

**Citación bibliográfica:** MAYORGA GUTIÉRREZ, Esteban. «Tiempo futuro: la potencialidad de la literatura ecuatoriana frente al canon». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 87-103, <https://doi.org/10.14198/AMESN.20206>

## Tiempo futuro: la potencialidad de la literatura ecuatoriana frente al canon

### Future tense: the potentiality of Ecuadorian literature against the canon

ESTEBAN MAYORGA GUTIÉRREZ

*Universidad San Francisco de Quito, Ecuador*

[emayorga@usfq.edu.ec](mailto:emayorga@usfq.edu.ec)

 <https://orcid.org/0000-0001-5338-1474>

Fecha de recepción: 16-06-2021

Fecha de aceptación: 30-06-2021

#### Resumen

Este ensayo plantea que una de las propiedades literarias latinoamericanas, y ecuatorianas, de mayor influencia, es aquella tocante al tiempo visto en su relación a la tradición. El control y la monopolización jerárquica de la temporalidad necesita desplazar su mirada hacia la futuridad para diseñar diferencias en la matriz política, nacional y estética que no sean identificables con el poder de siempre. La metodología proviene de la noción de la futurabilidad (Berardi), dentro de la discusión formulada desde las ficciones fundacionales de América Latina, atada a aquella de la modernidad que se designa a través del paso del tiempo (Latour), y que permite entender cómo la literatura de América Latina, al verse permeada por el rango temporal, puede potenciarse hacia el devenir. Escribe Rancière que dentro de la distribución de lo sensible se encuentran categorías de tiempo que le son cruciales al pensar de la literatura (9-10). El presente permite o prohíbe un tipo de futuro y en este ejercicio establece de forma arbitraria una jerarquía de textos, haciéndonos creer que tenemos una necesidad de obras maestras. Nuestra tarea ética es resistirse al pasado e imaginarnos otro futuro, uno en el cual se reorganice esta idea de necesidad para redistribuir «los pesos en la balanza» (Rancière 26). Se mencionan, a la mitad del artículo, dos obras que prometen ceñirse a la posibilidad futura de torcer el canon ecuatoriano hacia un futuro deseable. Una de ellas, escrita por Salvador Izquierdo (1980) y la otra por Daniela Alcívar

© 2022 Esteban Mayorga Gutiérrez



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

(1982). Asimismo, el objetivo de este estudio es reflexionar sobre uno de los modos perversos de operar de las literaturas nacionales en las literaturas pequeñas, como se considera a la literatura ecuatoriana, utilizando el formato del ensayo.

**Palabras clave:** futurabilidad; canon; potencialidad; literatura ecuatoriana; Salvador Izquierdo; Daniela Alcívar.

### Abstract

This essay argues that one of the most influential Latin American and Ecuadorian literary properties is related to the concept of time and its relationship to tradition. The hierarchical control and monopolization of temporality needs to shift its gaze towards futurity as a means to contemplate differences in the political, national and aesthetic matrixes, which do not resonate with traditional discourses of power. The methodology comes from the notion of futurability (Berardi) within the framework of foundational fictions of Latin America. It is also tied to a particular concept of modernity defined through the passage of time (Latour), allowing to understand how the literature of Latin America permeated by the temporal range can be potentiated towards «becoming.» Rancière writes that within the distribution of the sensible there are categories of time that are crucial when thinking about literature (9-10). I argue that present time allows or prohibits a type of future and in this exercise arbitrarily establishes a hierarchy of texts, creating a false need for «masterpieces.» Our ethical task is to resist the past and imagine another future, one in which this idea of necessity is reorganized to redistribute «the weights on the [sensible] scale» (Rancière 26). The article mentions two authors that attempt to adhere to the future possibility of twisting the Ecuadorian canon towards a desirable literary future: Salvador Izquierdo (1980) and Daniela Alcívar (1982). In part, this study tries to reflect on the modes of operation of national literature discourse within «small literatures», as Ecuadorian literature is usually considered, using the format of the Latin American literary essay.

**Keywords:** futurability; canon; potentiality; Ecuadorian literature; Salvador Izquierdo; Daniela Alcívar.

## I

Este ensayo parte de la idea, tal vez evidente, de que cierta fracción de la teoría literaria continental es insuficiente como herramienta crítica para las ecologías narrativas actuales de Latinoamérica. El término *ecología*<sup>1</sup> parece justo porque que hay la necesidad de una nomenclatura que revise las relaciones de los diferentes escritores (latinoamericanos, ecuatorianos) entre sí y con su entorno, sea este local o no, independientemente del género literario que escriban. Si es que ciertas herramientas teóricas se quedan cortas, ¿qué otras podrían parcialmente sustituirlas o

---

1. Se utiliza el término *ecología literaria* para enfatizar las relaciones entre escritores y su medio pero también para intentar dar cabida a la teoría de *Object Oriented Ontology*, en la cual se enfatiza más a los objetos y al espacio que a los autores.

complementarlas? ¿Cómo teorizar aquel puñado de estéticas de escritura que realmente interesan en su grado de (dis)continuidad con el pasado? ¿Qué competencia se necesita para leer estas obras de modo que sus interpretaciones muestren la tensión que pretenden generar en los lectores?

Las preguntas giran en torno a lo que prometen ciertos textos ecuatorianos y como provocan e interpelan al escribirse de una manera en la cual miran hacia una suerte de futuridad. Es indudable que las instituciones (universidades, casas culturales, premios, etcétera) influyen parcialmente la forma de escritura: esto ocurre ya sea por las vías de circulación del arte en general, y de la literatura en particular; ya sea por una serie de papeles predeterminados que los agentes culturales deben de cumplir con patrones predecibles de sus actividades; ya sea por los capitales políticos, mediáticos o personales que están en juego. La forma como los autores y autoras que importan negocian o intentan eludir esta dependencia maximiza la poeticidad parcialmente dormida en cualquier potencialidad narrativa, potencialidad entendida según el término agambeniano (Attell 13). Si el proceso del arte termina con la obra, sólo nos queda adivinar los procesos por los cuales se pensó o se constituyó, porque en realidad toda escritura que valga la pena vendría a ser un acontecimiento improbable y verla gestarse podría ayudar a entender la probabilidad de su éxito o de su fracaso. Cualquier proyecto, al valorarse por su futuro, puede llegar a ser lo que sea —una obra maestra o lo contrario— antes de desplegarse totalmente. Lo interesante está en que parte de mantener el concepto de lo potencial implica la posibilidad de que el proyecto, al llegar a su totalidad, pueda ser un fracaso y no una obra maestra, porque así el fracaso es deseable para escribir.

