica en los días transcurridos del presente año, en el ámbito de la educación universitaria, se plantean los siguientes desafíos y retos que pudieran ser aplicados como estrategia de uso de la IA en la educación, los cuales obligan al docente a estar en constante actualización y aprendizaje sobre el uso de estas herramientas; estos son:

1. Crear alta expectativa en el alumno
2. Creación de la evaluación formativa usando herramientas de IA para enriquecer los planteamientos académicos.
3. Creación de tareas más complejas con conocimiento avanzado, bajo la premisa que la IA a través de herramientas como chat GPT y bard, puede enriquecer el logro de una competencia específica de un estudiante, en un periodo de tiempo más corto.
4. Realización de constante tutoría a través de pasos claros proporcionados por las herramientas de IA.
5. Generación de ejemplos desde las herramientas de IA, relacionados con las asignaciones a ser aplicadas por el docente a su grupo de estudiantes.

Por otro lado, si se habla de Inteligencia Artificial (IA) aplicada a la educación universitaria, ahora plantearé el proceso de enseñanza eficiente, tomando como premisa que, al existir estas herramientas, un estudiante recurrirá a ella para intentar resolver su desafío académico, ¿qué propuesta tiene el autor respecto a los pasos?

El primer paso debe ser la identificación de las posibles fallas y aciertos del alumno que permitan medir su progreso, seguidamente se debe clasificar esos aspectos importantes del aprendizaje del estudiante, los posibles modelos de rúbricas para medir las competencias y emplear las herramientas de IA para obtener una diversidad de modelos sugeridos por estas herramientas; los cuales el docente pueda analizar con detenimiento hasta llegar a un modelo definitivo.

Por otro lado, es importante entregar comentarios detallados al estudiante, sobre lo que se espera obtener de su proceso de aprendizaje, para dar transparencia al proceso de comunicación Docente - Alumno. El alumno lo tiene claro, probablemente se apoye en las herramientas IA para lograr el desafío. Es importante que cada desafío de aprendizaje diseñado considere a partir de ahora, que los estudiantes cuentan también con las herramientas de IA.

Otro paso que no debe quedar fuera de este proceso es el de auto-evaluación entre pares, es decir, entre estudiantes. En este paso una herramienta de IA puede ser útil para obtener una rúbrica de evaluación grupal que permita a los estudiantes analizar y debatir, sobre los resultados de cada uno.

Entre los pasos para esta realimentación efectiva, también se considerará la normalización de los métodos de evaluación y el uso de varias estrategias de enseñanza, apoyadas en estas herramientas de IA.

Fortalecimiento de Proceso de Evaluación con IA

Para el logro de este objetivo es importante que el docente universitario tome en cuenta que un único modelo de prueba será cada vez menos eficiente para diagnosticar una competencia. Desde las recomendaciones del autor de este ensayo, se tienen las siguientes estrategias:

- Debates y discusiones frecuentes que estimulen y desarrollen el pensamiento crítico y el constante análisis de situaciones diversas.
- Promover un ambiente de respeto, donde el estudiante sienta seguridad de expresar cada una de sus ideas.
- Fomentar la participación y colaboración con actividades diseñadas para el aprendizaje colaborativo, esto apoyado en el uso de las herramientas de IA.
- Uso del elemento de juego en el aprendizaje mediante actividades interactivas, diseñadas y creadas con herramientas de IA.
- Finalmente, según el plan de formación, apoyarse como docente en el uso de las herramientas de IA para crear modelos de pruebas, modelos de tareas, preguntas de desafío para debates, estrategias de juego, entre otras.

La Unesco y la IA en la Educación

La Unesco, en su artículo titulado “La Inteligencia Artificial en la Educación” (Unesco en Español, 2023) referencia la necesidad de desarrollar prácticas de enseñanza y aprendizajes que sean innovadoras para enfrentar el desafío que ha implicado la aparición de la IA en la vida cotidiana de las personas.

Para este desafío, el artículo mencionado en el párrafo anterior destaca que la misión de la Unesco es pedir la adopción de un enfoque centrado en el ser humano, tomando la IA como herramienta para la investigación, la lucha contra las desigualdades y la diversidad de expresiones culturales, evitando que la IA acentúe las diferencias tecnológicas entre las distintas regiones del mundo.

Ahora bien, durante el consenso de Beijing, en el documento titulado: “Artificial Intelligence and Education: Guidance for Policy-makers” (Inteligencia artificial y educación: Guía para los encargados de formular políticas), elaborado por la Unesco, esta última insta y autoriza su uso para los especialistas y profesionales de las comunidades responsables de la creación de políticas y del ámbito y estrategias educativas, tomando como premisa la creación de una visión común de los desafíos y oportunidades generados por la IA en el ámbito educativo.

En ese mismo artículo de la Unesco, sobre Aprendizaje y Educación se referencia que, para enseñar IA en las escuelas, señala que existen tres (3) ámbitos importantes lograr este objetivo: aprender sobre IA, aprender con IA y prepararse para la IA.

El autor de este ensayo concuerda completamente con estas declaraciones de la Unesco, ya que, en todo proceso novedoso, la educación se compone de un eje transversal para la sociedad; debido a las necesidades que se originan como efecto colateral de los nuevos cambios presentes y los avances tecnológicos, que están a la vanguardia, van a pasos agigantados, haciendo que la sociedad tenga que asimilar rápidamente estos cambios. Por eso la educación es clave en este proceso de transformación digital, ya que, con el modelo educativo tradicional, el resultado del desconocimiento y la ausencia de políticas que normen este aprendizaje, pueden atropellar los valores éticos que se han establecido en la sociedad.

Ahora que se ha tocado en este documento el tema de la ética y la IA, la Unesco ha comunicado en su sitio web oficial en español (<https://www.unesco.org/es/>), el apoyo a más de 50 países en la elaboración de una política ética en materia de IA. Entre estos países que se encuentran colaborando con la Unesco en este tema están: Antigua y Barbuda, Barbados, Brasil, Botsuana, Chad, Chile, Costa Rica, Cuba, Gabón, India, Kenia, Malawi, Maldivas, Marruecos, Mauricio, México, Mozambique, Namibia, República Democrática del Congo, República Dominicana, Ruanda, Santo Tomé y Príncipe, Senegal, Sudáfrica, Timor Oriental, Uruguay y Zimbabwe.

Esto se está realizando después que la Unesco trabajó con expertos de la IA en 2022, para crear la Metodología de Evaluación de la Preparación (Readiness Assessment Methodology - RAM), la cual consiste en una evaluación completa que prueba la pertinencia

legal y las políticas nacionales existentes, para enmarcar de manera positiva el desarrollo tecnológico y las capacidades técnicas de los miembros y sus organizaciones.

En el siguiente apartado, se dará un ejemplo sobre cómo puede ser empleada la Inteligencia Artificial para la creación de los contenidos educativos.

Creación de Contenidos Educativos con IA

A propósito de la creación de contenido con IA, el autor se tomó la libertad de emplear la herramienta Bard (bard.google.com), en fecha 05 de agosto de 2023, donde se le realizó el siguiente planteamiento para este apartado:

-----Inicio de la Interacción con Bard-----

Autor: Hola, soy profesora de una universidad y quiero que te comportes como un experto, que está a mi nivel, estoy preparando un ensayo sobre el uso de la Inteligencia Artificial en la Educación y estoy desarrollando un apartado donde quiero demostrar como una herramienta como tú puede ser un apoyo para los docentes universitarios, ¿qué ejemplo claro y preciso puedes darme de esto?

Respuesta de Bard: Hola, profesora. Encantada de ayudarte en tu ensayo sobre el uso de la Inteligencia Artificial (IA) en la educación. Como modelo de lenguaje grande, puedo proporcionarte información y recursos sobre una amplia gama de temas, incluyendo la IA. Además, puedo ayudarte a analizar y sintetizar información, y a generar formatos de texto creativos, como poemas, código, guiones, piezas musicales, correo electrónico, cartas, etc. Aquí tienes algunos ejemplos concretos de cómo puedo ser un apoyo para los docentes universitarios:

Ayuda a personalizar la enseñanza. Los sistemas de IA pueden analizar los datos de los estudiantes, como sus notas, su rendimiento en las pruebas y su historial de participación, para identificar áreas en las que necesitan ayuda. Esta información puede utilizarse para crear planes de aprendizaje personalizados que se adapten a las necesidades individuales de cada estudiante.

Proporciona retroalimentación en tiempo real. Los sistemas de IA pueden proporcionar a los estudiantes retroalimentación sobre su trabajo en tiempo real, lo que les ayuda a identificar y corregir errores rápidamente. Esta retroalimentación puede ser especialmente valiosa para los estudiantes que tienen dificultades con un tema concreto.

Ofrece oportunidades de práctica personalizada. Los sistemas de IA pueden ofrecer a los estudiantes oportunidades de práctica personalizada en las que pueden trabajar en ejercicios y problemas que se adaptan a sus necesidades individuales. Esto puede ayudar a los estudiantes a desarrollar sus habilidades y a mejorar su rendimiento.

Ayuda a los estudiantes a aprender de forma independiente. Los sistemas de IA pueden proporcionar a los estudiantes recursos y herramientas que les ayuden a aprender de forma independiente. Esto puede ser útil para los estudiantes con dificultades para aprender en el aula tradicional.

Estos son ejemplos de cómo la IA puede apoyar a los docentes universitarios. A medida que la tecnología de IA siga evolucionando, es probable que se descubran nuevas e innovadoras formas de utilizarla en la educación.

Espero que esta información te sea útil. Si tienes alguna pregunta, no dudes en contactar conmigo.

-----Fin de la Interacción con Bard-----

Como puede observarse, el uso del lenguaje de la herramienta **Bard** fue claro, bien redactado en castellano y cónsono con las ideas planteadas en la pregunta. Esto invita al docente, a que ahora puede recortar mucho más el tiempo en línea creando contenidos, siempre y cuando trabaje bajo la experticia y comportamiento crítico de la respuesta recibida. Por esta razón el autor ha ido más allá en la pregunta planteada inicialmente, retando al motor de IA a hacer inferencia sobre un ejemplo que se pueda dibujar. A continuación, el ejemplo:

-----Inicio de la Interacción con Bard-----

Autor: Eres maravillosa sugiriendo ejemplos, ¿en este prompt se puede ver un diagrama de esto que me acabas de decir?

