
R E S E Ñ A S

JAVIER VÁSCONEZ,
JARDÍN CAPELO,

Quito, Orogenia, 2007.

APUESTA. LOS JUEGOS
DE VÁSCONEZ,

FRANCISCO ESTRELLA, COMP.,
Quito, Taurus, 2007, 194 pp.

Leer a Javier Vásconez significa entrar en contacto con una anomalía, con un escritor tan distinto a la literatura de su país que ni siquiera puede considerársele un corto circuito. Después de dedicarme durante un mes y medio de estancia en Quito a leer una cantidad considerable de novelas y relatos ecuatorianos contemporáneos, me quedó muy claro que Vásconez es un escritor que no pertenece a su país: se trata, a fin de cuentas, de un tremendo antipoda de las obras sociales de Adoum y Velasco Mackenzie, los bandidos de Eliécer Cárdenas, la abigarrada prosa de Miguel Donoso Pareja e, incluso, el afectado europeísmo de Leonardo Valencia. Javier Vásconez es un «raro» en Ecuador como lo fue Francisco Tarío en épocas del nacionalismo revolucionario mexicano o Juan García Ponce ante la compleja coyuntura del rulfismo, el fuentismo y la Onda. Un escritor que, en

el mismo acto de salirse radicalmente de su tradición, libera a la literatura de su país de las cadenas autoimpuestas por un largo devenir de imperativos ideológicos y estéticos.

2007 ha sido un año crucial en la definición de Javier Vásconez como uno de los escritores más desafiantes de la literatura ecuatoriana y, sin duda, como una de las voces de mayor relevancia en América Latina. Por un lado, Vásconez publica este año *Jardín Capelo*, la mejor y la más personal de sus novelas, un recorrido por la maledicente y compleja memoria de una casona colonial ubicada en las afueras de Quito. Por otro, el crítico Francisco Estrella presenta la compilación *Apuesta. Los juegos de Vásconez*, libro en el cual la obra del narrador ecuatoriano es sujeta a la discusión de críticos de Ecuador, México, España, Argentina, Cuba y Colombia. En su conjunto, ambos libros nos presentan dos coordenadas fundamentales para la lectura de la *ópera omnia* de Vásconez: una novela que reviste de nuevo sentido su proyecto literario y un trabajo crítico que crea nuevas avenidas de legibilidad a una obra cuya comprensión se despliega rizomáticamente hacia terrenos inexplorados en la narrativa de los Andes.

Apuesta es, ante todo, una sólida razón para releer la obra anterior de Vásconez y ponerla en un muy productivo diálogo crítico. Si bien no es el primer libro sobre Vásconez —le precede el volumen colectivo *El exilio interminable. Javier Vásconez ante la crítica*, editado por Paradiso—, *Apuesta* abre un amplio espacio de lecturas sobre su obra al incluir una pluralidad de voces de diversos países, que le otorgan mayor sentido al autor ecuatoriano. Un raro como Vásconez es siempre un escritor cuya legibilidad está en otra parte, ya que las coordenadas provistas por su tradición son incapaces de darle un sentido pleno a su obra. Por este motivo, no es de sorprenderse que algunos de los ensayos más notables del volumen hayan sido escritos por mexicanos, ni que haya sido en México donde se editaron dos importantes novelas de Vásconez: *El viajero de Praga* y *La sombra del apostador*. La tradición crítica mexicana, particularmente la representada por nombres como Daniel Leyva, Jorge Aguilar Mora o Adolfo Castañón, ha apostado, pese a sus diferencias, a la literatura sin atributos representada por un autor como Vásconez.

El escritor raro siempre apuesta a un occidentalismo alternativo, uno que rompe de manera tajante con las ambiciones totalizantes de la modernidad a cambio de una novelística siempre consciente de sus límites y, sobre todo, abiertamente vinculada a una tradición personal que siempre ubica estratégicamente en su textualidad a sus referentes. La obra de Vásconez está poblada por Onetti, por Rulfo, por Faulkner, por Nabokov, por una pléthora de invitados al banquete periférico de la civilización. Por esta razón, en uno de los

apuntes más agudos del libro, Jorge Aguilar Mora puede observar, a propósito de *La sombra del apostador*, que la obra de Vásconez

ofrece una reflexión aguda, dolorosa, sobre la imposibilidad de construir mundos novelescos inmunes a su propia debilidad totalizadora, al mismo tiempo que admite que no hay otro destino para el novelista moderno que sustentar la autonomía de su imaginación en la constante autocrítica de lo narrado.

El escritor raro es el gran crítico de la modernidad, la contraparte del escritor moderno que asume la suficiencia de la escritura. A fin de cuentas, Vásconez puede haber sido un escritor mexicano del medio siglo: su escritura encuentra diálogos más profundos con la autorreferencialidad crítica de Juan Vicente Melo o la radical crítica a la modernidad del primer Sergio Pitlor que con las aspiraciones modernistas de la mayor parte de sus coetáneos. Por este motivo, en un ensayo notable de la colección, la crítica española Eva Guerrero concluye:

Si nos preguntáramos si es posible la utopía en Vásconez habría que responder que decididamente no; al modo de Dostoievski o Kafka, resurge ahora con más fuerza la alienación humana y la angustia que el hombre arrastra. El mundo de Vásconez hay que entenderlo desde esta conciencia de alienación y vacío.

Al impulso utopista fundacional del latinoamericanismo, latente en la vida ecuatoriana en ámbitos que van desde la ideología del presidente Rafael Correa hasta el imperativo izquierdista de

clásicos como Adoum, Icaza, Cárdenas o Velasco Mackenzie, Váscenez antepone el vacío descubierto por una tradición escritural profundamente humana en su marginalidad.

Apuesta dedica una importante cantidad de páginas a *El retorno de las moscas*, anomalía dentro de una obra anómala. La novela opera un abierto homenaje al gran escritor espía John Le Carré, cuyo personaje Smiley es recuperado por Váscenez para un caso periférico de la Guerra Fría en el escenario andino. Esta obra pone de manifiesto muchas de las características de la narrativa de Váscenez al construir un contrapunto con el trabajo más fuertemente subjetivo de *El viajero de Praga*. En otro ensayo del libro, Margarita Borja observa con sagacidad que en la obra de Váscenez

nos encontraremos constantemente con personajes que están siempre buscando a los otros: para atraparlos, para descubrirlos, para asesinarlos.

La novela de espionaje, entonces, devela el misterio de la obra de Váscenez: personajes en busca de otros, de dobles o de sí mismos. El género menor es uno de los países habitados por el escritor raro, y en Váscenez se asoma en momentos cruciales: los espías de *El retorno de las moscas*, la policia que descansa atrás de *La sombra del apostador* o Kronz, el detective metafísico de *El viajero de Praga*. El género menor, adoptado por un escritor tan deliberadamente letrado como Váscenez, es una forma de manifestar –¿quizá sublimar?– la imposibilidad de la literatura moderna.