Entender estas obras implica entender las formas y canales creados para leerlas en su negación al éxito y esto, a menudo, necesita de un aislamiento que permita precisamente su despliegue total. Si dentro de esta posibilidad, en la narrativa ecuatoriana que más me impresiona, se pudiera evaluar un texto que tenga sentido lo más lejos de lo que sea que se entienda, o se piense, por escribir dentro de la literatura nacional, podríamos plantear ecologías narrativas más productivas que las aproximaciones sobre la identidad, incompletas a priori. Al hablar de potencialidad se hace indispensable proponer una poética crítica de las combinaciones dables en su devenir: pensar que la futuridad de cualquier obra narrativa influencia más su escritura que el pasado con el que dialoga. Se trata, entonces, de una cuestión de énfasis que permite revalorar ciertos proyectos de escritura, y viene a ser lo mismo que pensar que puede haber una novela de tres mil páginas escrita por una autora de provincias que quede finalista del premio internacional más sonado. Existe esta posibilidad, sea deseable o no, y puede ocurrir porque todas las posibilidades tienen un tipo de existencia específica que tiene mayor agencia que otras posibilidades o existencias alternas, en especial las de calado previsible y formuladas a partir de lo tradicional.

Es innegable que este ejemplo no toma en cuenta el capital político y la fuerza mercantil de las editoriales para producir textos y autores, pero es, al mismo tiempo, evidente que para entender qué posibilidades existen hace falta saber que hay cientos de particularidades (novela, autor, editorial, etcétera); así como cientos de propiedades (extensión, estructura, estilo, etcétera); y que todas, sin excepción, pueden llegar a combinarse. En este marco, una de las propiedades que más interesa es aquella tocante al tiempo visto en su relación a la tradición, es decir al pasado; cuestionar la constitución del canon ecuatoriano, y latinoamericano, desde la pregunta metafísica del tiempo vendría a ser la tesis principal de este ensayo. Dicho de otro modo, y dentro de la discusión formulada desde las ficciones fundacionales de América Latina en el ya clásico libro de Doris Sommer, si en las definiciones de la modernidad se designa de una u otra manera el paso del tiempo, es obvio que su literatura se vea también afectada por la misma matriz (Latour 27).

## II

A estas alturas, seguramente, se pedirán nombres de autores, títulos de obras, poéticas específicas, detalles. Parece razonable esta petición pero por el momento se puede apelar a cierta elasticidad para evadirla porque si la ausencia del escritor es algo que se ha ido perdiendo, dado que cada vez los autores están en toda pantalla, tal vez sea necesario invisibilizarlos como estrategia especulativa. Una verdad subyace en los modos de ver la escritura como algo de renovado interés al intersectar al personaje-autor con la visibilidad, o con su ausencia, de la tecnología, por ejemplo, sin develar sino parcialmente a sus actores. Una hipótesis plantearía que la tecnología está atada al futuro y por ello, entre otras cosas, cobra una importancia vertiginosa. Como planteara Hannah Arendt en su definición de la política: el prejuicio, al adelantarse, no permite evaluar el acontecimiento político—en este caso de la escritura— porque se hace predecible en su anticipación y obliga a que se opte por no interpretar más allá de él (52-3).

Mariano Siskind propone que los países latinoamericanos tienen un deseo de llenar un vacío cultural que les fue propio desde siempre: un deseo que nunca se puede satisfacer, y que crea una suerte de universalidad imaginada por medio de la cual se construye la identidad intelectual de América Latina (103); por ello, esta identidad intelectual tiende a verse frágil a sí misma sin serlo de veras. Se podría pensar de forma similar el momento actual de la narrativa ecuatoriana a riesgo de usar una teoría que quizás no sea lo suficientemente precisa ni sofisticada. Existe la tentación de pensar que hay una verdad en la idea de que la percepción del presente del escritor ecuatoriano —¿latinoamericano, tal vez?— viene a definirse por una suerte común en la cual muchos autores están en el mismo barco mediático y mercantil, y posible en su visibilidad. Esta falsedad prometería una multiplicación del escenario visible por las vías de circulación tan eficientes en cuyas plataformas, tan adictivas, parece imposible no figurar. En ellas, supuestamente, toda experiencia se vuelve

trascendente, al menos a primera vista, tanto que resulta dificultoso diferenciar lo pedestre de aquello que no lo es.

Es importante entender cómo se formó esta postura compartida por algunos críticos de cierta influencia como Ignacio Echeverría o Damián Tabarovsky, pero es más seductor entender otras dinámicas del problema. Por ejemplo, cómo dentro de esta futuridad tecnológica por momentos lo local (autor, texto) es capaz de vincularse con significantes mundiales y al mismo tiempo no plantear una resolución al debate sobre el cosmopolitismo<sup>2</sup>. Este fenómeno puede presentar un imaginario alterno para resolver aquella desterritorialización de la cual hablaban Deleuze y Guattari y a la cual también responde Siskind, al menos de refilón<sup>3</sup>. Sería llamativo leer la relación que los autores y autoras tienen, por dar un ejemplo, con el teléfono inteligente, entendido tal aparato como objeto epistémico, pero también como un generador de capital social y político a través de las redes.