Respuesta de Bard: Claro, aquí hay un diagrama que muestra cómo la IA puede ser utilizada para apoyar a los docentes universitarios:

[Diagrama de una persona que usa una computadora para enseñar a un grupo de estudiantes. La computadora está equipada con IA, que se utiliza para personalizar la enseñanza, proporcionar retroalimentación en tiempo real, ofrecer oportunidades de práctica personalizada y ayudar a los estudiantes a aprender de forma independiente.]

Como puede verse en el diagrama, la IA puede utilizarse para apoyar a los docentes universitarios de diversas maneras. Por ejemplo, la IA puede utilizarse para personalizar la enseñanza proporcionando a los estudiantes planes de aprendizaje personalizados que se adapten a sus necesidades individuales. Además, la IA puede utilizarse para proporcionar retroalimentación en tiempo real sobre el trabajo de los estudiantes, lo que les ayuda a identificar y corregir errores rápidamente. Por último, la IA puede utilizarse para ofrecer oportunidades de práctica personalizada en la que los estudiantes pueden trabajar en ejercicios y problemas que se adaptan a sus necesidades individuales.

La IA también puede utilizarse para ayudar a los estudiantes a aprender de forma independiente proporcionando a los estudiantes recursos y herramientas que les ayuden a aprender por su cuenta. Por ejemplo, la IA puede utilizarse para crear cursos en línea personalizados que se adapten a las necesidades individuales de los estudiantes. Además, la IA puede utilizarse para proporcionar a los estudiantes tutores virtuales que puedan responder a sus preguntas y ayudarles a resolver problemas.

En general, la IA tiene el potencial de revolucionar la educación universitaria. Al personalizar la enseñanza, proporcionar retroalimentación en tiempo real, ofrecer oportunidades de práctica personalizada y ayudar a los estudiantes a aprender de forma independiente, la IA puede ayudar a los docentes universitarios a proporcionar a sus estudiantes una mejor experiencia de aprendizaje.

-----Fin de la Interacción con Bard-----

Como puede verse, el resultado del chatbot ha sido preciso en cuanto a la imagen que debería plasmarse para el ejemplo, así como ha mostrado una redacción que puede ser imperceptible para un ser humano, en cuanto a detectar que esta idea ha sido generada por un chatbot.

Este resultado sucede porque los motores de IA han sido entrenados al nivel de resolver problemáticas de la vida cotidiana, mostrando el resultado en un modelo denominado Proceso de Lenguaje Natural (Natural Process Language - NLP), que les permite a estos motores de inferencia y aprendizaje, aprender de los miles de millones de interacciones que realizan las personas mientras emplean las redes sociales y el internet en general.

Otra opción que tienen los docentes con la IA es la creación de materiales audiovisuales, ensayos, contenidos académicos, rúbricas, con herramientas de IA. Entre estas se pueden nombrar:

1. Sendsteps.ai (<https://web.sendsteps.com/>)
2. Canva (<https://www.canva.com>)
3. Chat GPT (<https://openai.com/chatgpt>)
4. Bard (<https://bard.google.com/>)
5. Adobe Sensei (<https://www.adobe.com/la/sensei/generative-ai.html>)



Figura 1. Ejemplo de enseñanza eficiente empleando el chatbot Chat GPT. Fuente:

Autor

En la figura 1 puede apreciarse un ejemplo de las fases por las cuales puede pasar un docente para crear un plan de lecciones, quien puede hacer parte de sus tareas apoyándose en los chatbots, como lo es la creación de los planes de estudio del alumno y la elaboración de los instrumentos para la supervisión del progreso del estudiante.

Conclusiones

Resumidos los objetivos planteados en el siguiente ensayo, se puede concluir que la gestión educativa apoyada en el uso de herramientas de Inteligencia Artificial es posible, sobre todo bajo la premisa que la Unesco promueve el uso de estas herramientas en la educación, preservando la ética y la integración de los aspectos humanos.

Los retos y desafíos constantes del docente en el proceso de enseñanza vienen porque la IA crece a pasos acelerados, obligando al docente a actualizarse, capacitarse y manejar competencias formativas adaptadas a la realidad actual.

Para promover el uso de la IA para el proceso de retroalimentación efectiva del proceso educativo, es importante que los docentes cuenten con las herramientas en el mundo entero, principalmente, se puede destacar el bloqueo de algunas de estas herramientas en algunos países de América Latina, tal como es el caso chat GPT, el cual está restringido en Venezuela, San Cristóbal y Nieves, Santa Lucía, San Vicente y las Granadinas. Por otro lado, hasta la actualidad el motor de IA de Google, llamado bard (<https://bard.google.com/>), hasta los actuales momentos está disponible para el mundo entero sin restricciones, así como también es el caso de bing de Microsoft y llama de meta. Estos chatbots, pueden ser de gran apoyo en este proceso docente.

Para usar la IA para fortalecer el proceso de evaluación y colaboración entre estudiantes y su docente, el profesor puede emplear los chatbots para validar sus hipótesis de retroalimentación de una estrategia evaluativa, diseño de rúbricas personalizadas, fortalecimiento de indicadores de medición, entre otros.

La creación de nuevos contenidos, novedosos y con amplio manejo de la audiencia se ve muy fortalecido con el uso de la IA, ya que un profesor o formador, puede acelerar la curva de creación de estos contenidos, gracias a estas herramientas que emplean IA para crear contenidos interactivos y con una apariencia estética de diseñador, gracias a funciones que éstas poseen en el momento de maquetar y diagramar el contenido de un tema específico, además de existir también herramientas que desarrollan un contenido conceptual, a partir de una idea inicial.

Referencias

La Inteligencia Artificial en la Educación. (2023, 4 de agosto). *Unesco*. Fecha de consulta: 10:55, agosto 4, 2023 desde <https://es.unesco.org/themes/tic-educacion/inteligencia-artificial>

OpenAI. (2023). ChatGPT (¿Qué es chatGPT?). Recuperado de <https://openai.com/chatgpt>

El poder de la IA en la educación Creación de contenidos impactantes con herramientas de IA. (2023,

5 de agosto). *Sendsteps*. Fecha de consulta: 04:27, agosto 5, 2023 desde <https://www.sendsteps.com/es/blog/el-poder-de-la-ia-en-la-educacion-creacion-de-contenidos-impactantes-con-herramientas-de-ia/>

Google. (2023). Bard (Inteligencia Artificial en la Educación). Recuperado de <https://bard.google.com/>

INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS

MÚSICA CON RAÍZ: CONSERVACIÓN DE LAS LENGUAS A TRAVÉS DEL CANTO Y EL SONIDO

Gina Gabriela López Realpe
g.g.lopez1310@gmail.com

Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana
(MACCO)

Área: Lengua y Cultura

Jornada: 09 de agosto

Resumen

El artículo aborda la importancia del sonido y las prácticas sonoras en lenguas maternas de las nacionalidades indígenas amazónicas Shuar, Waorani y Kichwa, que habitan en la provincia de Orellana, para la transmisión y la continuidad cultural. A través de la experiencia de registro o construcción de un archivo sonoro y audiovisual, comunitariamente co-creado y co-gestionado, realizado por la Empresa Pública Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana (MACCO-EP), se reflexiona sobre la relevancia de la diversidad lingüística, el canto ancestral y el mundo sonoro de la Amazonía ecuatoriana y las prácticas educativas no formales.

Palabras clave: Amazonía, lengua, sonoridades, diversidad, cultura, indígenas

El poeta, historiador y novelista estadounidense Carl Sandburg (2021) en su texto “Lenguas” nos recuerda que: “Los lenguajes mueren como ríos/ (...) Canta -y cantando- recuerda/ tu canción muere y cambia/ y mañana no está aquí como no está aquí el viento que sopló hace diez mil años”. Efectivamente, estos versos evidencian la existencia del imparable cambio lingüístico, que es constante. Sin embargo, también, nos ponen ante el hecho de que no todas las lenguas mueren a la misma velocidad ni por las mismas causas. No todas las lenguas desaparecen en futuros distantes o, simplemente, se acaban transformando y no todas las lenguas son ríos que se mueren en 10. 000 años.

Algunas lenguas mueren por causas de orden político. A modo de ejemplo, encontramos entre dichas causas a los contextos de homogenización y dominación cultural. También, a las políticas de despojo y abandono. Actualmente, consideramos que en el mundo existen, aproximadamente, 7.000 lenguas vivas, de las cuales sólo 600 cuentan con más de 100.000 hablantes, cifra mínima para garantizar su supervivencia a mediano plazo. Además, 3.000 de ellas están en peligro de desaparecer. De promedio, cada 2 semanas desaparece una lengua en el mundo, según la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (2018). Es decir, cada año, al menos 20 lenguas desaparecen. La cifra resulta más alarmante si mencionamos que se estima que 30.000 lenguas han desaparecido desde que el ser humano empezó a hablar.

En el contexto nacional, existen 14 lenguas indígenas de 8 diferentes familias lingüísticas, distribuidas en 18 pueblos y 14 nacionalidades, según el Archivo de Lenguas y Culturas del Ecuador de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales [FLACSO] (2010).

En el momento presente, 8 de estas lenguas indígenas está en un riesgo inminente de extinción. Asimismo, tenemos 3 idiomas oficiales de relación intercultural: el español, el kichwa y el shuar. No obstante, a lo largo del país y, particularmente, en la región amazónica con mayor presencia de esta diversidad lingüística, experimentamos la inexistencia de programas de rescate y vivificación de saberes y tradiciones lingüísticas y el dismantelamiento de la institucionalidad pública dedicada a la materia como la Educación Intercultural Bilingüe. Específicamente, en Orellana, provincia del norte que cuenta con una gran riqueza intercultural, por medio de la presencia de personas de las nacionalidades indígenas Kichwa, Shuar, Waorani, mestizos y afroecuatorianos, y medioambiental, puesto que es el puerto de entrada a la Reserva de Biosfera Yasuní; el panorama se ve aún más desventajado por una desatención histórica, un desamparo progresivo y un sinnúmero de presiones socioambientales.