Desde este juego de coordenadas, *Jardín Capelo* es un reto interpretativo para los lectores de Váscenez. La novela opera a través de dos coordenadas que se encuentran a través del recuerdo de una historia de amor. Por un lado encontramos a Manuela, última representante del clan Ruy Barbosa, cuya vuelta a Capelo después de un periplo parisino despierta a los fantasmas inscritos en las paredes de la casa. Por otro, Jordi Sorella, un constructor de jardines, cuya historia de amor es el motor de la locura y decadencia del clan. Las novelas de jardines son bastante más comunes en la literatura occidental de lo que parece a simple vista, pero recordar rápidamente un ejemplo sirve para comprender la naturaleza de la tradición a la que pertenece Váscenez. En *El jardín de Nora*, la escritora boliviana Blanca Wietüchter pone en escena el absurdo deseo de una pareja de construir un jardín europeo en los Andes. En esta novela, al igual que en *Jardín Capelo*, la imposibilidad del jardín es, al mismo tiempo, la imposibilidad de una modernidad que se enfrenta a los dejos de un pasado colonial (en el caso de Wietüchter) o señorial (en el caso de Váscenez) y la derrota de una utopía que es incapaz de consolidarse en un territorio que le resulta ajeno. De esta comparación no solo aflora el hecho de que Váscenez reconfigura en *Jardín Capelo* la crítica a la modernidad que recorre el epicentro de su obra. También, sale a la vista su pertenencia a una tradición de escritores andinos y latinoamericanos que resiste el oasis de la escritura triunfante y utópica, legada por los dos realismos vigesémicos –el mágico y el socialista– y se aboca, desde un legado puramente literario, a la

crítica de los presupuestos escriturales que han definido a la novela latinoamericana. Por ello, de uno de los momentos claves de la novela surge un acto de lectura:

De regreso al dormitorio, Manuela leyó unas páginas de Marguerite Duras. Más que una escritora era una novelista resuelta a consignar sus historias coloniales transcurridas en Indochina, sus ideas acerca del amor, siguiendo el ritmo de una caligrafía reiterativa, casi obsesiva. Poco a poco, como una figura espectral que vista la nave abovedada de una iglesia, percibió la presencia de Jordi haciendo sonar sus pasos por la casa.

Este acto de lectura que deviene acto de memoria pone de manifiesto varios mecanismos de *Jardín Capelo*. En primera instancia, vemos su mecanismo de operación narrativa en su momento más puro, la conjuración del pasado en los dos sentidos que Derrida confiere al verbo «conjurar» en *Espec-tros de Marx*: invocación y exorcismo. La escritura como forma de convocar una asamblea de fantasmas y de hacerlos desvanecer del espacio del recuerdo. En un segundo nivel, se deja entrever la velada crítica a la modernidad latinoamericana desde ciertos paralelismos con la tradición escritural evocada: la reiterativa, obsesiva escritura colonialista de Duras conecta con la persistente memoria de Capelo, que escribe infinitamente el texto de su espacio señorial. Si Duras, más que «escritora», era novelista, se debía a su cabal incapacidad de comprender las contradicciones de su memoria, contradicciones que la propia novela de Vásconez se ocupa de enfatizar en el tortuoso pasa-

do de Capelo y, particularmente, en la radical diferencia entre Jordi y Saturnino Collaguazo, el indio que aun ya muerto vigila y habita el espacio anacrónico de la casa Ruy Barbosa. Más que un escritor «colonial» o «poscolonial», Vásconez es aquél novelista que devela, como han hecho muchos raros en la historia, la radical anacronía de los mitos de la modernidad. En *Apuesta*, Wilfredo Corral plantea que

para Vásconez el realismo es un mito [...] que, como otros, organiza la experiencia; es una red de historias e imágenes en la que atrapamos nuestras vidas, y las entendemos.

En *Jardín Capelo*, en el carácter tentativo y ambiguo de su narrativa y sus fantasmas, encontramos el gesto radical del crítico latinoamericano de la modernidad: la sospecha literaria ante todas las grandes certezas y utopías que han poblado la literatura de la región. Si Gabriel García Márquez puso el punto final de la más icónica de las novelas latinoamericanas en el último representante del clan que alegoriza la desesperada búsqueda de lo moderno latinoamericano, *Jardín Capelo* demuestra que ese punto no tiene vuelta atrás y que escribir en Latinoamérica, si se es consecuente con cualquier tradición crítica, debe asumirse de lleno la profunda derrota del pasado.

El escritor raro es, ante todo, un liberador. Aun cuando la obra de Vásconez está todavía por encontrar un espacio de legibilidad plena, me queda claro que él será la figura en que los escritores ecuatorianos del futuro, en busca de una tregua frente a una tradición nacional cada vez más asfixiante, encontra-

rán la bocanada de aire fresco y la avenida literaria para renovar su tradición. El escritor que no habita su tradición local, como demostró el gran renovador Rubén Darío con su libro *Los raros*, es el precursor de las grandes revueltas literarias. Por este motivo, leer a Vásconez y encontrar los muchos sentidos de su obra es uno de los caminos hacia una escritura futura. La devastadora crítica a la modernidad latinoamericana que opera en *Jardín Capelo* y las múltiples coordenadas ofrecidas por *Apuesta* para trazar el futuro mapa de la obra de Vásconez son pasos esenciales en esta promesa. De esta manera, muchos lectores y escritores podrán decirle a los anacronismos de la literatura y la modernidad latinoamericana, a los representantes de los muchos capelos continentales, lo que Manuela busca decir a su padre: «En la casa de Capelo no hay nada, papá. Puros muebles desfondados, y un indio viejo, medio loco...».

IGNACIO SÁNCHEZ PRADO
WASHINGTON UNIVERSITY, ST. LOUIS

HUMBERTO E. ROBLES,
LA NOCIÓN DE VANGURDIA
EN EL ECUADOR
(RECEPCIÓN, TRAYECTORIA Y
DOCUMENTOS 1918-1934),
Quito, Universidad Andina
Simón Bolívar /
Corporación Editora Nacional,
2006, 2a. ed., 198 pp.

La literatura ecuatoriana de los años veinte y treinta del presente siglo [i.e., el siglo 20] ha sido por lo general encasillada sin reparos, y no siempre con las mejores intenciones, dentro de una línea de protesta social. Ni en manuales ni en historias de la literatura se tiene suficientemente en cuenta la presencia, recepción y controversias que la noción de vanguardia ocasionó en el país (13).

Así comienza Humberto Robles su valioso estudio e importante recopilación de documentos titulado *La noción de vanguardia en el Ecuador (Recepción, trayectoria y documentos 1918-1934)*, el mismo que se publicó por primera vez en 1989 y, ahora sale en una segunda edición bajo el auspicio de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y la Corporación Editora Nacional.