Si bien es evidente que esta lectura sería reduccionista y quizás sorprendente, del ejercicio de usar la relación con un objeto como baremo me atrae su naturaleza en términos de orden pragmático: lo que piensan ciertos escritores que puede hacer el aparato, es decir el modo, la herramienta, el medio, y como ese pensamiento muestra un presente de ilusiones, muchas de ellas ingenuas, muchas de ellas increíbles, en su potencialidad. Especialmente desde el punto de vista afectivo y militante, pero también desde el punto de vista ontológico, hay que repensar lo que los objetos pueden dar de sí, habilitar, brindar y agenciar siempre en el horizonte de la futuridad. Esto también muestra un presente violento (avalancha de texto e imagen, incesante información, saturación de la libido ocular y del tiempo, ansiedad por responder e interactuar, *troleo* profesional, etc.) y de caudales vertiginosos que tienden a cierta fragilidad: lo que le pedimos que haga, al aparato, contrapuesto a lo que realmente puede hacer. Parece interesante ver como en esa brecha entre uno y otro extremo se juegan apuestas estéticas de autor, así como éticas y políticas. Se entiende que al hablar del aparato hablo de algo más, algo que bien puede ser la futuridad a la que me he referido antes como un espejismo potentísimo en el horizonte de condicionar la escritura.

De modo tangencial, es significativo entender qué condiciones se instalaron para que los escritores apuesten por la autopromoción casi sin pudor y como este hecho muestra una supuesta posesión cultural enunciada como cosmopolita en todas sus formas. Escritores conscientes de cómo esa condición de subalterno, siempre construida, muestra las limitaciones del lugar que lo diseñó y perfeccionó, y que al apropiarse de él resignifican su potencialidad estética. No es menos atractivo

---

2. El debate sobre el cosmopolitismo no importa mucho, como apuntó ya Borges en su ensayo sobre el escritor argentino (151).

3. Por no mencionar a Ángel Rama (17-30); John Beverly (citado en Cornejo Polar 269-83); o a Nelly Richard ([www.ensayistas.org](http://www.ensayistas.org) «Intersectando...»), entre otros.

comprender como es que esa apuesta funciona cuando se juegan afectos privados con los cuales es imposible no tener empatía, y hace pensar que nos hace falta un desengaño para poder comprender nuestras limitaciones dentro del marco de lo posible en la virtualidad. Al final, el riesgo estético y político debería imponerse y debería de ser un horizonte primordial al que aspirar, pero siempre mediado por la consciencia de que la experiencia estética es una forma no literal de acceder a los acontecimientos y a los objetos.

### III

Una idea es evaluar la forma de combinar las posibilidades narrativas atravesadas por cierta relación objetual o virtual, y social, que a priori se desconoce pero que debe incluir lo prometido, lo que será. Dentro de dichas posibilidades sería interesante revisar aquellas generadoras de proyectos que sean dispares y sus consecuencias difíciles de prever, tanto al movilizar afectividades como al iniciar algo en la escritura. El futuro implica esto: lo disparejo que aún no se sabe cómo va a resolverse, ni con qué estrategias de salida piensa solucionar el hecho de contar. Dice Laddaga que se debe interpretar solamente aquellos proyectos que intentan llegar a un punto en el cual se note que se excedieron las posibilidades individuales del autor (81); si algo le excede es porque llegó al punto de creación verdadero, parece ser una de las premisas. Esta lectura parece pertinente desde el punto de vista del exceso porque si algo va más allá del autor, y si este tiene cierto nivel de conciencia del fenómeno, es posible que no publique.

Al no publicar, inmediateamente, se puede argumentar que el significado se desliza desde el acontecimiento público hacia aquel de orden privado en el cual lo único relevante es el potencial que ese texto pueda tener sin llegar a leerse; es decir sin llegar a *ser un texto* completamente (Iser 215-243). Resistirse a la publicación es un gesto de rebeldía de cara a la saturación literaria y, al mismo tiempo, crea la posibilidad de que el autor recurra a pedir ayuda y colectivizar la experiencia de la escritura para no «fracasar». Lo inesperado de esta experiencia sería entender cómo es posible incluir a otras personas en la escritura, personas a las que les interesen otras cosas que no necesariamente sean la escritura; es decir personas con las cuales valga la pena conversar. El mismo Laddaga habla de que esta operación permitiría visibilizar lo complejo en detrimento de lo banal (89). ¿Cómo aplicar esta idea al caso ecuatoriano? ¿Cuál es su importancia?

### IV

No está claro lo que se entiende por narrativa ecuatoriana porque sus propiedades aparecen indefinibles en su complejidad, y aunque se pudiera definir las no habría certeza de que crearan una narrativa particular. Si toda narrativa que existe tiene propiedades es cierto también que diferentes narrativas las compartan; lo que quiero

decir es que la narrativa ecuatoriana en su particularidad es irreductible porque su diferencia con la boliviana, o con la filipina, por decir algo, no radica en sus propiedades. Radica quizás en todo lo que tenga en común con otras narrativas, dándole a estas similitudes un tipo de entidad que muestre su imposibilidad al momento de definirse y entendiendo que dichas similitudes se construyeron subsumidas al concepto de lo temporal. Si todas comparten cosas, ¿quién las hace parecer diferentes y cómo se realiza esta operación? Esta pregunta es importante para entender que el posicionamiento de las ecologías narrativas sigue siendo deudor del control y la monopolización jerárquica del canon. Nada nuevo habrá bajo el sol a menos que desplacemos la mirada, y para plantear diferencias fuera de una matriz política, nacional y estética que no sean identificables con el poder, sería valioso proponer la noción de la futuridad y la creación de una forma que permita imaginarse medios que estén por llegar.