Así, surge la experiencia de registro o construcción de un archivo sonoro y audiovisual de producciones musicales indígenas en lenguas maternas, comunitariamente co-creado y co-gestionado, denominado “Música con raíz” a cargo de la Empresa Pública Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana (MACCO-EP), adscrita al GAD Municipal del cantón Francisco de Orellana, que desde 2015 que trabaja en el rescate del patrimonio arqueológico amazónico y en el fomento de espacios de encuentro y aprendizaje a través de las artes. Esta institución cultural abarca varios espacios y servicios entre ellos un **museo arqueológico** con una colección de 400 piezas, correspondientes a la cultura Omagua o Fase Napo (1.100 a 1.500 d.C); una **sala de exposiciones temporales** o temáticas; el **auditorio Manuel Villavicencio** donde se desarrolla la agenda cultural a través de presentaciones artísticas; y una **biblioteca pública**. También, despliega proyectos de desarrollo social vinculado a diferentes asociaciones de las nacionalidades indígenas locales como AOWARE, Shuar Jempe, YUMARU y Awak Maki.

En efecto, “Música con raíz” aparece como parte del segmento llamado “Música desde casa” (2020-2023) de la programación virtual “MACCOntigo”, que creamos en la coyuntura de la pandemia por COVID-19 y que se ha mantenido con menor frecuencia hasta hoy, a causa de la suspensión de los eventos masivos, con el objetivo de continuar brindando una plataforma de promoción e involucramiento de artistas, repertorios y talentos locales. La propuesta contempla, al mismo tiempo, traducción al español, subtitulación y circulación de las producciones detalladas previamente. En consecuencia, los ejes que articula son la interculturalidad, en la medida que buscábamos propiciar diálogo y convivencia; innovación, dado que revelamos procesos de negociación de la memoria con la fusión e incorporación de

nuevos ritmos e instrumentos; y difusión, debido que creamos un circuito que incluyó redes sociales, radios locales y espacios públicos.

Por lo que se refiere a los ámbitos del patrimonio, nos centramos en las artes del espectáculo y ritualidades vitales, la tradición oral, los usos sociales y actos festivos en tanto contextos espaciales y temporales específicos con valor simbólico y los conocimientos y usos de la naturaleza como en el caso de los sabres para la fabricación de instrumentos y adornos corporales sonoros tradicionales. Conviene señalar que las motivaciones respondieron a la necesidad de mitigar la pérdida acelerada de las identidades culturales gracias a las migraciones internas de las ruralidades al centro urbano, el mundo contemporáneo, la globalización y, enfáticamente, a la pérdida del territorio por los intereses extractivos que destruyen todas las formas de vida ligadas a él, tales como la lengua y la espiritualidad, porque dependemos de una naturaleza y Amazonía conservadas.

De esta manera, partimos de los sonidos, música y cantos tradicionales en lenguas maternas para apostar por la salvaguardia, la agencia social y las formas de auto representación de las nacionalidades indígenas enmarcados en la *acustemología* tanto como teoría conceptual como método de investigación (Feld 2015). El sonido se concibe como una dimensión cultural producto de la socialización en una cosmología determinada y como un modo de conocer (p. 446). Esta categoría busca “situar el estudio social del sonido” (Feld 2015, p. 12). Los seres del mundo amazónico están presentes acústicamente, humanos y no humanos comparten la capacidad de escuchar y producir sonidos. En suma, la producción sonora y la escucha son habilidades compartidas, al igual que mismo mundo natural, social y cultural, en una existencia relacional.

Una metodología cualitativa guio este trabajo, enmarcada en la etnografía y basada en la técnica de observación participante para el diagnóstico, entrevistas y recolección de puestas en escenas, donde los artistas decidieron grabar temas relacionados con el mundo botánico y animal, pongamos por caso. En primer lugar, el diagnóstico o análisis previo reveló que con respecto a las lenguas maternas los hablantes del shuar chicham, wao terero y runa shimi o kichwa dialecto amazónico tienen en su mayoría edades avanzadas. Igualmente, que los jóvenes no hablan ni entienden, y que aquellos pocos que aún hablan no tienen las competencias suficientes para emplearlas como instrumento de comunicación. Existe restricción de los ámbitos de uso e inclusive, en algunos casos, desuso en el ámbito doméstico familiar. Hay diglosia, monolingüismo del español y sustitución de palabras por vocablos en español, pero todo esto principalmente como resultado de la vergüenza, presiones sociales, adaptaciones, coerciones, intimidación, racismo, marginación y discriminación. En resumen, vimos una

brecha en la transmisión generacional por actitudes negativas hacia la propia lengua por culpa de agentes externos. Igualmente, conocimos que las prácticas sonoras y la música de las nacionalidades indígenas, a veces, es subestimada, relegada o confinada a ciertos medios o espacios reducidos de circulación folklorizada y trivializada.

El análisis del proceso y archivo levantado nos mostraron algunos significados culturales y sociales. En este sentido, vemos algunas singularidades y convergencias entre las 3 nacionalidades consideradas y sus expresiones sonoras y musicales, que bosquejamos, de modo muy general y sintético, a continuación:

Tabla 1

Canto ancestral y mundo sonoro amazónico

<i>Waorani</i>	<i>Shuar</i>	<i>Kichwa</i>
- Interpretaciones fiestas o eventos (guerra, muerte, tradiciones, etc.). - Interpretaciones objetos y seres vivos (lanzas, cerbatanas, preparación de artesanías, etc.). - Interpretaciones vida cotidiana (cacería, recolección, pesca, crianza de los niños y búsqueda de recursos naturales, preparación de alimentos, etc.). - Imitación sonidos. - Antes: Cantos durante día, noche y madrugada. Ahora: Cantos festividades. - Transmisión generacional/ resuenan desde el principio de los tiempos. - La historia de los antiguos. - Cantos para reafirmar motivos y consecuencias. - Canto canal para que las acciones se cumplan/ transformación. - Amotanimi: canción	- Religiosos y profanos. - Anent: Plegarias, súplicas que invocan a una deidad. - Nampet: Canciones, comunicaciones. - Cantos mujeres (fertilidad/ofrendar a la tierra). - Cantos hombres (cacería/guerra/actividades productivas). - Interpretaciones vida cotidiana (pesca, cacería, ajár, etc.). - Cantos aprendidos bajo efectos de plantas de poder. - Cantos puentes que unen lo sagrado con lo profano. - Transmisión generacional. - Canto para hacer realidad lo que se quiere o anhelos espirituales.	- Interpretaciones de melodías sobre elementos no humanos (el río, las piedras, el monte, los animales, los frutos, etc.). - Interpretaciones cosmogónicas, mitos y leyendas. - Interpretaciones vida cotidiana (toma de guayusa, cultivo chakra, etc.). - La historia de los ancestros. - Utilización en momento únicos (siembra, cosecha, etc.). - Transmisión generacional. - Cantos que conversan con lo no humano. - Instrumentación. - Taki: canción

Nota. Datos tomados de fuentes orales y bibliográficas

Resulta posible que las lenguas ancestrales o maternas contienen recuerdos, valores y significados culturales. También, que la vida amazónica es sonora. Por otra parte, que el canto nombra, explica y ordena el mundo. Es decir, transmite conocimientos cotidianos y prácticos. Dicho de otra manera, enseña una forma particular de vivir, actualiza en el presente el tiempo mítico y es poder transformador porque manifiesta. A nuestro entender, las prácticas sonoras son el cimiento de las prácticas sociales y la lenguas ancestrales o maternas que las contienen no solo constituyen parte integrante **del patrimonio cultural inmaterial e intelectual**, sino que son la **base estructural del pensamiento** de estos pueblos. De modo que cuando muere una lengua, muere una forma de ver el mundo, un pedazo de nuestra historia humana, la humanidad se empobrece. De ahí que su preservación va más allá de los **derechos lingüísticos** e incluso de la **valoración de las culturas indígenas**. Se trata, preponderantemente, de la protección de un **conocimiento casi intransferible**.

Por otra parte, acerca del uso del arte, el juego y la expresión creativa es oportuno subrayar que la música es la expresión directa de la creatividad humana. Esta empatiza desde las expresiones sensibles que todas las personas realizamos, permite una inserción sutil de los mensajes en el cuerpo social, propicia el deshago emocional, la sensibilización (emoción) y conciencia (razón) desde un principio experiencial “diciendo, haciendo”. En definitiva, al enunciarnos desde un espacio cultural, deseamos enfatizar que la aproximación a prácticas educativas no formales amplía los universos sociales y culturales, a través de la articulación de saberes “expertos” y “no expertos”, y empujan la cooperación, la representatividad, la participación, la autoestima. Globalmente, son óptimos recursos porque propician la replicabilidad y mejora, a nuestro juicio porque son procesos vivos y dinámicos, que adicionalmente resignifican, recrean y negocian sentidos.

En conclusión, las prácticas **sonoras propician la interacción entre especies y seres distintos que pueden ser humanos y no humanos**. Con esto queremos decir, en términos de Araque (2022), son *medios de comunicación interespecífica*. En pocas palabras, si la lengua, entendida como la facultad de expresarnos, nos hace humanos; el sonido nos hace interconexión. Por último, la documentación cultural y lingüística, permanente y representativa, es un valioso recurso multipropósito, que debe estar ligada a un profundo conocimiento de las problemáticas urgentes y estructurales y a la búsqueda de nuevas formas de enseñar y aprender. Por ende, a una mirada distinta quehacer pedagógico para estimular la cohesión social, los lazos organizativos y la incidencia.

Bibliografía

Araque C., Y. (2022). *Cantos de Jaguar: Etnografía de la comunicación sonora interespecífica waorani* [Tesis de Posgrado, FLACSO]. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/18915/2/TFLACSO-2022YAC.pdf>

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales [FLACSO]. (2010, 08 de agosto). *Archivo de Lenguas y Culturas del Ecuador. Lenguas*. <https://flacso.edu.ec/lenguas-culturas/sobre-el-archivo/sobre-lenguas/#:~:text=En%20Ecuador%20existen%2014%20lenguas%20ind%C3%ADgenas%20de%20las%20tres%20provincias%20con%20mayor%20n%C3%BAmero%20de%20hablantes>.