Todo investigador que ha tratado de estudiar la historia de la literatura ecuatoriana sabe lo deficientes que han sido tradicionalmente muchos archivos y muchas bibliotecas del país: las fuentes son difícilmente accesibles, el sistema de catalogación se encuentra incompleto y la preservación de los materiales deja mucho que desear. Si agregamos a estas pobres condiciones de trabajo investigativo el hecho de que pocos son

los investigadores radicados en el país que han tenido suficiente apoyo financiero y tiempo para realizar cabalmente sus proyectos, se comprenderá por qué muchos se han visto forzados a abandonar las fuentes primarias y recurrir, a menudo, a juicios y observaciones de segunda mano, para formular sus planteamientos acerca de las letras nacionales. Por eso, el trabajo de Robles es de especial valor. Su interpretación de una de las épocas más conflictivas de la historia del Ecuador está acompañada de los mismos documentos de la época, un hecho de por sí importante.

El texto de Robles se divide en cuatro secciones fundamentales. Comienza con «Presencia y recepción polémica de las vanguardias (1918-1924)», donde Robles examina la multiplicidad de nociones de vanguardia que marcó la época. Al evitar todo tipo de definición estereotípica o generacional, Robles resalta la naturaleza polémica y contradictoria de aquellos años: Abundan la confusión, el sentido de marginalidad y la crisis de identidad» (23). La segunda y tercera secciones tituladas, respectivamente, «Descrédito y desplazamiento de la noción de vanguardia (1925-1929)» y «Rezago y descarte de la noción de vanguardia (1930-1934)», completan el cuadro de una vanguardia caracterizada por diferentes orientaciones socioculturales. En toda su discusión, Robles pone de relieve las tensiones que caracterizaron los desencuentros de una vanguardia histórica/europeizante y una vanguardia sociopolítica. Al recordar a Jorge Carrera Andrade, Robles puntualiza: «Vanguardia representaba para él, pues, un cuestionar no solo de valores estéticos, sino también de

la estructura del poder» (59). Sin duda alguna, las copiosas referencias a diversos representantes de la época que Robles ofrece en estos dos capítulos ayudan a recrear un ambiente combatido y combatible, frente a una confluencia de inquietudes y agendas que oscilaban entre un arielismo formalista/burgués y un incipiente socialismo nacional/popular. *La noción de vanguardia en el Ecuador* termina con más de cien páginas de manifiestos y diversos textos acerca de la vanguardia, entresacados de los principales periódicos y revistas nacionales que se habían publicado durante la época estudiada por Robles.

Con esta recopilación de textos, se confirma una vez más la importancia histórica de los periódicos y las revistas culturales en países donde la publicación de libros enteros, auspiciada por casas editoriales –y su distribución dentro y fuera del país– sigue siendo difícil de realizar. En efecto, en su conjunto, estos materiales, aparentemente sueltos, constituyen un registro vivo del pensamiento y de la productividad dinámica de los escritores ecuatorianos de los años 1918-1934, un registro que no existiría si se limitara la reconstrucción del pasado a lo que aparece en forma de libros tradicionales. Además, desde los semanarios y suplementos literarios se vislumbra un alto nivel de interacción entre escritores e intelectuales de muchas latitudes geográficas, mediante un amplio canje de revistas y diversas colaboraciones que llenaban dichas publicaciones.

Al insistir en tratar la vanguardia desde el concepto de «noción de vanguardia» en vez de Vanguardia, Robles resalta el carácter profundamente políti-

co de los debates culturales de la época y, al mismo tiempo, señala que dichos debates, en el fondo, marcaban una lucha de poder entre aquellos grupos sociales que disputaban «la noción de literatura, por no decir del Arte como institución» (48). Lógicamente, la institucionalización del Arte apunta(ba) a todo un sistema de control sobre los saberes oficiales del Estado-nación, los mismos que constituían las bases de una jerarquización de valores e intereses, fueran estos políticos, económicos, morales o sociales. Por eso, Robles ha resumido su aporte como investigador e intérprete de una época confusa y malentendida en los siguientes términos:

Todo ese recorrido apunta a un sentido de crisis –tanteos de modernidad– en una sociedad que pretendía dar el paso de una circunstancia mayormente agraria hacia experiencias urbanas preindustriales. Tras todo ello, los tercos empeños de parte del orden establecido, a todos los niveles, inclusive el literario, por perseverar en el poder (66).

Para concluir, este estudio de Humberto Robles pone de manifiesto el carácter polémico y contradictorio de un momento clave en la historia del Ecuador y, por qué no decirlo, de toda América Latina. A través de una evaluación extensiva de las diferentes nociones de vanguardia que habían llenado numerosas publicaciones nacionales entre 1918 y 1934, Robles comprueba que para comprender cabalmente a América Latina, hace falta conocer a fondo todos sus componentes nacionales. Así es que *La noción de vanguardia en el Ecuador* es doblemente importante. Por un lado, nos ayuda a profundizar nues-

tros conocimientos acerca de las letras ecuatorianas; por otro lado, nos ayuda a completar nuestra visión de las vanguardias latinoamericanas.

MICHAEL HANDELSMAN, Ph.D.
UNIVERSITY OF TENNESSEE, KNOXVILLE

ABDÓN UBIDIA,
CELEBRACIÓN DE LOS LIBROS,
 Quito, El Conejo / Eskeletra,
 2007, 174 pp.

Con *Celebración de los libros*, Abdón Ubidia, confirma su pasión de lector; de un lector atento, sensible, agudo, bien informado, y, muchas veces, generoso.

El origen de este libro, su pretexto vital, son las presentaciones o lanzamientos de libros en los que Ubidia hizo de padrino; sus palabras son parte del ritual del bautizo, y todos sabemos (lo dijo en su momento el maestro Miguel Donoso Pareja) que no es de buen gusto «hablar mal de un libro en su lanzamiento». Por tanto, esta celebración es parte de ese ritual, en el que para evitar «hablar mal» (lo que no sucede a lo largo de todo el volumen) Ubidia se ampara en su condición de un lector que busca las bondades de los textos que comenta, como aquel amante que solo quiere hablar del objeto y sujeto de su pasión, desde lo que esa pasión le dicta e impone.