Si bien esta vía parece demasiado platónica, no veo una diferencia radical con aquella que propone, por dar un ejemplo, Bolívar Echeverría al hablar del *ethos* barroco y su forma de «cambiar la realidad a un segundo nivel, que es donde habita la realidad primaria» (181). Si la narrativa ecuatoriana resulta irrealizable en su enunciación operativa, hay que trabajar con una versión de su forma que sí funcione, una versión de muchas otras en la cual el énfasis se aleje de su realización absoluta y se aproxime a su potencialidad. Esta versión puede ser una versión imaginada a futuro porque la potencialidad no es otra cosa que una apuesta por lo desconocido. Para que este ejercicio sea plausible tiene que cambiarse la forma de medir la competencia literaria en la cual se privilegian, de algún modo, al pasado y al presente. Jerarquizar los *corpora* literarios según la influencia de la tradición es insuficiente —es insuficiente en la medida en la que se apuesta por la verticalidad con toda su fuerza (Antin 54-9); del mismo modo como congelar el tiempo presente, para darle primicia interpretativa<sup>4</sup>, viene a engeguercer el horizonte de lecturas que realmente valgan la pena a posteriori.

La simplificación y jerarquización temporal a la que todavía se alude —aquella en la que se habla de la angustia de las influencias, por ejemplo— viene a despertar sospechas en cuanto a su justificación. Dado que encontrar el origen, sea el que sea, no es justificativo para argumentar validez, la pregunta es: ¿Cómo tratar a los tiempos literarios, incluido el futuro, del mismo modo que al pasado o al presente? Quedaría solo enfatizar, aunque sea de modo insuficiente, sus potencialidades: se menciona esto porque al referirnos a la narrativa ecuatoriana estamos, con consciencia, incluyendo también a aquellos libros que se van a publicar después de que tanto el autor como los lectores de este ensayo mueran y por lo tanto es improbable

---

4. La imagen dialéctica de Benjamin para interpretar textos surrealistas, o el *epoché* de Husserl, cuyo fin era el de no pensar en lo que algo debe de ser según la tradición, sino verlo como un fenómeno del ahora, por ejemplo.

que esta promesa esté desprovista de significado mientras el ensayo se escribe, y se lee, este mismo momento.

Se muestra un problema viejo que ha aquejado a las literaturas pequeñas: y es aquel en el que la futuridad de la narrativa ecuatoriana, al filtrarse por la ecología cultural de siempre, viene a ser fácil de adivinar. La hipótesis sería que la evolución literaria ecuatoriana ya está predeterminada; algo que no convence por ser una suerte de determinismo falseado, una herramienta sin la suficiente fuerza para explicar sus implicaciones. Por este motivo, y siguiendo la línea de Berardi de cara a la futurabilidad, a la vez que una idea particular de Rancière sobre la temporalidad del arte, se puede conjeturar que agentes de cierta injerencia de nuestra literatura conducen e influyen, de modo específico hacia el poder, lo que sea que se entienda por literatura ecuatoriana: «La estrategia determinista intenta subyugar al futuro, y obligar a crear tendencias hacia un modelo prescrito y preventivo, para así automatizar el comportamiento (...)» (Berardi 12).

Un ejemplo sustancial de cómo este determinismo se defiende y se resiste, visceralmente, al sano desvío del cauce del poder, es aquel en el cual se intenta desmerecer y deslegitimar a las escritoras ecuatorianas que tienen, en el momento actual, un posicionamiento potente dentro y fuera de la ecología narrativa del Ecuador<sup>5</sup>. De este posicionamiento el punto que interesa es político y ético: si uno entiende un problema y sabe que ocurre una y otra vez, y que ha ocurrido en el contexto en el que uno opera, es éticamente responsable de tomar postura en contra de él. En este caso, es ético estar en contra del determinismo porque no puede haber una justificación normativa que se desprenda del canon literario. Más allá de la coyuntura de género del momento este desmerecimiento intenta forzar la idea de que existe un manuscrito maestro, de tanta importancia y de tal carácter irremplazable, que sería inamovible del centro, principalmente de aquel denominado canon nacional. La pregunta no torna alrededor del autor, o autores, de este manuscrito sino alrededor de quién creó su ilusoria necesidad temporal, histórica y política; un texto, en todo caso, repleto de nombres previsibles, causantes y constitutivos con total consciencia de su poder. Así como el espacio del universo se acaba, pero la gravedad lo dobla para que pueda seguir en eterno *loop*, este poder de jerarquización temporal, para sobrevivir, interfiere en el espacio literario atándolo a un centro falso que tira, así como la gravedad, hacia sí.

---

5. Cito a Wilfrido Corral, en una entrevista hecha el 25 de junio de 2019 en diario *El Comercio*: «En la presentación del libro me pregunté qué hubiera pasado si las novelas de estas autoras hubieran sido publicadas por editoriales nacionales como Eskeletra o El Conejo. Yo sospecho que, con la excepción de Mónica Ojeda, se hubieran quedado en nada» (<https://www.elcomercio.com/tendencias/entrevista-critica-literaria-wilfrido-coral.html>.)



## V

Las relaciones que tienen los escritores con su tradición, en principio, son relaciones de proporción interna a sí misma, y por este motivo no sobreviven fuera de su cauce. Es decir, no son indispensables en la colectividad. Es así como no constaría, esta tradición, necesariamente en la futuridad del mundo posible que me interesa proponer. Dicho de otro modo: es fundamental entender y diferenciar la narrativa ecuatoriana existente de la narrativa ecuatoriana posible, y cómo intentar recombinar, o de plano soslayar, los elementos que conforman la primera para pensar y crear la segunda de modo genuino. De «modo genuino» quiere decir de modo que puedan llegar a darse y que no sean meras especulaciones a las cuales se pretenda darles una potencialidad que no pueden, ni deben, tener. La referencia a Kafka en páginas siguientes se complementa con uno de sus más famosos aforismos: «Más allá de cierto punto no hay retorno. Hay que llegar a este punto» (citado en Bowles 213). El artista tiene que cuestionarse la relación con su canon personal para entrar en crisis, para intentar corroborar si esa relación resiste cualquier interpelación fuera de sí, porque si el escritor está cómodo poco interesa lo que vaya a plantear. Una forma de disparar esta crisis es por medio de un cambio de mirada en el cual no se crea en la inmanencia tradicional, sino en la apuesta por su antítesis<sup>6</sup>.