Feld, S. (2015). *Keywords in Sound*. Duke University Press.

Feld, S. (2015). Sonidos y sentidos: Entrevista con Steven Feld. *Revista De Antropología*, 58(1), 439-468. <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/102113>. Original en portugués. Traducción y presentación: Federico Ochoa Escobar en *A contra tiempo. Revista de música en la cultura*. [A Contratiempo | Sonidos y sentidos: Entrevista con Steven Feld \(musigrafia.org\)](http://AContratiempo.com)

Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana. [@MACCO-EP] (16 de octubre de 2020). *MACCOntigo. Música desde Casa. Grupo musical Sikwanka taki - Waysa panka*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GtXAiEYMLdo>.

Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana. [@MACCO-EP] (15 de agosto de 2022). *MACCOntigo. Música desde Casa. Grupo de música Shuar Jempe - El pájaro que vuela muy lejos* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YcX5swkYrD4>.

Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana. [@MACCO-EP] (26 de julio de 2021). *MACCOntigo. Música desde Casa. Grupo Musical de La Belleza – Camilo Grefa* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=W5SxZim5wMA&list=PLEKSR6FSUIyYzROTCMAm_o8OEivY-kPEFp&index=10.

Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana. [@MACCO-EP] (29 de octubre de 2021). *MACCOntigo. Música desde Casa. Grupo Musical Shuar – Tarimiat* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zrBeQhSJIDA>.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (2018, 21 de febrero). *Cada dos semanas muere una lengua en el mundo y, con ella, un pedazo de nuestra historia*. <https://news.un.org/es/story/2018/02/1427511#:~:text=De%20promedio%2C%20cada%20do>

[s%20semanas%20desaparece%20una%20lengua,Educaci%C3%B3n%20la%20Ciencia%20y%20la%20Cultura%20Audrey%20Azoulay.](#)

Sandburg, C. (2021). *Los lenguajes mueren como los ríos* (1ª ed.). Ediciones UACH.

Nü shu, lengua de mujeres: relaciones asimétricas de poder y género en la obra *El abanico de seda* de Lisa See

Jenny Patricia Cortez Solano

jpcortezs@uce.edu.ec

Universidad Central del Ecuador
Quito - Ecuador

RESUMEN

Esta ponencia trata sobre las diferentes relaciones de poder que se pueden apreciar desde la lengua: nü shu, la lengua de mujeres en la obra *El abanico de seda* de Lisa See. Para este fin se ha organizado la disertación a partir de cuatro ejes de análisis: 1) contexto del nü shu, 2) características, 3) miradas del nü shu desde diferentes perspectivas teóricas y 4) relaciones de poder en la obra de Lisa See. Entender la importancia de la lengua en la interacción humana y sentir que una ventana para interpretar el mundo se cierra cuando una de ellas desaparece es esencial para situar la necesidad de estas valientes mujeres para crear una lengua, mantenerla oculta por miles de años y defenderla en la actualidad para que no desaparezca.

Esta reflexión que se genera tan extraordinariamente lejana, al menos geográficamente, permite establecer una serie de comparaciones en la interacción social, mostrando en la historia del nü shu el rol histórico de la mujer ya como guardiana de la lengua, ya como rehén del mundo de lo privado en una sociedad tradicional. Cada trazo en su eterno vínculo por sobrevivir en el ámbito oculto, del tejido, del bordado es una manifestación rebelde que buscó la forma de permanecer en el tiempo, a pesar de que la norma dictaba la quema de cualquier manifestación escrita a la muerte de su autora, esto debido a lo íntimo de su contenido. La modernidad y la integración de la mujer a la esfera pública ocasionó la pérdida progresiva del nü shu. Como no podía ser de otra forma, fue una mujer la que en la actualidad busca preservar la lengua y recuperarla a través del sistema educativo.

De ahí también la importancia de las políticas lingüísticas en la preservación de las lenguas. Pero hay una responsabilidad mayor, la de la academia como principal agente de divulgación de este tipo de interacciones que implican una mirada transformadora, una perspectiva analítica que en diacronía reflexiona sobre la asimetría de poder en espacios como la lengua. Y es desde ella, en el espacio de la creación literaria que se recopila uno de los estudios más sensibles para el análisis: una lengua de mujeres para mujeres.

Palabras clave: Nü shu, relaciones de poder, lengua de mujeres

ABSTRACT

This paper addresses the different power relations that can be observed through language: nü shu, the women's language in Lisa See's novel "Snow Flower and the Secret Fan." For this purpose, the dissertation has been organized around four axes of analysis: 1) the context of nü shu, 2) its characteristics, 3) perspectives on nü shu from different theoretical viewpoints, and 4) power relations in Lisa See's novel "Snow Flower and the Secret Fan." Understanding the importance of language in human interaction and feeling that a window to understanding the world closes when one language disappears is essential to grasp the necessity of these brave women to create a language, keep it hidden for more than two hundred years, and defend it today to prevent its disappearance.

This reflection, which is extraordinarily distant, at least geographically, allows for a series of comparisons in social interaction, showing in the history of nü shu the historical role of women as both guardians of the language and as prisoners of the private world in a traditional society. Each stroke in their eternal bond to survive in the hidden realm of weaving and embroidery is a rebellious manifestation that sought a way to endure over time, despite the norm dictating the burning of any written expression upon the death of its author, due to the intimacy of its content. Modernity and the integration of women into the public sphere led to the progressive loss of nü shu. As expected, it was a woman who now seeks to preserve the language and reclaim it through the educational system.

Hence, the importance of language policies in language preservation. But there is a greater responsibility, that of academia as the main agent of dissemination of these types of interactions that involve a transformative perspective, an analytical outlook that reflects on the diachronic asymmetry of power in spaces such as language. And it is from within academia, in the realm of literary creation, that one of the most sensitive studies for analysis is compiled: a language by women for women.

Keywords: Nü shu, power relations, women's language

INTRODUCCIÓN

Descripción del tema

El interés por este tema surgió en una de mis clases de sociolingüística, cuando junto con mis alumnos nos preguntamos acerca de si hombres y mujeres hablan de la misma forma, y si la categoría interacción - dominio se aplica de forma similar en el análisis de las formas de habla. Uno de los puertos a los que la investigación me llevó fue el nü shu, la lengua de mujeres que hasta ese entonces sería el único registro de un fenómeno lingüístico de esta naturaleza, más adelante en la indagación conocería sobre la existencia de un dialecto de mujeres en Australia. Al encontrarme en la enseñanza de semiótica y el análisis del discurso literario, otra de las asignaturas que imparto me llevó hacia la obra de Lisa See *El abanico de seda*. El vínculo era tan evidente que sentía que el análisis en este espacio contemplaría la perspectiva teórica desde la antropología, el análisis del género como la principal manifestación de las relaciones asimétricas de poder desde la sociología y el análisis del discurso literario.

Objetivo general

- Analizar el discurso literario en la obra *El abanico de seda* de Lisa See con la finalidad de identificar las relaciones asimétricas de poder en la historia del nü shu.

Objetivos específicos

- Examinar las características del nü shu desde una perspectiva sociolingüística para comprender rasgos de su origen, consolidación y posible extinción.
- Identificar las relaciones asimétricas de poder en la obra *El abanico de seda* de Lisa See desde una perspectiva histórico-política.

DESARROLLO

Marco teórico conceptual

*En una remota provincia de China,
las mujeres crearon hace siglos un lenguaje secreto
para comunicarse libremente entre sí, el nu shu.
Aisladas en sus casas
y sometidas a la férrea autoridad masculina,
el nu shu era su única vía de escape.*

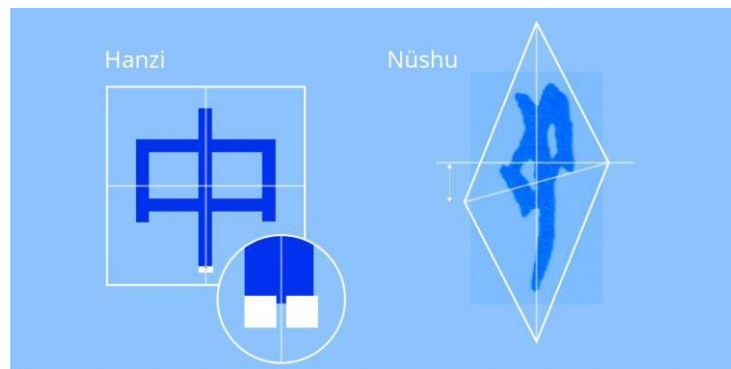
Lisa See

El término nü shu procede de una transcripción fonética que significa, literalmente, “escritura de mujeres o, mejor dicho, femenina” (Wong, 2018). Es así, que la lengua se consolida como una manifestación urgente de interacción entre mujeres debido a que las prácticas sociales impedían el movimiento, en el caso de los pies de loto o en el aislamiento por este proceso. Las mujeres al estar recluidas sin oportunidad de interactuar con los hombres y debido a que la educación formal era una práctica exclusiva para el género masculino, ellas debieron crear una lengua que fuera esencialmente fonética y de fácil aprendizaje.

El nü shu fue creado por las mujeres de la provincia de Hunan, en la región de Jiangyong, una zona rural al sur de China. No fue una lengua oficial ni religiosa, sino que sus creadoras fueron campesinas (Gao, 2015, pág.91). Este hecho es trascendental en la consolidación de la lengua, pues al no tener una variación estandarizada enfocada en el prestigio, para la adquisición no primaba el conocimiento de la lengua con un fin en sí mismo; sino que el objetivo era la comunicación. En este sentido, era primordial la transmisión del conocimiento de la lengua de forma oral entre mujeres de una misma familia y el registro escrito debía ser fácil de adquirir pues el soporte no era únicamente el papel; sino los abanicos bordados y tejidos.