Todos sabes que Abdón es un referente en nuestra literatura. A más de su lograda y siempre conmovedora obra narrativa, está la del crítico que como tal se estrenó en aquellos años gloriosos, sartreanos y utópicos de los setenta, en las páginas de la hoy mítica revista *La bufanda del sol*. Desde entonces, la prolongación de ese diálogo consigo mismo y con su tiempo, no ha cesado; gran parte de esos trabajos están recopilados en su libro *Referentes* (1999). Ese ejercicio lector se ampliará, años después, con su trabajo como coordinador de talleres literarios desde la Editorial El Conejo, a la que siempre trata de que no naufrage en un medio donde,

lo sabemos, la labor editorial resulta ingrata cuando no se dedica a la pornografía, la literatura recontra rosa, la banalidad o cualquiera otra de esas prácticas rentables posmodernas. De ahí, que dentro de sus políticas de salvataje, tenga que hacer de lector, corrector y crítico de Editorial El Conejo.

Los textos de *Celebración de los libros*, en algunos casos, son parte de esas presentaciones en las que consta su punto de vista no solo de editor, sino de un lector que pretende, que se esmera por contagiar al posible, hipotético, otro descifrador de los logros y hallazgos de los libros que presenta. Trabajo sin tregua, pues sabemos el ritmo con que El Conejo, a pesar de las crisis que ha tenido que enfrentar, publica. Aunque claro, no todos compartamos los entusiasmos de Abdón respecto a ciertos, a algunos, títulos.

Celebración de los libros, convoca a 19 autores y autoras, gran parte de ellos ecuatorianos. Se abre con Ramiro Arias y su cuentario, *Lo inútil de la felicidad*, y concluye con Luis Zúñiga, autor de la novela histórica *Rayo*. De estos, hay tres mexicanos: Paco Ignacio Taibo I y II; el otro es el maestro Andrés Bernal, autor de aquel memorable libro, un clásico ya de la literatura latinoamericana, *Los hombres que dispersó la danza* (1929), sobre el que Ubidia emite una serie de reveladores y contundentes apuntes, lo que convierte, a un texto nada inédito, en un libro nuevo, que invita a los lectores de hoy a involucrarse con sus historias que aún no dejan de sorprendernos. Luego está el dominicano Juan Bosh, autor de *La Mañosa* (1935), otro de los maestros de la narrativa continental, sobre cuya novela Abdón acomete una lectura que precisa

los aportes de ese texto, lo que resignifica en los nuevos escenarios culturales de América Latina; lectura que a la vez deviene tributo y homenaje a un autor que es gravitante entre nosotros, amén de lo que en el campo político su figura implica. El testimonio de la vida y obra de la guatemalteca Alaide Foppa, resulta cargado de una ternura que lo lleva a Abdón a entrar en las sombras del árbol extraño, desolado y repleto de huesos de su poesía. Pero también están los desciframientos que sobre una entrevista al siempre alucinante Juan Carlo Onetti, Ubidia lleva adelante por pedido de la Cinemateca Nacional. Excelente pretexto para indagar en torno al sujeto Onetti y todo lo que su universo literario provoca e incita; sujeto que a su vez se funde con cada una de las criaturas que ha inventado, en ese otro rincón de la memoria nuestra llamado Santa María. Un homenaje que de seguro al viejo cínico e implacable, le hubiera gustado escuchar desde su exilio siempre terrenal y frente a un vaso cargado de buen whisky, preguntándose aquello que es parte de un dolor que nunca sabremos cómo diablos explicarnos, cómo convertir en algo que se parezca a la dicha.

Celebración de los libros, también es un tributo a la literatura del Ecuador. No es que Ubidia con esto le haya tomado la posta al maestro Benjamín Carrión, a quien sus amigos solían recriminarle que su generosidad era tan excesiva que le impedía ejercer la crítica. Si bien a don Benjamín se le ha cuestionado esa práctica indiscriminada, no es menos cierto que no solo era su culpa, también está la de quienes hacían fila ante su casa u oficina tratando de que el gran maestro los bendijera con un prólogo. Y sabemos cuán lúcido era Carrión,

que en muchos de los casos lo que hizo en esos prólogos es confirmar su talento para la elucubración, pues jamás terminaba hablando del texto que lo ocupaba. No es el caso de Abdón, aunque sin duda, a todos siempre nos gusta que nos presenten un libro, sobre todo porque cuando leemos estos textos ratificamos que sus destrezas de lector se confirman con esa otra forma de ejercer la inteligencia que es la bondad.

Vale destacar la naturaleza de este libro: es la suma de lecturas inducidas, o sea aquellas que los autores y autoras o editoriales, le solicitaron a Ubidia entre 1995 y el 2006 que realice; no son los informes de las lecturas que por propia iniciativa pudo o debió hacer el autor. Esto es absolutamente saludable, pues de no ser así, algunas de esas lecturas nos hubiéramos perdido. Celebro que esto le haya permitido a Abdón ocuparse de autores locales de distintas generaciones (prueba de su generosidad), así como de sus contemporáneos. Celebro que en cada una de sus apreciaciones, como él bien lo reconoce y anota, predomine un punto de vista impresionista, que no busca engañar ni engañarse diciendo lo que ciertos detractores pueden malosamente precipitarse a denunciar: que no hay una crítica formal, debidamente argumentada o sostenida con todo el aparataje, muchas veces aburrido y gélido, que ha tornado el ejercicio de esos críticos profesionales en algo así como la oscuridad detrás de la oscuridad, pues sólo los Dioses los entienden, y sabemos que, lamentablemente, los Dioses siempre están ocupados en tareas más útiles y vitales. Por tanto, y como su nombre lo indica, estos textos son celebraciones de un lector que cuando habla

de los suyos, los nuestros, lo hace desde esa perspectiva, y dentro de la misma lo que evidenciamos es todo lo que irradia, paradójicamente, el ojo crítico; su percepción e intuición de un lector tomado y poseído por la literatura. Así lo revelan las apreciaciones que van desde Ramiro Arias, pasando por Milton Benítez, Carlos de la Torre Flor, Miguel Donoso Pareja, María Fernanda Espinosa, Daniel Félix, Jaime Marchán, Ramiro Oviedo, Freddy Peñafiel Larrea, Francisco Proaño Arandi, Raúl Vallejo y Luis Zúñiga.

Destaco en este ejercicio lector, los apuntes que sobre un autor, para entonces adolescente, Daniel Félix, nos ofrece: la generosidad no lo exime a Ubidia de ser implacable con un autor que «comienza» (esto es un decir, porque todo autor, al margen de su edad, siempre está «comenzando»). Sus «consejos a un joven narrador», parafraseando a Rilke, no son sino el compartir de forma fraterna (Ubidia sugiere, no está imponiendo), con un joven narrador que, como él bien señala, es una promesa para la literatura ecuatoriana.