Salvador Izquierdo (1980–) y Daniela Alcívar (1982–) son dos autores ejemplares<sup>7</sup> en tanto agentes de la revolución futura, aunque se podría incluir a pocos escritores más de poéticas similares. El proyecto de Izquierdo, inscrito en una trilogía<sup>8</sup> que se dedica página tras página a mostrar la imposibilidad de una constitución canónica del arte, la literatura, la música, etcétera, es el que mejor entiende cómo la herramienta teórica de la influencia es demasiado escueta y vaga en su enunciación cosmopolita y/o local. Comprende bien, además, cómo la formación de la tradición viene a ser una superficie en la cual flotan fragmentos en apariencia dispares de los

6. Es vital repensar la densidad de capas temporales que se intentan mostrar como históricamente necesarias para forjar este canon fantasma, así como reformular dicha densidad en su aplicabilidad a las posibilidades autorales. Para crear un imaginario alterno, en la futuridad, sería ejemplar hablar del dormir, por dar un ejemplo, y del sueño y de cómo funciona como una preparación para lo que se viene. Dormir es el momento en el cual metabolizamos el pasado, desde lo que se come hasta lo que se lee, pasando por lo que se teme, se ama o imagina (Crary 127). Pero la ausencia temporal del dormido tiene un vínculo con el futuro en cuanto crea la posibilidad de renovarse para poder anticipar y esperar un despertar que traiga algo imprevisto. Dormir es otra forma del tiempo histórico y su cualidad de impredecible acarrea un avivar que incluye la idea de que todo podría seguir funcionando perfectamente con la ausencia de un autor o de otro. Así como en el poema de Prynne, al que se alude más adelante, el dormir permite insertar a la discusión una suerte de estasis revolucionaria, lenta y silenciosa, ecuación que al formularse tiene el denominador común de la jerarquización temporal.

7. No existe bibliografía crítica relevante sobre la obra de estos autores por el momento.

8. *Una comunidad abstracta* (2016), *Te faruru* (2017) y *Zaldumbide* (2019).

significantes culturales más poderosos (en apariencia porque no llegan a ser distintos, sino una sola y misma cosa atada al poder). Lo que importa de esta trilogía, sin embargo, es una lectura en la cual el narrador enfatiza hasta el cansancio la exposición de conexiones entre cuerpo y tiempo, sea la memoria o la amnesia, sea el pasado o el futuro, para plantear el impedimento de fijar un centro de gravedad cultural.

La idea sería, bajo esta lente, una escritura que actualice constantemente sus mal llamadas influencias en una suerte de texto que superpone palabra, imagen, sonido, etc., con tiempo y espacio de un modo que no sea cronológico y que tampoco esté ligado a la causalidad. Si es que en párrafos anteriores se menciona la creación de un determinismo artificial para dominar el futuro literario ecuatoriano, es preciso mencionar que esto ocurre por agentes de poder político que temen perder sus privilegios. Pero este hecho, en las novelas de Izquierdo, también permite una interpretación en la cual se muestra cómo la presencia del tiempo y del espacio como criterios de jerarquización exceden la capacidad para encasillar al otro en su posición subalterna. La negociación entre el ejercicio de poder del encasillamiento y su imposibilidad se puede resolver con la idea de la futuridad: si a la literatura ecuatoriana se le priva de una facultad enunciativa alterna, no podrá volverse canónica y se saturará de pasividad. Una salida cuya magnitud y dirección valga la pena es aquella en la cual se dispare el significado hacia el porvenir; este es el punto de fuga, la posibilidad de pretender consistencia allí donde nunca la habrá.

Hablar de consistencia al hablar de la escritora y crítica Daniela Alcívar viene al caso, aunque no le haga justicia. Sus brillantes intervenciones, su escritura pensada y siempre precisa para mostrar conocimientos y sentires específicos, su postura política y ética, además de su solidez teórica son solo comparables con su forma de reformular la discusión tocante a la narrativa ecuatoriana. La muerte del hijo de la narradora, después de que viviera por solo un día, es el disparador de *Siberia* (2018), novela en la cual se postula, entre otras cosas, una de las tesis centrales de la teoría del trauma. Si bien es indudable que la inefabilidad, o imposibilidad de decir un acontecimiento, viene a ser un problema de larga data, interesa una lectura en la que se plantee un hecho tan importante y desgarrador como este, frente a otro que no tenga ninguna trascendencia como en lo de Izquierdo. Me refiero a la fuerza y violencia de la muerte de un hijo, motivo por el cual «... empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida» (Didi-Huberman 16), comparada con la forma de llevar las gafas de los escritores ecuatorianos en *El nuevo Zaldumbide*. Ambas novelas intentan desplazar el énfasis desde interpretaciones mediadas por el determinismo patriarcal, que no interesa por su elitismo radical, hacia una construcción narrativa que repiense este centro atraído por poderes predecibles. Un centro que tal vez intente vender la idea de que es constitutivo de la literatura. Si es que se usan estas obras como ejemplos es porque ambas, no exentas de aburrida polémica, obtuvieron el premio a la mejor novela de 2018 y de 2019 respectivamente, y que

dicho reconocimiento, por más que debamos ser escépticos de los premios, las ubica dentro y fuera de la órbita canónica.

Aquí estaría una de las emergencias de una frecuencia de escritura potencial: obras que oscilan entre dos polos argumentales tan dispares en su importancia y que apuestan por una evolución literaria que no se comprende bien y que por ello mismo se tiende a deslegitimar como dictadora de la futuridad de la ecología narrativa *nacional*, actualmente tan poco arriesgada. Si, como decía Peter Burger, la vanguardia histórica sirvió para medir el estado del arte de la época a través de su organicidad (51-3), *Siberia* y *El nuevo Zaldumbide* son útiles para entender cómo debe de escribirse de manera inorgánica: escribir el cuerpo, o con el cuerpo, como planteara Cisoux (56-7), sin darle oportunidad a la atrofia semántica; enunciar la única forma de capturar «lo ecuatoriano» de modo estético, epistémico, geopolítico; pelearse componiendo una bitextualidad extrema, tan peculiar que no se la toma en serio porque no se la entiende; concebir tanto su actualidad como su potencialidad hace pensar que, por fin, el pasado empieza a cambiar.