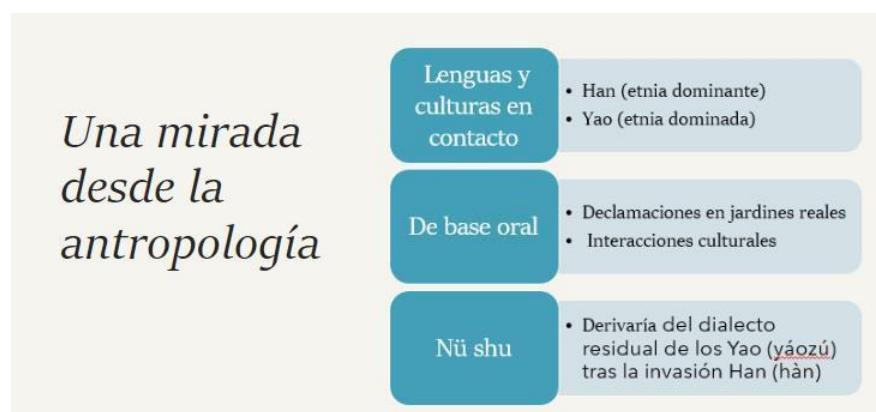
A diferencia del chino escrito estándar, que es un sistema logográfico –cada caracter representa una palabra o parte de una palabra–, la nüshu era una escritura silábica: cada signo representaba una sílaba (Civallero, 2022, p.122). Por esa razón, el aprendizaje de la lengua era más ágil, pues debía concretarse en espacios de interacción de hablantes reales que respondían a necesidades específicas. En este aspecto, la motivación de aprendizaje era la transmisión de experiencias, generalmente, asociadas al dolor de la vida matrimonial o a los procesos de modificación corporal con fines estéticos.

Los caracteres del nü shu no representan palabras, sino sonidos, así pues, tienen un carácter fonético, cada signo nüshu se basaba en un carácter de la kǎishū, la “escritura regular”: el estilo de escritura china más difundido. Las mujeres de Jiāngyǒng modificaron la forma cuadrada que define cada logograma de esta última para convertirla en un rombo. (Civallero, 2022, p.122). El giro estético que toma la escritura del nü shu tiene que ver con su registro en soportes que exigen un nivel de simplificación y armonía, el rombo del nü shu tenía la forma de un diamante.



Huang, L. (2020). Noto Sans: Nüshu

En las primeras investigaciones sobre el nü shu se identificaron más de 1200 caracteres a pesar de que muchos de ellos eran variaciones. En la actualidad, se cree que el sistema contiene alrededor de 600 gráficos principales (Wong, 2018) y unas 2000 palabras (Godoy, 2008). La simplicidad de la lengua se consolidó a partir de la adquisición en atención a que debía ser enseñada y aprendida por mujeres que no tenían acceso a la educación formal, por lo tanto, al crear una lengua de fácil adquisición se aseguraba su permanencia y transmisión.



Cortez, J (2023). Nü shu, lengua de mujeres

El nü shu pudo haber surgido del contacto de lenguas y culturas de los Han que se constituyen como etnia dominante y los Yao la etnia dominada. De base oral, nace de las

interacciones de las mujeres en los jardines reales. El nü shu se derivaría del dialecto residual de los Yao (yáozú) tras la invasión Han (hàn).



Cortez, J (2023). Nü shu, lengua de mujeres

La imagen presenta una posible ruta del nacimiento, consolidación y muerte del nü shu. Nace a partir del nüge, la lengua que se canta, logra su consolidación a partir de la división sexual del trabajo y se expande debido que no se evidencia una variante que tenga mayor prestigio sobre otra, sino que era de fácil adquisición y su medio de transmisión era el canto.

En la obra *El abanico de seda*, en el capítulo *Aprendizaje* se menciona que el nü shu: al utilizar caracteres fonéticos, en lugar de los pictográficos de la escritura masculina, el significado de las palabras podía perderse o alterarse (See, 2005 p.91). En este contexto, como en el de todas las lenguas el significado contextual es importante pues una palabra polisémica si no se apela al entorno en el que aparece puede cambiar el sentido de lo que se dice. Otro aspecto a considerar es que los caracteres en Nüshu se escriben y leen verticalmente, de derecha a izquierda, al igual que los textos chinos tradicionales. Pero para los caracteres Nüshu, el equilibrio es un punto principal de enfoque, porque su forma general es el diamante y la regla de tener el lado izquierdo más bajo que el lado derecho (Huang, 2020).

En la obra de Lisa See, se menciona que el origen del nü shu descansa sobre los hombros de Yuxiu, una de las concubinas reales, quien al ser separada de su familia inventó una lengua para comunicarse con su madre y hermana. Dos aspectos son dignos de resaltar en este personaje: el primero responde a que Yuxiu sabía leer y escribir, esto era indispensable para la posibilidad de crear una lengua, luego disponía de tiempo para dedicarlo a esta actividad.

Yuxiu no intentaba copiar la caligrafía de los hombres. Lo que hacía era cambiarla, inclinarla, feminizarla, y de ese modo creó unos caracteres nuevos que muy poco o nada tenían que ver con la caligrafía de los hombres. Sin que nadie lo supiera, estaba inventando un código secreto para poder comunicarse con su madre y sus hermanas (See, 2005. P.93).

Feminizar la escritura en un acto de rebeldía y expresión de la afectividad eran las motivaciones de Yuxiu para crear una lengua femenina. De hecho, la mayor parte de relatos correspondían con las experiencias asociadas al dolor de ser mujer: la maternidad, el canon de belleza anclado a las modificaciones corporales y la vida matrimonial. Es así que Yuxiu menciona: “Mis lágrimas empapan las palabras que escribo, una rebelión invisible que ningún hombre puede ver. Que la historia de nuestra vida se convierta en arte. Oh, madre, oh, hermanas, escuchadme, escuchadme” (See, 2005. P.94). Es necesario, en cierto sentido, apreciar que la función de la lengua era terapéutica, pues implicaba compartir el dolor para que sea menos intenso. La lengua significó para ellas un fiel retrato de la desdicha y una calma emocional que, al ser compartida, minimizaba el dolor (Orozco, 2020, p. 13).

Una relación interesante para el análisis recae en las clases sociales y el nüshu, pues como se ha mencionado, al carecer de una variación con mayor prestigio y con miras a facilitar la comunicación, la adquisición no tenía una diferenciación basada en la clase. La pervivencia del nü shu atraviesa las clases sociales y su transmisión se la hacía de generación en generación no solamente a través del soporte oral o escrito. La supervivencia de la lengua se debió a que se la bordaba, se la tejía, se la pintaba, se la cantaba y con ello la transmisión iba más allá que la socialización de mensajes. Se había generado la necesidad comunicativa de las mujeres por contar sus experiencias frente a la exclusión de la vida pública.

Aisladas en sus casas y sometidas a la férrea autoridad masculina, el nu shu era su única vía de escape. Mediante sus mensajes, escritos o bordados en telas, abanicos y otros objetos, daban testimonio de un mundo tan sofisticado como implacable. El año 2002, Lisa See viajó a la provincia de Huan, cuna de esta milenaria escritura fonética, para estudiarla en profundidad. Su prolongada estancia le permitió recoger testimonios de mujeres que la conocían, así como de la última hablante de nu shu, la nonagenaria Yang Huanyi.

A partir de aquellas investigaciones. concibió esta conmovedora historia sobre la amistad entre dos mujeres. Lirio Blanco y Flor de Nieve. Como prueba de su buena

estrella, la pequeña Lirio Blanco, hija de una humilde familia de campesinos, será hermanada con Flor de Nieve, de muy diferente ascendencia social. En una ceremonia ancestral, ambas se convierten en laotong —“mi otro yo” o “alma gemela”—, un vínculo que perdurará toda la vida. Así pues, a lo largo de los años. Lirio Blanco y Flor de Nieve se comunicarán gracias a este lenguaje secreto, compartiendo sus más íntimos pensamientos y emociones, y consolándose de las penalidades del matrimonio y la maternidad. El nu shu las mantendrá unidas, hasta que un error de interpretación amenazará con truncar su profunda amistad (See, 2005).

Bajo este escenario, es evidente la división social del trabajo y su influencia en la lengua, pues en Hunan el trabajo se dividía: mientras los hombres cultivaban, las mujeres, los pies vendados, ocupaban sus días cocinando y realizando *Nuhong* (labores textiles): hilaban, tejían, cosían, hacían zapatos de tela, bordaban. Con los hombres en los campos, las amigas solían reunirse en la casa de una, donde hacían su trabajo juntas (López, 2008, p. 46). Al compartir la lengua en los espacios de trabajo; el dominio en la interacción adquiere otro sentido y se enfoca en la creación de la comunidad a partir de la socialización de la subjetividad de sus hablantes en un escenario que exigía que dicha interacción se mantenga oculta del otro género. El nushu era para las mujeres la lengua de la vida cotidiana, de las emociones, de la espontaneidad, del mundo natural, de los sueños y de los deseos (López, 2008, p. 46).

Dentro de esta forma comunitaria de construir relatos y consolidar la lengua, se debe analizar el canon de belleza femenina y las modificaciones corporales que este exigía. Cumplir con el canon de belleza implicaba dolor e inmovilidad, pues para conseguir los pies de loto las mujeres debían estar confinadas a un espacio oculto de la vida pública y someterse a un doloroso procedimiento. Este consistía en conseguir que los huesos de los pies se quebraran, y entonces los pies dejaban de crecer. Se trataba de una práctica muy dolorosa que cambiaba la facultad natural de caminar y que podía derivar en la muerte, por ello, fue prohibida a finales del siglo XIX (Godoy, 2008). Sin embargo, someterse a este procedimiento abría la posibilidad de un ascenso social y la posibilidad de condiciones de una vida mejor.

En esta vía, es importante reconocer el valor terapéutico de la escritura, considerando que se la hacía para comunicar prácticas netamente femeninas y estaban dirigidas para que otra mujer conozca de la experiencia desde el entendimiento de las emociones. Los jiebai zhimei, eran grupos formados por varias mujeres que pasaban tiempo juntas en la habitación de arriba compartiendo oficio y canciones. La planta alta era para las mujeres que se sometían al proceso

de los pies de loto, el único espacio donde podían, a pesar del dolor, interactuar con otras mujeres.