Entre las lecturas que impactan, en las que Ubidia no solo que desborda su sabiduría de lector sino del amigo que no equivoca los afectos, están las que con pasión firme y lucidez le dedica a la novela *Del otro lado de las cosas* (1995), Francisco Proaño Arandi. Su admiración por este texto hermoso de nuestra narrativa, lo lleva a confesar su insana envidia (la compartimos) por los logros que el quiteño alcanza en esta novela. Luego está la lectura sentida, vibrante, contagiosa, de la poesía de María Fernanda Espinosa a través de su *Antología* (2005). Lo mismo sucede cuando se ocupa del texto experimental

del maestro Donoso Pareja: *A río revuelto. Memorias de un Yo mentiroso* (2001). Los señalamientos de Abdón no solo que son parte de una mirada crítica avizora, sino que nos permiten desmontar lo que compromete ese universo narrativo desde su poética, siempre compleja y de continua renovación. Esto se amplía en la lectura de otro texto experimental, «capital en la nueva literatura ecuatoriana» (p. 157) al decir de Ubidia, y que se inscribe en una corriente posmoderna: *Acoso textual* (1999) de Raúl Vallejo. Texto que curiosamente se publica al cierre del siglo XX y que en su constelación simbólica nos anuncia lo que será la representación de las realidades virtuales en el siglo que se inicia. Otra lectura sentida y emotiva es la que hace del poemario *Esquitofrenia* (2000) de Ramiro Oviedo, integrante de lo que fue el taller Lapequeñalulupa y luego el grupo literario Eskeletra, quien después de muchas peripecias y penalidades como inmigrante, hoy dicta clases de literatura latinoamericana en una universidad francesa. Las notas de Abdón sobre este canto a Quito que Oviedo nos propone, resultan un develamiento de los códigos y tatuajes que el poeta lanza desde la condición de un expatriado que quiere reencontrarse con sus referentes, con su ombligo.

Pero esta celebración textual, incluye una especie de poética del autor, que no hace alusión a su rico y complejo ejercicio narrativo, sino al del ensayista y crítico. Se trata de una especie de apostillas a su libro *Referentes* (2000), texto que conjuga de manera madura la reflexión, el análisis cuestionador sobre temas que siempre han preocupada a Ubidia, y que van desde lo que es la

cultura de masas, pasando por la literatura popular, la cultura culta, el cine, los enmascaramientos del poder y las situaciones de un hombre que, desde la visión sartreana, siempre se ha sabido en situación. Abdón nos advierte sobre la maniobra de las nuevas formas, caretas, del poder para sistemáticamente irnos dejando huérfanos de referentes. Y no lo dice desde una mirada chovinista, ni reivindicando nacionalismos triviales, lo advierte desde el centro de lo que significa para un sujeto moderno el perder, en medio de un bosque cuyos árboles le alteran toda visión y aproximación, los referentes del Otro y los de su mapa íntimo.

Hay que subrayar que en estas celebraciones Abdón no teme confesar sus afectos ni sus predilecciones, tampoco se ahorra reconocimientos, ni deja de destacar hallazgos (algunos textos comentados los tienen), lo que de por sí dice más de lo que podríamos suponer de él.

La condición de la celebración, todo lo que esta implica, se cumple a lo largo de estas páginas. Celebratorias porque no solo que no es de buen gusto «hablar mal de un libro en su presentación», sino que resulta desafortunado y equívoco. Pues quien o quienes no lo hacen a pretexto de un supuesto rigorismo crítico, no solo que confunden los papeles, sino que pierden de vista el hecho de que una presentación jamás podrá ser un «ensayo crítico» como nos lo recuerda Abdón (como en todo, habrá sus excepciones); lo que deviene, sin que la crítica esté ausente (recordemos que no es nada simple hablar bien, celebrar un libro) es un ensayo de celebración, quizás porque todos estamos

conscientes de lo que significa —más allá de si los resultados son positivos o negativos— gestar, parir un texto. Y esto es, precisamente, lo que este libro realiza a plenitud, al margen, es ocioso decirlo, si estamos de acuerdo o no con las valoraciones que se nos ofrecen.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

QUITO, MARZO 2007

CARLOS ARCOS,
EL INVITADO,
 Quito, El Conejo,
 2007, 334 pp.

Todo agasajo o convite tiene por objeto y protagonista la figura central del evento: el invitado; en torno a él se proponen discursos y brindis con los que los concurrentes honran su presencia portadora de beneficios. *El invitado* es la más reciente novela de Carlos Arcos Cabrera (Quito, 1951) luego de *Asuntos de Familia* (Quito, 19) y *Vientos de Agosto* (Quito, 2003). Carlos Arcos continúa su carrera narrativa en medio de una literatura «invisible», como el propio autor denominó a las letras ecuatorianas, por su escasa respuesta lectora y su incipiente distribución. El comentario bautismal del evento, así como la edición de la novela, estuvieron a cargo del propio autor; gesto coherente e impecablemente digno dentro de la austera situación crítica y editorial. Según Arcos poco o nada ha cambiado en la relación editoriales-autores-lectores, desde las heroicas ediciones de autor de la generación del 30. Los escritores de entonces trabajaban sus textos, pagaban su publicación para regalarla a los amigos y allegados —con el inevitable resentimiento de aquellos olvidados en el reparto— lo único que ha cambiado, dijo Arcos, «es que los amigos de ahora ya no se resienten».

El invitado se levanta en el terreno imposible de la paradoja desde el que sostiene verdades simultáneas y opuestas. En este pareo obscuro de diferencias se descalabra toda posibilidad de certeza. La historia se enrama alrededor de un cautiverio forzoso que percute la quietud oscura de aguas quie-

tas. El evento es vivido por las víctimas y los victimarios, por la ciudad y la historia y cada testimonio hilvana una trama que, a pesar de entrecruzarse con otras, dibuja su propia verdad.

La paradoja como gesto irónico y desordenado empata parejas imposibles que dan piso al relato; así un convidado forzoso y violentado ya no es «invitado» aunque así lo llamen, con perversa ironía, los aparatos de *protección* ciudadana —segundo y fundamental contrasentido cruel—. La paradoja que no es contradicción, ya que no borra o excluye; más bien perpetúa la viscosa ambigüedad de lo heterogéneo, repta desde los apegados desencuentros de la relación familiar, que de este modo exhibe sus lacras y mezquinas infelicidades, hasta el pareo obscuro de víctimas y verdugos.

Las disonancias aparecen en la cotidianidad de un abogado limeño que vive los inevitables desencuentros y fisuras familiares en los que la soledad de la pareja adulta se naturaliza; sin embargo esta cotidianidad se enrarece con pequeños detalles, manchas imperceptibles de la vida política peruana de los años 80, por la que el espacio público invade y contagia lo privado. Las desapariciones de campesinos, que para los personajes limeños bien podrían ocurrir en Nepal como en el Apurímac, no tocan el acomodado malestar familiar en el que viven, arrellanados entre el silencio rencoroso del hijo adolescente y el exilio conyugal de infidelidades no superadas. El relato gana enormemente en eficacia al machihembrar esta habitual desazón de la vida familiar con el siniestro flujo subterráneo de violencia con el que el Estado peruano alega proteger al país del caos. La amenaza no

se ubica fuera o a un lado del resguardo familiar en el que la infelicidad se asienta hasta convertirse en natural; el horror proviene de adentro, más precisamente se asienta debajo de esa realidad.