## VI

Escribe Rancière, en su teoría de la igualdad intelectual, que dentro de la distribución de lo sensible se encuentran categorías de tiempo y temporalidad que le son cruciales al pensar del arte, en general, pero sobre todo a aquel de la literatura (9-10). El presente, en su dependencia natural del pasado, permite o prohíbe un cierto tipo de futuro, y en este ejercicio establece de forma arbitraria una jerarquía de los textos. El futuro, como se ve ahora en el panorama literario ecuatoriano, se produjo ya perversamente dentro de una evolución temporal que se llena de «grandes narrativas» de obligación histórica (17). Es una tarea ética combatir este futuro creado por el poder e imaginarse otro en el cual se deconstruya la idea de necesidad. Tal vez sea preciso no solo imaginarse otro futuro, sino engendrar otro tiempo que «redistribuya los pesos en la balanza de los destinos» para poder hacerlo posible (Rancière 26).

Bajo la lente de siempre y su experiencia pasada, parecería que cualquier intento de innovación, reinscripción o creación auténtica vendría a fracasar de antemano, incluso antes de pensarse, no se diga al momento de ejecutarse. Es aquí donde hay que entender, y no necesariamente estar de acuerdo, que la tradición literaria ecuatoriana se ha vuelto estática y su centro de gravedad no puede sostener el ritmo de ciertas transformaciones. Esto vendría a darse raras veces y tal vez un ejemplo vendría a ser 1927 con la publicación de «Un hombre muerto a puntapiés», de Pablo Palacio (1906-1947). La prueba de esto es la reacción violenta, como instinto de supervivencia, de cierto campo intelectual y cultural ecuatoriano que no tolera cuestionamientos de la historia de la forma o de la jerarquía temporal dentro de la que se creó. Automáticamente, de modo proteccionista, se relativiza el valor de cualquier aporte con criterios que le son propios a la ceguera determinista, patriarcal

y temporal que dicho campo constituyó<sup>9</sup>. La morfología de esta reacción tiende casi siempre a tocar, a veces de modo tangencial, a veces de modo central, temas vinculados a la relación literaria con la autoridad: es decir al poder institucional, por un lado, y a la justificación normativa que fuerza un consenso estético para defender publicaciones de ciertos entes, por otro. Son temas que no solo excluyen a cualquier identidad que no sea la habitual, sino también a la existencia del concepto de futuridad y potencialidad; temas que no permiten vislumbrar las contribuciones posibles al liberar ciertos textos de un significado preestablecido.

Todo cambio necesita tiempo y por eso parece pertinente cuestionar, en la ecuación de las ecologías narrativas, la deuda que se tiene con el pasado en la constitución de nuestra lista de lectura. Sobre este tema vale la pena recordar lo que J. H. Prynne (1936) propone: la idea de que la verdadera revolución estética, la variación estructural real, debe ocurrir a través de formas tan diminutas, silenciosas y lentas, que en su inicio vienen a ser imperceptibles (22). Si se piensa bien, se puede ver que el futuro existe así, es indiferente al acontecimiento presente, y es lento en llegar porque, entre otras cosas, se confunde enseguida con el presente mismo, una vez llegado, y luego con el pasado; y la verdad es que nada es más lento que el futuro, nada más escondido y silencioso, nada más inexorable. La expansión de este cambio, al ser modesta y encubierta, viene a subyugar la emoción que pudiera darse por verlo venir y por este motivo el verdadero reto es entender, con distancia, que ese cambio se dilatará tanto que en algún momento ya se habrá dado sin que nadie se percate y por ende tampoco se emocione.

Algo tan trascendental como una revolución que ocurra sin la emoción y el capital sentimental de la novedad, según Prynne, es siempre más deseable porque le da tiempo y espacio a la forma para reconstituirse y volver a *ser*, a rebelarse y a reformarse, y porque, ante todo, le otorga cierta densidad ética a la originalidad artística. El silencio y la calma en la que ocurre esta revolución se puede interpretar como el acontecimiento que ha ido más lejos de lo pensado. Precisamente por haber llegado tan lejos es difícil de percibir, y por ese mismo motivo, si ha cubierto tanta distancia es porque se ha podido expandir de modo que realmente ha llegado a permear, y a futuro quebrar, algo que no se comprende bien.

Este ejemplo permite mostrar hasta qué punto somos capaces de reconocer cualquier torsión de la canonicidad, por más anodino o radical que parezca. Si no se puede registrar, ¿cómo contribuir para que se dé? La única forma, o una de las formas más enriquecedoras, sería apostar por su posibilidad antes de que ocurra, creer firmemente que se va a dar. Si el verdadero pensar necesita también de la intuición, como decía Nietzsche (282), la lógica del peso de la influencia viene a ser insuficiente, y para poder cuestionarla habría que cuestionar el modo de entender

---

9. Tal vez no haya mejor ejemplo que la polémica que se desató por la novela *El nuevo Zaldumbide* al ganar el premio del municipio de Quito, en 2019, cuestionando la ética del jurado.

la secuencialidad temporal también. Hay que combatir la idea establecida, sin consenso, de la dirección del tiempo; del mismo modo como hay que combatir la idea forzada de que se necesitan textos maestros que se quieren insertar en una lista de lectura constitutiva sin serlo de veras. Lo que se quisiera plantear es que en este fluir se insertan y manipulan las narrativas jerárquicas de la literatura ecuatoriana en tanto historicidad, y que si se cuestiona su fluir se puede también resistir a su manipulación. Al jerarquizar los textos utilizando la matriz temporal se crea una ausencia con relación al significado axiológico de las obras y muestra cómo esta ausencia misma es la que habilita la escritura potencial que debería interesar.