De hecho, una práctica que fortalecía la interacción entre mujeres era las hermanas juradas o *Laotong*. Esta tradición consistía en establecer una conexión o vínculo emocional, entre dos mujeres desde su nacimiento. El ritual unía dos niñas compatibles que se juraban fidelidad eterna, se convertían en almas gemelas y se expresaban sus sentimientos a través del nü shu para apoyarse entre ellas ante las dificultades de la vida. El nü shu inició una lucha de autoconocimiento y valor que permitió a la mujer sobreponerse a unos tiempos donde la comunicación era solo “una cosa de hombres” (Orozco, 2020, p. 15). Por esta razón, las hermanas juradas eran tan importantes para la supervivencia del nü shu, pues constituía la principal interacción que se ejecutaba entre mujeres. El envío de cartas, los diarios con consejos para la recién casada, el bordado, el tejido y los abanicos son las formas en las que la lengua de mujeres sobrevivió por largo tiempo.

La mayoría de los textos conservados en nüshu son sānzhāoshū (“misivas del tercer día”): cuadernillos forrados en tela, escritos por mujeres hermanadas por vínculos lǎotóng [...] En tales misivas se anotaban poesías y canciones en las que se expresaban la esperanza de que la destinataria fuera feliz y la tristeza al verla partir. Recogían los pensamientos y los sentimientos (y las lágrimas, y los muchísimos sufrimientos y soledades) de un grupo social prácticamente invisible, tanto para sus contemporáneos como para la historia posterior (Civallero, 2022).

El nüshu entra en decadencia con la Revolución Cultural (1966-1976) de Mao TseTung. La causa fue el nuevo proyecto que rompía con todo lo anterior. Para ello, tal como dice Hunter (2002), se eliminaron los cuatro pilares de la cultura: cultura tradicional, costumbres, ideas/ideología y hábitos antiguos. En este sentido, se puede evidenciar la influencia que tuvo la incorporación de la mujer al ámbito de lo público y cómo esto implicó la muerte de la lengua. Así, se puede apreciar la forma en que el nü shu nace de la necesidad comunicativa de los hablantes y de las condiciones en las que deben hacerlo. Sin embargo, la interacción en otro contexto, en el que ya no era urgente la comunicación entre mujeres, determina que la lengua no pueda enfrentar los nuevos contextos de uso.



Cortez, J (2023). Nü shu, lengua de mujeres

“El nü shu fue una flor salvaje que floreció en plena cultura patriarcal y que se marchitó cuando las mujeres hicieron su aparición en la escena de la historia” (Liming, 1995, p.47). La liberación de China implicó la liberación de las mujeres, es por ello que empieza la extinción de la lengua, porque ya no es funcional. La necesidad comunicativa está anclada a la interacción femenina en el ámbito de lo privado, cuando la mujer empieza la interacción comunicativa en el ámbito de lo público debe adquirir la lengua de los hombres porque es la que les permite comunicarse.

El nüshu era usado en diferentes contextos, ya fuesen formales o informales (Díaz, 2019) denotando la funcionalidad de la lengua para sus hablantes. Quienes estaban caracterizadas por su procedencia de estratos altos, accedían a la educación y las mujeres de la etnia Yao, al tener un nivel social más igualitario con respecto al hombre, implicaría que las familias con acceso económico podrían permitir que sus hijas aprendiesen el idioma de los hombres.

Diferentes perspectivas de la lengua de mujeres



Cortez, J (2023). Nü shu, lengua de mujeres

Resulta interesante la forma en que la lengua atraviesa las prácticas y no establece una diferenciación entre clases sociales. Las hermanas juradas podían provenir de distintas clases, la sororidad se produce porque el dolor es el elemento que atraviesa la construcción de relatos. La reconstrucción de testimonios se constituye como una práctica intergeneracional en la que prima la adquisición de la lengua con el fin de transmitir conocimiento y mantener la interacción comunicativa entre mujeres, quienes a través de diferentes soportes ya sea el oral o a través del bordado mantienen un código que las hermana.

El nü shu es de construcción colectiva amparado en la expresión de la subjetividad que provoca la conciencia de la inequidad de género; por lo tanto, la rebelión dista de su objetivo principal. De hecho, el canon de belleza de las mujeres a través de diferentes prácticas como, por ejemplo: los pies de loto, solo aplicaba a las clases socioeconómicas más altas, pues esto las inhabilita para el movimiento, no así las campesinas quienes dependen de su capacidad de moverse para cumplir las labores del campo. Sin embargo, estas características del nüshu no determinaban de ninguna manera que fuese excluyente; pues siempre ha sido accesible para las mujeres, según Liu (2004:2), gracias a su combinación continua e intercambiabilidad y correspondencia entre grafías y fonemas, del canto y la escritura. Así era más accesible para aquellas mujeres analfabetas y conocedoras del sistema. Es necesario considerar el espacio de interacción ante la inmovilidad que producía los pies de loto y la necesidad de registro escrito de estas prácticas.

Los pies de Hermana Tercera quedaron por fin al descubierto. El pus verde oscuro y la sangre coagulada formaban una especie de barro fétido. La ayudaron a incorporarse y le metieron los pies, ya sin vendas, en un cubo de agua hirviendo. Mi hermana estaba tan ida que ni siquiera chilló. (See, 2005, p. 44)

La imagen que construye See al respecto de la modificación corporal es estremecedora, pues la crueldad por la que tenían que pasar las mujeres era brutal, a esto habría que añadir que esta modificación suponía la inmovilidad y por supuesto que evidencia que las relaciones de poder se construyen de forma asimétrica para las mujeres y se agudizan si otros factores intervienen.



Cortez, J (2023). Nü shu, lengua de mujeres

La lengua significó para ellas un fiel retrato de la desdicha y una calma emocional que, al ser compartida, minimizaba el dolor (Orozco, 2020, p. 13). La lengua refleja las relaciones que se ejercen en la sociedad, el nü shu nace como un canto y se perpetua a través de los colores de los bordados y tejidos. El dolor de las condiciones en las que las vivían las mujeres, el aislamiento propició el apareamiento de la lengua, sus guardianas basaban las interacciones a partir de los espacios asignados a las labores de la economía de los cuidados y permaneció oculta hasta que la mujer empezó a interactuar en el ámbito de lo público.

CONCLUSIONES

Esta breve disertación giró en torno al análisis del nü shu la lengua de las mujeres y cómo su historia aparece retratada en la obra *El abanico de seda de Lisa See*. Para el desarrollo de esta investigación se tomó como punto de partida el análisis del discurso literario y se analizaron las relaciones de poder en torno a la movilidad que atañen prácticas de modificación corporal como los pies de loto. La pervivencia del nü shu atraviesa las clases sociales, su transmisión se la hacía de generación en generación, siempre desde la línea femenina de las familias, así pues, las madres a las hijas y no solamente a través del soporte oral o escrito. Las diferentes prácticas signadas por el género permitió que lengua se borde, se teja, se pinte; pero sobre todo se canté y con ello la transmisión había generado alrededor del género y la desigualdad.

El nü shu es una hermosa flor que florece en el jardín de mil flores de la humanidad (Xiaoron, s.f.). El nü shu nació de la necesidad comunicativa de los hablantes de transmitir el conocimiento de las mujeres respecto al mundo de los cuidados y una forma de sobrevivir a la violencia que se ejercía sobre sus cuerpos. Encontró en la escritura simplificada una forma de vincular el arte con la producción de saberes, feminizar la escritura devino en una urgencia de búsqueda de otros soportes. De hecho, por esa razón se pudo encontrar registros escritos de la lengua que tenía esencialmente su base fonética.

Luego, la misma asimetría de poder juega en contra de la pervivencia de la lengua cuando la mujer debe contribuir con su trabajo en el ámbito de lo público. Hace relativamente poco tiempo la República Popular China rectificó su postura respecto al nü shu y ahora lo considera un importante elemento de la lucha revolucionaria del pueblo chino contra la opresión. Siempre será importante la política lingüística y la contribución que desde la arena política se construya para preservar las lenguas del mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Badell, T. F. (1996). *El otro sexo del dragón: mujeres, literatura y sociedad en China* (Vol. 5). Narcea Ediciones.
- Civallero, E. (2022). Nüshü. Palabras entre mujeres. *Piedra de Agua*, 10(28), 121-123.
- Díaz Cerezo, M. (2019). Estudio cultural del nüshu: tradición escrita y oral.

Orozco Gómez, P. (2020). El nü shu como expresión lingüístico-cultural de las mujeres en China. Estado de la cuestión, categorización y análisis crítico.

López, M. E. (2008). Fang zu ge: liberando los pies. *Oficios Terrestres*.

Sáiz López, A. (2018). Género, trabajo y economía en China: de las trabajadoras modelo a la economía de la belleza.

See, Lisa. (2005). *El abanico de seda*. Ediciones Salamandra

CONOCIMIENTO, CIENCIA Y EPISTEMOLOGÍA

Msc. Nelly Carrillo
nrcarrillo @uce.edu.ec

Universidad Central del Ecuador
Carrera de Pedagogía de la Lengua y la
Literatura Ecuador

Área: Literatura

Jornada: agosto 2023

Conocimiento, ciencia y epistemología

Nelly Romania Carrillo Aguilar

Romy5_carrillo@[yahoo.com.ar](mailto:romy5_carrillo@yahoo.com.ar)

Resumen

El presente artículo tuvo como objetivo presentar una reflexión del verdadero significado del conocimiento, ciencia y epistemología en el campo de la investigación científica. Estos tres aspectos fueron dilucidados desde su concepción tradicional hasta arribar a un cambio de paradigma, desde la postmodernidad. Este movimiento rompe con la preeminencia del sujeto y la razón, más bien, se centra en una visión supradisciplinar. Es decir, juega un papel multidisciplinar, interdisciplinar y transdisciplinar; que, de cierto modo, se convierte en un horizonte para enfrentar los problemas de la sociedad de manera divergente y rizomática. Por otro lado, hay que recalcar que la ética del investigador debe ser auténtica y autónoma en la manera cómo construye su episteme; en otras palabras, su capacidad de reflexión. El conocimiento científico necesita de ella para crear teoría, pero de nada sirve si no se socializa esta reflexión a una comunidad científica. En conclusión, el conocimiento, la ciencia y la epistemología requieren de una ética del “Ser” y del “Saber” de modo consciente para crear conocimiento, pero vista desde la postmodernidad. Ya no es posible investigar de forma tradicional, el conocimiento científico es la ciencia que necesita trascender hacia otros horizontes complejos que genere episteme y transforme la sociedad del conocimiento.