Felipe Sabogal, abogado de prestigio, accede de manera reticente a tomar el caso de algunos campesinos desaparecidos en el Apurímac, este es el detalle impropio, que está fuera de lugar, que no tiene sentido en el marco de clase media; este solo gesto levanta el vaho de pavor y tormento que resume el subsuelo violento sobre el que transcurre la vida del país.

Carlos Arcos exhibe su oficio de escritor al entregar el hilo narrativo a los personajes que ofrecen perspectivas individuales de un mismo evento: la desaparición, tortura y muerte de Felipe Sabogal. El muy socorrido recurso de la polifonía en la novela funciona aquí con una particularidad que me atrevo a llamar de circuito eléctrico. Cada quien desde su posta electrizada: Felipe padre –víctima y protagonista de la historia–, su esposa, su hijo y su verdugo forman un circuito de recuerdos, deseos, rencores, dolores y perversidades con el que cargan esta línea transmisorra, de tal manera que ninguno puede soltar su extremo, menos aún el lector, en cuanto recibe la descarga de fascinación y horror del relato, tampoco puede soltar su extremo hasta la última página. *El invitado* exhibe los ingredientes de un best seller: sangre, amor, contexto histórico, perfiles humanos y un dominio escénico de cada una de las personalidades (escojo llamar así a los personajes humanizados por sus voces y deseos) que sostienen en vilo al lector de esta novela. El circuito cerrado que

transmite la eléctrica fascinación de violencia y horror se abre al ingreso del lector que así queda cautivo «invitado», a su pesar, de la corriente que no lo suelta hasta la última página. Las voces intercalan el testimonio en primera persona que comparten Felipe padre e hijo y la voz en tercera persona con la que son introducidos al circuito Carmen, la esposa y Víctor Otiniano Llauri, el torturador. Al final solo Felipe hijo sostiene su extremo del hilo narrativo, conservando la intimidad de su diario adolescente; aunque su voz adulta busque, desde la arqueología, la historia política y la antropología, dar sentido a lo inconcebible: la tortura, asesinato y mutilación del padre. Felipe hijo narra su pasaje hacia la vida adulta que transcurre sobre el fondo de la muerte sacrificial del padre. Solo entonces descubrimos que el cronista de toda la historia era el hijo del vencido convertido en víctima sacrificial cuando Felipe hijo confiesa: «... intento de leer la sociedad peruana contemporánea a la luz de los códigos culturales y rituales de los mochicas» (323).

LA MANCHA

Al retomar los ingredientes de *El invitado*: suspenso, sexo, violencia, perfiles psicológicos y dominio narrativo, queda algo por fuera, una mancha imprecisable que trasuda toda la historia: la arbitrariedad del sacrificio, la violencia como entrega y ofrenda a un orden otro, ni anterior ni exterior, un orden invisible y sin embargo evidente en los sueños del verdugo, en el crimen irresuelto del degollado de Huanchaco y en la ritualidad arcaica, y sin embargo vigente de los Mochicas, que es reactiva-

da por los paramilitares, los senderistas, en fin una marca antigua que impregna la realidad actual.

Carlos Arcos tiene el buen gusto de ahorrarnos todo el horror sádico. Agudeza hitchcockiana de sugerir sin mostrar y aterrorizar con lo velado, lo que no podemos ver, pero sabemos que está ocurriendo. Al igual que «el invitado» no vemos, solo oímos. Así también oímos la verdad del torturador, el proceso por el que deriva su placer como instrumento de otro, un bien superior:

—Somos los elegidos, somos el nuevo Perú —repetía constantemente—. Cumplimos la tarea más dura: extirpar a los que lo quieren destruir. Los que nos atacan no saben que nosotros somos los que tenemos en la sangre el verdadero Perú. Las palabras del Capitán no sólo lo ayudaban a resistir, sino que convertían su trabajo en Casablanca en un acto de salvación de la patria. Los invitados debían entender la profundidad de su error antes de morir (188).

Es la verdad de Víctor Otiniano Llauri, su referente vertical es el capitán quien recita —hasta que las palabras se vacían de sentido— el discurso patriótico nacional con el que aureola a sus hombres con el destino de salvadores de esos mismos ciudadanos a los que sacrifican, en aras de un fin ulterior. Sin embargo, el perverso en sus funciones es mecanizado por la rutina y torpeza de la tortura, y, en una inversión de la que no es consciente, tras cosificar a su víctima y manipular el cuerpo deshumanizado del otro, se vuelve él mismo objeto de esa «cosa» que es el cuerpo torturado, por cuanto éste ha tomado posesión de sus reac-

ciones previsibles, mecánicas. El cuerpo torturado deviene en paradoja obscura: sujeto que provoca la escabrosa excitación de su torturador.

El contrapunto recurrente del relato contrasta la realidad del torturador, su víctima y la familia expectante. En el vacío que deja un desaparecido se evidencia la fuerza agresiva del silencio fuera de lugar: el silencio va más allá del vacío que deja el cuerpo arrebatado. Por último, la muerte muestra de repente que la vida social mentía, la realidad pretendía hacer como si no fuéramos muerte en sí; vivimos desadvertidos de nuestro propio margen, del borde o corte limítrofe que escinde la plenitud. La muerte viene y revela la vida en su vastedad, en su totalidad y frente al desafío colapsa el orden real.

UNA EXPLICACIÓN

El protagonista, su familia, sus captores viven una cotidianeidad desacralizada en un mundo laico y urbano. Al raspar la epidermis de sus tensiones ínter subjetivas asoma un orden mitológico camuflado, vestigios de una antigua integración con lo sacro. Es así como el sueño de Víctor Otiniano Llauri destila símbolos, imágenes y temas de una oscura sacralidad. Parece confirmarse la afirmación de que el inconsciente es religioso y por lo tanto el inconsciente del hombre moderno es el reducto de su relación con lo sagrado; es decir, el refugio de su religiosidad en medio de un mundo que ha materializado la religión a través de la institucionalización de la vida espiritual. Esto de ninguna manera significa que la fuerza simbólica y ritual haya desaparecido y no desempeñe un papel fundamental en la economía psi-

quica de los personajes, como bien lo ilustra el sueño de Llauri:

[...] su abuelo materno, muerto hacía años, se acercaba y le regalaba un puñal como los que se veían en los huacos de los mochicas. El sueño se repitió varias veces y en cada sueño le daba algo distinto. Fue a ver a su amigo el brujo Pedro Sauri, ya anciano, y le contó los sueños.