## VII

Parte de este ejercicio crítico tiene que ver con entender que la formación canónica en sí es un pensar jerárquico del poder, algo obvio tal vez pero que no amaina al denunciarse los efectos nocivos de su abuso. La salida va por otro lado y tiene que ver con aceptar que la esencia de la lista de lectura tiene un problema temporal antes de fraguarse como un ejercicio político del poder patriarcal, clasista, racista, etcétera. Este problema viene a ser metafísico, como lo es la pregunta por el tiempo, pero se convierte enseguida en un problema estético y político. Por ello, las narrativas literarias ecuatorianas deberían de estar primero en el futuro y después en el presente, y finalmente en el pasado, aunque esto último daría igual. Parece ético pensar así; así como parece ético arriesgarse a decir que la memoria como forma de valorar y leer nuestra literatura no alcanza, tiende a reventarse, a darse de sí, en parte porque es selectiva, pero, sobre todo, porque se debe a un sesgo particular, amnésico adrede, cuando no le conviene, y súper lúcido cuando sí.

Es perversa la forma que tiene este poder para escoger ciertos textos e invisibilizar otros bajo criterios que le son propios. Al llegar a la parte política del asunto hay que entender que existe un espacio-tiempo en disputa que requiere de un compromiso que permita retomar tanto el lugar como el momento, cueste lo que cueste. Lugar y momento que le fueron vedados a la idea de la futuridad, así como le fueron vedados a la alteridad; aquellos ritmos y pulsos de siempre están por estallar, y si no lo están habría que hacerlos estallar. Dice Tabarovsky que «la literatura se escribe aquí y ahora» y que «el arte se escribe siempre en presente», y también resalta, citando a Libertella, que una de las vanguardias que más le interesan es aquella que invierte a largo plazo, es decir a futuro (15-21). No se sabe si el arte se escribe siempre en presente, pero es incuestionable que toma en cuenta cierto peso e intensidad que vienen del pasado. La idea es enfatizar que este peso e intensidad, siempre atados a la tradición artística, pueden ser menos relevantes de lo que se piensa al momento de escribir dentro del marco de lo posible.

La emergencia de una frecuencia de escritura potencial, en el sentido científico de la palabra, permite que oscile entre distintas evoluciones literarias, y es lo más deseable para poder dictar la futuridad de las ecologías narrativas ecuatorianas. Esta

frecuencia tiene que crear signos y tiene que forzosamente crear sus propias *formas de escritura*. Esta escritura tiene que dejar de pensar que hay que escribir bien, dejar de valorar criterios como la totalidad, la extensión, el sello editorial; tiene que empezar a especular sobre el estilo no solamente como una decisión estético-política, sino, sobre todo, como un espacio en el que se juega el verdadero pensar. Evitar llegar, en el estilo, a un tono formal que suene falso y que entorpezca la lectura; evitar lo ultracorrecto; evitar la riqueza, la variedad, la belleza, la precisión, los verbos finos, etcétera (Magrinyà y Pascual 253).

Escribe César Aira (1949–) hablando de arte conceptual: «El cuadro abstracto (...) suena a un instante sin secuencias, que puede suceder sin antes ni después» (50). La palabra clave es *después*, como apunta el mismo autor, dado que el pintor pudiera seguir pintando abstracciones indefinidamente: en un cuadro conceptual no hay nada que muestre, según Aira, temporalidad. Este argumento es valioso porque enuncia que existen maniobras de salida capaces de desequilibrar la matriz temporal de la cual creemos depender. Dentro de este desequilibrio, debería de repensarse al escritor ecuatoriano asustado y fascinado en partes iguales por el fantasma del canon universal, o, peor aún, por aquel del canon nacional. Al temerlo, pero, sobre todo, al verse atraído por este espectro, el autor debe intentar supuestamente escapar viendo hacia atrás: correr para adelante y al mismo tiempo mirar por encima del hombro. Una escapatoria posible que contenga estas dos acciones es aquella que le apuesta al futuro; el después como estrategia es tan importante como la idea de que los libros ecuatorianos que realmente tuerzan algo sean un prólogo a una obra que nunca va a escribirse, porque siempre está en el futuro.

Esto es esencial; pensar que si la obra *es futuro* nunca puede llegar a darse, y esto no es otra cosa que la obra potencial; la que puede llegar a ser sin nunca ser; lo que puede pensarse de ella sin su ejecución, y me parece impropio e improductivo pensar de otra forma. Si bien es contradictorio cuestionar el poder del canon y, al mismo tiempo, valorar posturas filosóficas de Occidente a riesgo de reproducirlo, me pregunto cuanto de verdad hay en lo que plantea Agamben acerca de la revolución «genuina», que es aquella en la cual no se intenta cambiar el mundo sino el tiempo (91). Al alterar la importancia del tiempo podemos, sin ir muy lejos, citar el cuento de Kafka en el cual todo significado verdadero se difiere hacia el horizonte que aún no se ha vivido. En «Ante la ley», publicado en 1915, se le advierte al personaje que no es posible pasar y que, de hacerlo, en cada estadio nuevo del pasaje se encontrará con un guardián cada vez más poderoso que no se lo permitirá. Es un acontecimiento que significa sin ocurrir del todo; o, dicho de otro modo: es un acontecimiento que logra llegar a conmovier, a decir, a mostrar, sin darse por completo excepto en su promesa. Un caso de la *différance*, un diferir y diferenciar cuyo énfasis está siempre en la futuridad, porque poner toda la apuesta en el estilo, por dar un ejemplo, aburre porque el estilo es heredado. Igual cosa con poner toda la apuesta en la trama, cuya teleología en algún momento dado se hará predecible.

Igual cosa con poner toda la apuesta en la auto ficción o en la crónica que lo dice todo y que al no esconder nada pierde fuerza.