Palabras clave: ciencia, conocimiento, epistemología, postmodernidad, rizomática, visión supradisciplinar.

Abstract

Knowledge, science and epistemology

The present article aimed to objective to present a reflection of the true meaning of knowledge, science and epistemology in the field of scientific research. These three aspects need to be clarified from their traditional conception to arrive at a change paradigm, from the

post modernity. This movement breaks with the preeminence of subject and reason, even better, it focuses on a supradisciplinary vision. It's to say, it plays a multidisciplinary, interdisciplinary and trans disciplinary role, that in a way, changes to a horizon to confront the problems of society in a divergent and rhizomatic way. On the other hand, one must emphasize that the ethics of the researcher should be authentic and autonomous, in a way that built your philosophy episteme; in other words, it's important you're able to reflect. The scientific knowledge needs it to create theory, but it does nothing if this reflection is not socialized in a scientific community. In conclusion, knowledge, science and epistemology require of an ethic of “to be” and “to Know” in a consciences wat to create knowledge, but view in the post modernity. It is not possible to investigate in a traditional way, science knowledge is the science that needs to transcend towards other complex horizons that generate episteme and transform the society of knowledge.

Keywords: science, knowledge, epistemology, postmodernity, rhizomatic, supradisciplinary vision.

Introducción

Actualmente, el enfoque del conocimiento ha sido discutido desde la época de Aristóteles y Platón hasta hoy en día. Por un lado, hay interés por las leyes universales como la interpretación de los hechos y el indagar sobre una mirada deductiva e inductiva; para crear teoría. Al recorrer por los pensamientos de Kant con una visión empirista y racional; así como la de Khun, con una perspectiva de hipótesis teóricas, hace que el conocimiento científico apunte a varias aristas del saber. Sin embargo, hoy en día, la creación del conocimiento abarca orientaciones epistemológicas que se presentan bajo tres horizontes. Cazau (2011) plantea: “Estos enfoques pueden ser descriptivos, explicativos y normativos. El primero, describe cómo se presenta la ciencia; el segundo, intenta una explicación de por qué la ciencia es como es y el tercero, apunta a cómo debe ser la ciencia”. (p. 112). Lo que se infiere que el conocimiento científico es la ciencia y la epistemología es la reflexión de esta.

Estos tres horizontes conocimiento, ciencia y epistemología dan giros semánticos a través de la historia; los conceptos de la modernidad se fundamentan en el positivismo y ahora se habla de una ciencia postmoderna en un contexto de paradigma emergente. Bajo estos postulados el presente ensayo tiene como objetivo realizar una reflexión del verdadero significado del conocimiento, ciencia y epistemología en el campo de la investigación científica. Para ello, este estudio abordará los siguientes tópicos:

En primer lugar, se realizará una interpretación argumentativa de los términos conocimiento, ciencia y epistemología desde el punto de vista de la autora Díaz (2010), puesto que considera a la ciencia como una episteme que no debe separarse de la tecnología.

En segundo lugar, se hará una reflexión de la ética del saber científico en el investigador para crear teoría.

En tercer lugar, este ensayo se orientará a la investigación en el plano de la postmodernidad. Finalmente, se presentarán las conclusiones pertinentes.

Conocimiento, ciencia y epistemología desde el punto de vista de Díaz Esther

Para entender la diferencia de estos tres términos es necesario dilucidar cuál es significado de estas tres vertientes a la luz del saber. Parafraseando a Díaz (2010) el conocimiento científico forma parte de la ciencia, construye teorías científicas y el

epistemólogo es quien reflexiona sobre ellas. Es decir, el conocimiento no es más que la creación de nuevas teorías a partir de la reflexión del saber. La relación de enunciados creados bajo la revisión de diferentes pre-teorías investigadas es lo que se conoce como conocimiento científico.

Ahora bien, si el conocimiento científico es ciencia, cabe recalcar que se sirve de la epistemología como “Una disciplina filosófica de la ciencia”. (Díaz, 2010, p.21). En otras palabras, lo que la autora quiere explicitar es que la epistemología, al ser la reflexión de la ciencia, se convierte en la filosofía del “Ser y del Saber”. No hay ciencia o conocimiento científico si no se fundamenta en una epistemología o reflexión de los fenómenos estudiados.

Por otro lado, entendiendo que la ciencia es conocimiento científico a través de la creación de nuevas teorías, la ciencia forma parte de la epistemología como disciplina de la filosofía. Además, Díaz (2010) menciona que hoy en día: “La ciencia no debe separarse de la tecnología”. (p.19). Lo que se deduce, que la ciencia abarca un conocimiento científico en varios fenómenos naturales y sociales que se apoyan en la tecnología. En definitiva, la ciencia es el conocimiento científico para crear teorías con el apoyo de la epistemología y tecnología. Hacer episteme requiere de un alto grado cognitivo para descubrir hechos o fenómenos que pueden ser refutados por una comunidad científica; siempre y cuando sean comunicados. La tecnología se convierte en un soporte del conocimiento para recopilar información relevante y amplia que sirve de insumo para construir otra episteme.

Ética del saber científico en el investigador para crear teoría.

El investigador científico es consciente que, para crear una teoría, es necesario desarrollar una episteme que lleve a la reflexión. Debe relacionar enunciados relevantes que argumenten sus diferentes posturas; reflexionar en el campo del “Saber y del Ser”. Sin embargo, es necesario recalcar que la ética del investigador se encuentra en realizar una episteme con verdades lógicas y articuladas que demuestren un recorrido bastante reflexionado en la teoría del saber. El saber científico, entendido también como el conocimiento que interpreta la realidad, describe, explica, predice y retrodice. (Díaz,2010). Es decir, el investigador debe ser muy prolijo, disciplinado y riguroso en lo que expone. Hay que entender

que detrás de las teorías creadas, al ser socializadas, hay una comunidad científica que observa lo que se ha investigado y refuta o contradice esos pensamientos.

Es necesario, entonces, orientarse a una investigación sistémica, metódica y analítica que evidencie lo que se ha descubierto. No consiste en repetir lo que se ha investigado o descubrir lo que ya está hecho. El reto del investigador es hacer epistemología del “Ser y del Saber” desde una perspectiva original que rompa con los esquemas estructurados del positivismo de la investigación. El conocimiento al ser amplio, no existen verdades absolutas, pero sí verdades controlables que pueden ser replicadas por otros investigadores.

Como se puede observar, “El oficio del epistemólogo es estar en una constante indagación crítica y reflexiva consigo, con sus pares y con el mundo, es tener conciencia del alcance de lo que ocurre en su realidad”. (Sánchez, 2020. párr.6). Es decir, la ética del epistemólogo consiste en realizar críticas de la realidad de manera consciente; para ello, es relevante reflexionar con lo que uno mismo está investigando. Pues, hay pares u otras personas de la comunidad científica; quienes también reflexionan sobre lo que se ha descubierto.

Este mismo autor señala: “Esto de hacer la tesis, es el reporte del conocimiento ajeno”. (Sánchez, 2020. párr.31). En otras palabras, ese reporte debe ser un conocimiento creado con un alto bagaje de conocimiento confiable. En consecuencia, la episteme del conocimiento es un producto elaborado de manera sistemática que llega a otros en la medida que sea innovador y comprensible. Al mismo tiempo, que transforme las realidades de la sociedad. Hoy en día el conocimiento se construye en conjunto y no de manera aislada. De ahí la importancia de socializarlo.

Frente a estas posiciones, es necesario recalcar que el verdadero investigador no plagia el conocimiento, lo transforma para un bien común. Su ética está en aportar a la comunidad científica un conocimiento que sirva para crear otros conocimientos o teorías que mejoren la calidad humana y las problemáticas que acontece la sociedad. El no hacer nada como investigador es engañarse a uno mismo. La ética queda, para el investigador, como un reto en la búsqueda de “Saber” o de ese “Yo” que se identifica como único en tomar una posición argumentada.

La investigación en el plano de la postmodernidad.

Con base a las reflexiones anteriores cabe preguntarse ¿Qué tipo de investigación le corresponde actualmente al investigador en la postmodernidad? La respuesta está en conocer que la sociedad se encuentra en un paradigma emergente. Hargreaves (1997) plantea que “En el postmodernismo, el lenguaje no nos conecta, nos constituye. Y nos constituye a todos nosotros de manera diferente”. (p.114). Es decir, el enfoque investigativo posmoderno se orienta a diversas identidades y culturas que conforman un mundo múltiple y diverso. Esas especificidades construyen un discurso diferente al de la modernidad. Lo ideal en la ciencia moderna es que las ciencias sociales se convierten en leyes que describen explican y predicen. (Díaz, 2010, p.24). Pero, hoy en día, la ciencia ya no es solo leyes; sino la capacidad de interpretar un mundo diverso en contextos diferentes. Las construcciones del pensamiento ya no están en solitario, sino que salen a luz hacia los demás. Son los otros: las diferentes culturas, sujetos, identidades, comunidades científicas, contextos que juzgan la realidad desde varias aristas.

La sociedad, por tanto, se enfrenta a un paradigma emergente rizomático. De acuerdo con Deleuze (2004) en su libro “Mil mesetas” confirma que el mundo es complejo, que hay principios rizomáticos que rigen las ideas de la heterogeneidad, multiplicidad, cartografía, a significación que a su vez hace que todos estos elementos se conecten como rizomas en un ir y venir en la sociedad del conocimiento. En otro sentido, la sociedad actual vive un paradigma multidisciplinario, geométrico que puede construir conocimientos infinitos que se disparan en varias direcciones.