–Tienes que seguir el camino de tu abuelo –le dijo el brujo–. Nadie que es llamado puede dejar de responder. Tienes que hacerte brujo.

Pensó que todos estaban locos y dejó de soñar (327).

Con el mismo gesto con el que Llauri desatiende sus sueños los otros personajes también buscan la explicación en la racionalidad. Parece que buscan solo donde creen hay más luz, porque hay que darle sentido a la violencia y la crueldad; realidades que deben ser explicadas porque si permanecen arbitrarias, irresueltas, no estaremos a salvo, no podremos sujetarlas. Los propios personajes buscan un sentido a través del testimonio confesional, del diario de adolescencia o el rescate de la memoria del prisionero; todos buscan su razón. Quizás no hay explicación en el caos indistinto del universo, en la fuerza destructiva con que cae estúpida e indiscriminadamente a veces sobre la vida de unos y no de otros. Quizá habría que indagar en la historia política peruana, en el poder de los aparatos represores del Estado, cuya maquinaria ciega deshumaniza a víctimas y victimarios. También podremos, junto con el texto, horadar la frágil superficie de lo real para descubrir otra realidad sin ley, una realidad irracional y simbólica. *El*

Invitado descubre bajo el escenario familiar, nacional, histórico una constelación simbólica que se extiende y bifurca en las ceremonias y rituales que construye la vida social.

FELIPE, HIJO

La economía ritual requiere de ofrendas sacrificiales que son la entrega de un don preciado, bien se sabe que no se puede dar aquello que no se posee. Así también sabemos que la cultura se funda en el crimen primigenio: el parricidio. El hijo se erige sobre el padre derrocado, conquistado o eliminado; el rito inicial que rompe la tríada edípica es el parricidio. Así el hijo al culminar su pasaje hacia la vida adulta adquiere dominio sobre su pasado atávico, este es el sentido de todo rito de pasaje en el que el hombre debe construirse a través de la ritualidad.

Una lectura desde la antropología simbólica y el psicoanálisis ubica su mirada en el nivel simbólico imaginario de los acontecimientos, en consecuencia, se pregunta por el significado profundo, más allá de la realidad positiva que tejen los acontecimientos narrados. Estoy consciente que este ingreso, tan controvertible como cualquier otro, puede provocar escepticismo y rechazo, sin embargo toda intención crítica exige explorar todas las lecturas posibles que un texto ofrece, en eso radica la complejidad y riqueza que distingue una buena novela de un recuento de anécdotas. Por eso el nivel simbólico de la novela de Carlos Arcos me lleva a leer a Felipe padre como víctima propiciatoria de la estructura familiar que peligrosamente amenaza colapsar en una indiferenciación obscena por su debilidad como ba-

rera edípica. Su sacrificio actúa como elemento o acción que intenta discernir aguas en esa realidad indistinta. Aquí hay que revisar la noción de crisis mimética en cuanto el deseo de Felipe padre e hijo se confunde amenazando así el advenimiento del caos original. La novela se abre con la tensa atracción/rechazo del adolescente y su madre:

Se percató cómo, en cuanto ella se aproximaba el cuerpo de él, se endurecía cubriéndose de aristas, con los huesos amenazando romper la piel. Un olor de animal joven y nervioso lo envolvía. Del niño nada quedaba (14).

Es así como la familia Sabogal ha tomado posiciones en sus respectivos ángulos de la triada edípica. Felipe hijo es el que debe resolver este anudamiento triangular. No importa con cuánta represión o sublimación el ego haya dado la espalda al complejo de Edipo; durante la adolescencia el conflicto edípico mostrará su renovada fuerza de la misma manera en que lo continuará haciendo en distintas etapas de la vida adulta, ya sea en sujetos bien adaptados como en neuróticos. El conflicto edípico requiere reiteradas dosis de represión, internalización, transformación, sublimación, en otras palabras, el adulto tendrá que esgrimir su dominio sobre él durante el transcurso de la vida —suponiendo que los fundamentos para este dominio hayan sido establecidos durante la etapa de latencia— y por lo tanto los niveles de pericia y dominio sobre el conflicto variarán con los niveles de experiencia y madurez.

No es exageración admitir que el acto por el cual el adulto toma responsabilidad sobre su conducta individual

equivale, en el marco de la realidad psíquica, al asesinato de los padres. En un nivel simbólico la autonomía adulta significa el parricidio junto con la desazón culposa que conlleva. Al retirar la autoridad paterna no solo se destruye esa parte del padre, sino también se elimina su lugar como objeto libidinal. Felipe hijo, el narrador final de la historia elabora el drama familiar y lo convierte en su ceremonia de pasaje a la vida adulta. Es así como el ritual de pasaje, lejos de describir o explicar nuestra relación con la muerte, revierte su negatividad al convertirla en pareja de la vida. Mircea Eliade sostiene que solo a través del rito que escenifica un final, y por ende una iniciación, el hombre logra establecer una relación posible y constructiva con la muerte. Carlos Arcos, a través de interpuestas máscaras/personajes, logra elaborar simbólicamente el horror ante el drama primigenio. El encierro, tortura y asesinato del padre lo vive el hijo como el parricidio simbólico:

Tengo el presentimiento de que a papá le ha pasado algo terrible. No pude dormir. Cuando cierro los ojos lo veo (293.)
Asesinaron a mi padre (301).

Luego de ocho años Felipe hijo, conserva un diario y escribe:

De lo que sucedió los días siguientes al asesinato de mi padre guardo una memoria detallada, en especial el odio profundo que sentí hacia mí mismo. Toda la relación con él se me aparecía bajo otra luz, la de la culpa (319).

En un giro final la narración ubica a Felipe hijo como el recóndito protagonista de la tragedia fundante. La narra-

ción acude al imaginario primordial con el que alcanza el poder electrizante, propio de la obra de arte y cierra sus páginas con el epígono de una voz en tercera persona que sugiere el drama interno de Felipe adulto:

Felipe pensaba con frecuencia en su padre, especialmente cuando hacía excavaciones. No permitía que nadie se ocupara del trabajo cuando se encontraba con restos humanos. Armaba todo el escenario y con una prolijidad que exasperaba a muchos y que demandaba mucho tiempo, clasificaba los restos y los analizaba. Sus colegas pensaron que había perdido la cabeza cuando les contó que no podía dormir y que tenía una pesadilla que se reiteraba: un hombre con colmillos de puma y con un pectoral de oro, llevaba en una mano una cabeza, se acercaba hasta él y la dejaba en el piso. Los ojos abiertos de la víctima miraban sin mirar. Se despertaba sobresaltado, mojado en sudor.

—Créanme, es la más viva representación de Ai Apaec, el degollador—, afirmaba.

Así continuó su vida entre el sueño recurrente con Ai Apaec, las excavaciones que recibieron un impulso inesperado, conferencias en una lista larga de universidades de todo el mundo, la redacción de artículos para revistas de su especialidad y el proyecto de un libro sobre la cultura mochica (330).