## VIII

Por parafrasear dos preguntas que se hiciera Ricardo Piglia (1941-2017) sobre Witold Gombrowicz (1904-1969): ¿Qué pasa cuando no tienes dinero para comprar libros? Si sólo los que te caen en las manos, al azar, forman tu canon personal, ¿de qué forma terminas escribiendo? (85-6). Si bien la escasez no necesariamente provenga de la falta de dinero, sino de la imposibilidad de acceder a acontecimientos particulares, algo que es parcialmente cierto, no se refiere ni al aislamiento ni a la logística, demasiado vagas ambas hipótesis, sino precisamente al concepto que nos compete: la jerarquización de los tiempos que crean esta falsa necesidad histórica de narrativas maestras, dando preferencia a textos que son los que se debería de leer. Con plata o sin ella, de la escasez, resulta interesante poetizar sobre lo que *no hay* porque viene a ser una poética similar a aquella del futuro. Esta carencia, al llenarse de significados de variaciones insuficientes, de relevancia dispar, crea una rareza de producción literaria que puede ser compleja e interesante. Tal vez sea sano equiparar esta supuesta falta con aquello que planteara Sarlo al hablar de Borges y que se resume con la idea de «hacer del margen una estética particular» (5).

Es necesario entender que hay un vacío que está relacionado, al menos en parte, con la poca importancia que se le da a la futuridad en la escritura en detrimento de toda la preeminencia que se le da a la tradición. La explicación de las consecuencias de este vacío radica en la idea de que, al querer llenarlo, a como dé lugar, lo que más viene a mano es la misma tradición y que funciona de dos modos. Primero, capitaliza cualquier sentimiento nacionalista mal fundado y con tendencia a engeguer el horizonte cultural a favor del político; segundo, es proclive a mirar y buscar significantes conocidos dado que aparentan eficacia probada en la recepción crítica y afectiva, que opera de modo viral y que va contagiando a nuevas generaciones sin miras a vacunarse. A fin de cuentas, es una tradición literaria y como todas las tradiciones literarias es un ejercicio de exclusión.

Si bien aquello del centro y la periferia viene a ser el modelo más fácil de pronosticar de todos, la futuridad de esta relación, por definición, es incierta y la incertidumbre, por simple lógica, debe de tomar en cuenta el vacío porque escoger una opción de escritura también es negar las demás posibles. «La pregunta es—dice Piglia—, ¿cómo escribiríamos imaginariamente la obra maestra futura? ¿Cómo describiríamos las posibilidades de una literatura futura, de una literatura potencial?» (119). Parece pobre pensar aun en el concepto de «la obra maestra» pero de cara a la posibilidad de escoger una opción de escritura se debe señalar que la verdadera libertad requiere de opciones, porque si no las hay no se puede siquiera plantear el problema real: aquel en el que no hay desvío posible del canon, no hay elección, y por ende no hay autonomía para proponer un proyecto literario genuino.

## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancy and history: The destruction of experience*. London: Verso, 2007.
- AIRA, César. *Continuación de ideas diversas*. Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2014.
- ALCÍVAR, Daniela. *Siberia: Un año después*. Barcelona: Editorial Candaya, 2019.
- ATELL, Kevin. *Giorgio Agamben: Beyond the Threshold of Deconstruction*. New York: Fordham UP, 2014. <https://doi.org/10.2307/j.ctt13x0961.14>
- ANTIN, David. *What it means to be Avant-garde*. New York: New Directions, 1993.
- ARENDRT, Hannah. *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós, 1997.
- BERARDI, Bifo. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. London: Verso, 2017.
- BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- BOWLES, Paul. *The sheltering sky*. New York: Harper Perennial, 2005.
- BURGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- CISOUX, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.
- CORNEJO, Antonio y Mabel Moraña. *Indigenismo hacia el fin del milenio: homenaje a Antonio Cornejo-Polar*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Universidad de Pittsburgh, 1998. Bottom of Form.
- CRARY, Jonathan. *24/7: Late capitalism and the ends of sleep*. London: Verso, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2017.
- ECHVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México, D.F: Ediciones Era, 2005.
- FLORES, Gabriel. «Wilfrido Corral, crítico literario: ‘Muchos escriben sin ver al pasado’» *El Comercio*. 9 agosto, 2021. <https://www.elcomercio.com/tendencias/entrevista-critica-literaria-wilfrido-corrall.html>. Consultado el 9 de agosto de 2021.
- DÁVILA, Miño. *Revista Huellas*. 13. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.
- ISER, Wolfgang y José A. Mayoral. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 2008.
- IZQUIERDO, Salvador. *Una comunidad abstracta*. Guayaquil: Cadáver Exquisito Ediciones, 2015.
- IZQUIERDO, Salvador. *Te faruru*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2016.
- IZQUIERDO, Salvador. *El nuevo Zaldumbide*. Quito: Editorial Festina Lente, 2019.
- KAFKA, FRANZ. «Before the law» *Complete Short Stories* Brooklyn, New York: Sheba Blake, 2017.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia: La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- LATOUR, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- MAGRINYÀ, Luis y Pascual, José. *Estilo rico, estilo pobre: Todas las dudas: guía para expresarse y escribir mejor*. Barcelona: Debate, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Basic Writings of Nietzsche*. New York: The Modern Library Classics 2000.
- PALACIO, Pablo, Caicedo A. Ortega. *Un Hombre Muerto a Puntapiés: Débora*. Buenos Aires: Final Abierto, 2009.
- PIGLIA, Ricardo. *Antología personal*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- PRYNNE, Jeremy. *The White Stones*. NYRB, 2016.



- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *Tiempos modernos: Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2018.
- RICHARD, Nelly. «Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural» *Teorías sin disciplina*, 1998. <https://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm>. Consultado el 9 de mayo de 2021.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. London: Verso, 2006.
- SISKIND, Mariano. *Cosmopolitan desires: Global modernity and world literature in Latin America*. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 2014. <https://doi.org/10.2307/j.ctv4cbg63>
- SOMMER, Doris. *Ficciones Fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- TABAROVSKY, Damián. *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires: Mardulce, 2018.