En tal virtud, las investigaciones en la postmodernidad también fluyen en diferentes direcciones. Existe la transmetodología, la transdisciplinariedad del conocimiento. Hay un transcurso para construir teorías. La epistemología del conocimiento no consiste solo en explicar o crear una teoría. Va más allá de crear una teoría, se debería pensar en varias teorías que conecten ideas y lleguen a un pensamiento más elaborado y sistémico que resulte no de un fenómeno suscitado en una disciplina, sino de varios fenómenos que inciden o se relacionan con el objeto de estudio.

Cabe mencionar que todos los caminos o vertientes descubiertos no deben crear confusión, siempre y cuando no se pierda la ruta del saber científico. La transmetodología de la investigación puede llegar a dilucidar conocimientos sorprendentes en un tiempo y espacio que sirve para esta época. La misma que más adelante al ser comprobada o refutada puede convertirse en una pre-teoría del conocimiento que conectará otros rizomas del saber científico.

En este definitiva, la epistemología también necesita de una transepistemología del saber. Cada rizoma de pensamiento es un sistema. Cada investigación rizomática elaborada es un nudo que conecta a otros para resolver problemas diversos que acontece la sociedad.

Con base a estos postulados, la complejidad del conocimiento es infinita. Morin (2001) reflexiona que “la complejidad es un desafío, no la respuesta. Es trascender las incertidumbres y contradicciones”. (p.91). En este aspecto, la investigación científica se dirige a una competencia de conocimientos que fluctúan en diversas direcciones complejas; el mundo postmoderno se halla en la incertidumbre del conocimiento y en ciertas contradicciones que necesitan ser valoradas y reflexionadas si se desea transformar los hechos educativos. Por otro lado, (Mobjörk, 2010) citado por Díaz de la Fuente (2020) plantea que:

El momento científico actual, aunque se siguen realizando gran cantidad de investigaciones disciplinares, se están desarrollando también aproximaciones más flexibles, que tratan de superar las limitaciones de la práctica estándar mediante la incorporación de diferentes formas de investigación supradisciplinar tales como la multidisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad. Esencialmente, estas prácticas representan un continuo y se diferencian por el grado de integración y colaboración entre disciplinas, así como por las razones que impulsan dicha colaboración e integración. (párr. 3)

Es decir, la investigación actual debe enfocarse a una investigación supradisciplinar de manera interconectada. La visión del mundo no abarca solo un sistema de pensamiento, sino varios sistemas que necesitan ser jerarquizados y reevaluados a la hora de producir conocimiento. El pensamiento de cada investigador es relevante en tanto socializa sus saberes; de lo contrario, no ha producido conocimiento. Si el conocimiento se queda para sí mismo, no hay ética en su investigación.

En conclusión, el conocimiento la ciencia y tecnología son tres horizontes que necesitan ser reevaluados en la investigación científica. El mundo al que se enfrenta la sociedad es bastante complejo. La postmodernidad es un juego de figuras geométricas, en la cual el conocimiento necesita ser conectado de manera rizomática. Las ideas y pensamientos cognitivos de una comunidad científica deben ser socializados para que tengan validez.

El investigador científico es el responsable de conjugar estos tres horizontes: conocimiento, ciencia y epistemología. Las futuras generaciones son las que juzgarán sus creaciones o descubrimientos, con la veracidad de los hechos. La ética del Ser y del Saber está en manos del investigador y depende de lo que se haya reflexionado de manera consciente para transformar la sociedad; hoy en día el que tiene conocimiento tiene el poder de la episteme.

La investigación postmoderna debe ser multidisciplinar, interdisciplinar y transdisciplinar. La interacción de estos tres horizontes son puntos claves para desarrollar conocimiento científico y epistemología de la investigación. El conocimiento no es más que la creación de nuevas teorías a partir de la reflexión del saber. La epistemología, al ser la reflexión de la ciencia, se convierte en la filosofía del “Ser y del Saber”.

REFERENCIAS

- Cazau, P. (2011). Evolución de las relaciones entre la epistemología y la metodología de la investigación. *Paradigmas: Una Revista Disciplinar de Investigación*, 3(2), 109-126.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3798214>
- De Luque, S., Díaz, E., Moralejo, E., Pardo, R. H., & Rivera, S. (2010). Metodología de las ciencias sociales. *Biblos*.
<https://gc.scalahed.com/recursos/files/r161r/w25794w/Metodologia%20de%20las%20ciencias.pdf>
- Deleuze, G., Guattari, P. F., & Pérez, J. V. (2004). *Mil mesetas* (p. 159). Pre-textos.
http://kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/textos_estetica%20recepcion/Deleuze_Guattari_Mil%20mesetas.pdf
- Díaz-de la Fuente, S., Ahedo, V., Zurro, D., Madella, M., Galán, J. M., Izquierdo, L. R., ... & del Olmo, R. (2020). Multidisciplinariedad, interdisciplinariedad, transdisciplinariedad. *Terra Incognita: Libro blanco sobre transdisciplinariedad y nuevas formas de investigación en el Sistema Español de Ciencia y Tecnología*.
<https://digital.csic.es/handle/10261/220557>
- Hargreaves, A. (1997). La investigación educativa en la era postmoderna. *Revista de educación*.
<https://redined.educacion.gob.es/xmlui/handle/11162/71656>

Morin, E. (2001). *MORIN, E. 1987__Introduccion_al_pensamiento_complejo* (Gedisa, Ed.).
http://cursoenlineasincostoedgarmorin.org/images/descargables/Morin_Introduccion_al_pensamiento_complejo.pdf

Sánchez, J. (2022). Trazos y trozos epistemológicos. [Material de aula]. Texto creativo, Universidad Experimental de la Guayana. Venezuela. DF, Guayana.

Registro audiovisual

DÍA 1
7 de agosto de 2023
Mesa 1 y 2



El primer día del congreso estuvo integrado por cuatro mesas temáticas. La mesa uno se denominó: Iván Oñate y su obra literaria. En ella participaron: Iván Rodrigo Mendizábal, Máximo Ortega, Raúl Serrano Sánchez, Edison Lasso Rocha y David Guzmán. La mesa dos giró en torno a un recital poético enriquecido con la participación de Rafael Soler, Teuco Leopoldo Briones, Xavier Oquendo, Irma Elvira Tamez, Paúl Puma, Margarito Cuéllar, Miguel Ángel Zapata y Mario Meléndez.

Mesa 3 y 4



Una tercera mesa tuvo como temática: Neuroeducación e Inteligencia Artificial. Los participantes de esta mesa fueron: Carlos Jiménez, Santiago Pozo y Mónica Tahan, El recorrido por cada una de las ponencias desarrolló una perspectiva diferente alrededor de la tecnología en el ámbito educativo. Literatura Cátedra Abierta fue el tema de la cuarta mesa, en ella participaron: Carles Buixó, Álvaro Alemán, Fabricio Andrade y Christian Rivera.

⁶ El primer día del XI Congreso de Docentes de Lengua y Literatura abordó la vida y obra del insigne poeta Iván Oñate. Las acertadas disertaciones giraron alrededor de las diferentes miradas sobre la narrativa que forma parte de su producción artística. Las nuevas tendencias tecnológicas fueron el centro de atención desde una perspectiva innovadora.

DÍA 2
8 de agosto de 2023
Mesa 1 y 2



7

La mesa 1 se denominó: Didáctica de la Lengua y la Literatura y fue coordinada por el director de la Carrera, Dr, Pablo Romo. En ella participaron Juan Miguel Delgado Galeote, Vicente Clemente Egio, Antonio Diez Mediavilla. La mesa 2 giró en torno a la temática de la transformación educativa y sus participantes fueron: Ronald Rivadeneira y Lisseth Hermosa.

Mesa 3 y 4



La tercera mesa, del segundo día de congreso se desarrolló con el tema: El devenir de la literatura a propósito de la Inteligencia artificial. Este apasionante tema, contó con la intervención de Lucrecia Maldonado, Leonardo Wild y Modesto Ponce. La mesa 4 contó con grandes exponentes y se denominó: Género y Literatura. Los participantes de esta parte del

⁷ El segundo día del congreso contó con importantes ponentes nacionales e internacionales. Inicialmente, sus disertaciones reflexionaron en torno a la didáctica de la Lengua y Literatura. El vínculo entre las nuevas tendencias tecnológicas y la literatura signó el diálogo de la siguiente mesa y finalmente una mirada desde la articulación género y literatura permitió comprender el espectro alrededor de la interacción que se forja en estos espacios.

congreso presentaron interesantes intervenciones, sus integrantes fueron: Julieta Logroño, Aide Cavazos, Magdalena Mayorga, Abdón Ubidia e Iván Oñate.

DÍA 3
9 de agosto de 2023
Mesa 1 y 2



La mesa 1 del tercer día de congreso se denominó Investigaciones Lingüísticas y en ella participaron: Jenny Cortez, Xavier Frías Conde, Natalia Ricciardi y Mercedes Hernández, todos los participantes expusieron los resultados de sus líneas de investigación asociadas a la lingüística y sociolingüística de Iberoamérica. Lengua y Cultura fue la segunda mesa de la mañana, sus intervinientes: Gloria Lara, Magdalena Rhea, Susana Ayala y Gina López.

Mesa 3 y 4



La mesa 3 se denominó: la lengua como eje de inclusión, en esta mesa sus ponentes trataron temas de inclusión educativa. Las participantes fueron Johana Suárez, Katherine Castro y Sara Soto. La mesa 4 estuvo a cargo del Msc. Calixto Guamán y se realizó un sentido reconocimiento a los insignes maestros de la carrera, quienes con su sabiduría y compromiso han dejado insignes huellas en miles de maestros que se forjaron en la Carrera de Pedagogía

de la Lengua y Literatura de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador.



⁸ De izquierda a derecha, los docentes: Calixto Guamán, Iván Oñate, Neida Félix, Pablo Romo, Esmeralda de la Vega, Adrián Suárez y Miguel Gavilanes.

ISBN: 978-9942-777-18-8



MEMORIAS

**XI ENCUENTRO INTERNACIONAL DE
DOCENTES DE LENGUA Y LITERATURA**