Solo así, por medios desconocidos para la razón, puede el inconsciente de un autor comunicarse con el de sus lectores. Y aunque el abominable tema de la represión y tortura parezca históricamente explicable por sí mismo, el mundo simbólico que explora, revela el tema

de la ansiedad sobre la cual está construido *El invitado*, y que da a este terrible relato su penetrante y perdurable emotividad.

RUT ROMÁN

**VICENTE ROBALINO,
CUANDO EL CUERPO**

SE DESPRENDE DEL ALBA,

Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana,
2006, 73, pp.

Cuando el cuerpo se desprende del alba, el último libro de Vicente Robalino, consta de 31 poemas cortos, de un lenguaje muy cuidado, donde se siente la intensidad del esfuerzo del poeta por encontrar la palabra precisa. Este libro es el resultado de una experiencia profundamente ligada a la muerte y a la desesperanza. Cada uno de sus poemas está escrito desde una posición definida: la del poeta ante el mundo, ante la contemplación de sus elementos, ante el dolor:

Desde qué pájaro Señor
miras la mañana.
Desde qué mar
tu palabra desata desesperanza.
Desde qué ángel
ordenas al tiempo precipitarse (13).

Éste, el primer poema del libro, parece ser la paciente recreación de los reclamos generados a partir de un dolor inefable. Ante el agravio concebido por el Señor, hay una distancia temporal que se traduce en la serenidad del reclamo. Lo que puede ser insulto se ha convertido en una pregunta que no espera respuesta. Los versos de Robalino, en su ritmo, se asemejan a los del salmo, aunque estos sean alabanza y aquellos, desencanto.

El «La visita de Dios» del libro *Las nubes* de Luis Cernuda (el primero desde el exilio) es una suerte de plegaria al revés. Dios o el recuerdo de dios es un fantasma que merodea todo el poema de Cernuda. De manera interesante,

sucede lo mismo en Robalino. Dios, o una particular idea de dios, es el fantasma que se cuela por los intersticios, en la oquedad de los objetos que son motivos en *Cuando el cuerpo se desprende del alba*. En algunos de los poemas de este libro, Dios es el sujeto al que se dirige la voz poética, pero, como en el poema de Cernuda, se trata de un dios distante, un dios que existe en cuanto es simplemente una palabra o el recuerdo de lo que en el mundo ya no es, un «Dios en las alturas» (39), desde la «decrepitud del cielo... contempla su obra» (61), «interpreta su ópera redentora» (39), escribe Robalino. El ritmo del poema de Cernuda dista de ser el ritmo de una oración.

Estos poemas resumen soledad, una soledad compleja que se desmiente y que vuelve a cobrar fuerza en la relación, a la vez, viciosa y pura que el poeta mantiene con la naturaleza. Piedra-árboles-pájaros-poeta: esta puede parecer, en primera instancia, una enumeración ascendente de los elementos de la naturaleza, pero cuando «el árbol aguarda el insistente llamado de la muerte» (19), o «un pájaro desolado intenta pronunciar su desnudez» (29) o cuando «las piedras de la noche se hunden en el silencio» (43) cabe preguntarse si piedra, árbol, pájaro y poeta no se hermanan en su soledad y en su angustia. Aunque finalmente, poniendo énfasis en lo que de humano tiene esta relación de hermandad, el poeta es el testigo de la muerte de aquellos que son sus pares en la palabra poética. Sobre ésta hay una conciencia que, como la presencia de Dios, traspasa el libro. Es la luz que el poeta anhela y en tono de súplica o de orden pide: «Que la vela de una palabra/ me quite esta cegue-

ra» (33). La palabra es luz, calma y levedad, pero termina siendo también el sacrificio, lo que se consume en el tiempo que pasa irremediabilmente.

Otro de los testigos de cómo el tiempo no perdona es la ciudad. En este libro se presentan breves trazos de un bosquejo de ciudad que durante la noche es recorrida por el poeta como si fuera un lugar abandonado, y que solo cuando el alba recupera su cuerpo, vierte hacia la soledad sus crueles miradas. El poeta con sus pies y con sus ojos recorre calles, plazas y patios y su propia fatiga se refleja en ellos: son calles, plazas y patios cansados. La ciudad se ve transmutada por el silencio de la noche y, sin duda, por la mirada del poeta, que es también una mirada cansada. Solo en el silencio de esa ciudad, que muerta se posa a los pies del poeta, éste puede entender al tiempo, y es que la ciudad y sus cementos son el marco escogido para la muerte: «Desde la inhóspita oscuridad / atravesada por lánguidos rumores / los espejos aguardan la muerte» (53). Lo que sucede en esa ciudad es finalmente un reflejo de todo lo que sucede en el cuerpo.

Hasta aquí, se ha tratado solo una de las perspectivas que sobre el tiempo aparecen en el libro, la de su esencia cronológica, es decir, la de su paso irremediable y destructivo sobre la ciudad, los árboles, los pájaros; la que se hace sentir a través del envejecimiento de las cosas y justifica la angustia del hombre. La segunda, que es la más hermosa, es la del tiempo suspendido en el instante. El poeta busca retener al instante en su grandiosidad y quizá en esa grandiosidad radica su condición de inasible. El instante es lo que nadie puede retener pero se esconde en los recovecos de la

ciudad/cuerpo. Hay una memoria del instante que reclama su espacio en más de un verso de este libro. Alberto Caeiro, el heterónimo de Pessoa, plantea en sus poemas un retorno a la naturaleza, un retorno en el que no hay espacio para la transacción, ya que hay mucha honestidad en su ejercicio fenomenológico. En *Cuando el cuerpo se desprende del alba*, hay un retorno también, pero un retorno a la oscuridad, al cuerpo sin luz y aunque desde otro espacio y desde otro momento, Robalino lo ha hecho con la misma honestidad impresionante que Caeiro.

Ante «el tiempo [que] se hace añicos / en las manos del cielo» (61), la voz trata de ocultar su desgarramiento en la palabra justa, en el epíteto exacto. Los de este libro son poemas de una profunda tristeza, son reclamos, pero, sobre todo, son el fruto de una experiencia que, de tan personal, es profundamente humana, a pesar del dios imperturbable y de los ángeles melancólicos que la rondan.

Cuando el cuerpo se desprende del alba
el instante abandona su insigne caparazón
y aprende a descifrar la nitidez del cielo
(23).

Este poema contiene una de las claves del libro, porque resume la tarea del poeta y de nuestro poeta, en particular: hay un código del mundo al que él tiene acceso solo en la oscuridad y en el desprendimiento del tiempo que hace que el cuerpo se encamine hacia la muerte.

MARÍA AUXILIADORA BALLADARES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL ECUADOR