

**Antonio Rodríguez Vicéns,
DICCIONARIO DE EL QUIJOTE,
Quito: Produbanco, 2003, 813 pp.**

CAPÍTULO LXXI DE LA SEGUNDA PARTE.

**«DE LO QUE A DON QUIJOTE LE SUCEDIÓ
CON SU ESCUDERO SANCHO YENDO A SU ALDEA»***

A la noche llegaron a un lugar y mesón don Quijote y Sancho Panza y ambos pasaron toda ella esperando la aurora, pues habían decidido regresar a su aldea. El uno, para contar a Teresa Panza y a Sanchica su hija, cómo se había sentido de gobernador de la ínsula Barataria y entregarles el dinero que con sangre se había granjeado merced a los azotes recibidos. El otro, con la esperanza de ver a Dulcinea en el punto más alto de su recobrada hermosura e ir juntos a la campaña para cumplir el sagrado voto de dedicarse a la vida pastoril.

«Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos», pusieronse en camino Don Quijote y Sancho Panza. No habrían recorrido ni media legua siquiera cuando los alcanzó un gentil hombre a caballo, acompañado de dos escuderos. Saludando a don Quijote, le dijo: —«¿Adónde bueno camina vuesa merced, señor caballero?»

Y don Quijote le respondió: —«A una aldea que está aquí cerca, de donde soy natural. Y vuesa merced, ¿dónde camina?»

- «Yo, señor, respondió el caballero, —voy a Granada, que es mi patria». Llámome don Álvaro de la Guaragua, y soy un indiano que hice fortuna en la muy noble y leal villa de San Francisco de Quito en las Indias Occidentales. Retírome a mi patria para descansar de los trabajos padecidos y disfrutar de los bienes logrados gracias al esfuerzo de mi esforzado brazo.
- «Pues Nuestro Señor se la dio, San Pedro se la bendiga», —terció Sancho Panza—, ya que «cuando te dieren la vaquilla, corre con la soguilla», y «cuando viene el bien, mételo en tu casa», y «donde menos se piensa, salta la libre». Pues bendiga a Dios, señor don Álvaro de la Guaragua, que le ha saltado la liebre, y el que va conversando con usted es nada menos que el famoso caballero andante don Quijote de la Mancha, que no ha necesitado viajar a las Indias para cobrar fama del más leal caballero que «los siglos pasados vieron, y verán los venideros».

* Los dichos y frases entre comillas fueron tomados de *El Quijote*.

- Válgame Dios, replicó el indiano, sacándose el sombrero y haciendo una pronunciada reverencia ante don Quijote. «No hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí se sigue lo que suele decirse que cada uno es artífice de su ventura». Y la mía es haberme topado con vuesa merced, famoso caballero y me place contarle que la fama de sus hazañas ha volado por encima de las Columnas de Hércules, sobre la mar Atlántida y las Sierras de los Andes que dejan enana a nuestra famosa Sierra Morena, y vuesa merced, señor don Quijote y su escudero Sancho Panza, —que me figuro ha de ser el que le acompaña—, son bien conocidos en las Indias y muy apreciados en la susodicha villa de San Francisco de Quito, donde, por más señas, se acaba de dar a la estampa un *Diccionario de El Quijote*, elaborado tras largos años de paciente trabajo por un tal Antonio Rodríguez Vicéns, natural de esa villa, fecunda en ingenios.

Sobremanera «holgóse Don Quijote con estas buenas nuevas», pero sobreponiéndose al gusto natural de saberse alabado allende los mares, dijo al caballero de la Guargua:

- Si el autor del *Diccionario* del que me está hablando vuesa merced se apellida Rodríguez, debe de ser sobrino de la dueña Rodríguez, la condesa Trifaldi, a la que ese follón y desgraciado de Malabruno encantó y cubrió de barba la delicada carne de su hermoso rostro. Y a quien, gracias a la fuerza de este brazo y a la protección de Dulcinea, dama de más alta alcurnia que la Rodríguez, desencanté y cayéndosele la barba volvió a su original hermosura. Bien está que este Antonio Rodríguez se haya mostrado grato porque «nada ennoblece más el ánimo de una persona que mostrarse grato» con quien le ha dado la ocasión de volverse él también famoso si no en el arte de la caballería, sí en el de las letras del que tan necesitado ha de andar ese reino de las Indias.

Con estas sabrosas pláticas, llegaron a un lugar en que el camino se bifurcaba. El indiano despidióse de don Quijote, no sin antes hacerle la siguiente promesa:

- Aquí me parto de vuesa merced, pues mi patria me llama. Pero me complace avisaros que tengo un ejemplar de este *Diccionario* aunque no lo traigo conmigo. Se halla a buen recaudo en mi casa de Granada, a donde se lo envié con un correo de la Santa Hermandad. Déme, vuesa merced, las señas de su pueblo y su palacio que os prometo haceros llegar con mi propio escudero.

Agradecióle don Quijote por el ofrecimiento, y se partieron a donde los llamaba el destino. Don Álvaro de la Guargua tomó el camino de Granada, y don Quijote y Sancho, «el de la aldea, a la que bajando una cuesta» llegaron con las primeras sombras de la noche.

A la puerta de casa los esperaban Ama, Sobrina, Cura y Barbero y el bachiller Sansón Carrasco, y un poco más afuera de ella, Teresa Panza y Sanchica, porque la Fama con sus pies alados había llegado al pueblo pregonando que pronto volverían a ver al

ínclito caballero y al no menos inmortal escudero así como a Rocinante y al rucio que venía cargado de buenas provisiones y escuderiles experiencias.

Cumplidos los deberes de la misericordia con Rocinante y el rucio y abrazadas Teresa y Sanchica su hija, partióse Sancho con ellas a su casa. Don Quijote besó a la Sobrina, palmeó al Ama en los hombros, saludó no sin recelo con el Cura y el Barbero e hizo levantar del suelo al Bachiller que había doblado la rodilla diestra para rendirle pleitesía.

Luego de oír a don Quijote, que les comunicaba su propósito de retirarse durante un año a la campaña para llevar vida de pastor conforme a la promesa que había hecho, en compañía de la sin par Dulcinea, a la cual habría de visitar tan pronto como se repusiera de las fatigas del camino, rompieron a llorar Sobrina y Ama.

—«Callad, hijas —dijo don Quijote— que yo sé bien lo que me cumple. Llévame al lecho, que me parece que no estoy muy bueno, y tened por cierto que, ahora sea caballero andante, o pastor por andar, no dejaré siempre de acudir a lo que hubiéredes menester, como lo veréis por la obra».

«Y las buenas hijas (que lo eran sin duda Ama y Sobrina) le llevaron a la cama, donde le dieron de comer y regalaron lo posible».

«Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios», don Quijote cayó durante siete días completos en un profundo sueño semejante a la muerte, y del cual despertó cuando el Cura, el Barbero, el Bachiller, Sancho, la Sobrina y el Ama clamaban al unísono: ¡Despierte, vuesa merced, albricias, que ha llegado un libro prodigioso!

Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor de esta grande historia, que, en el quinto día de la dormición de don Quijote, había acudido un escudero de don Álvaro de la Guaragua con el libro prometido, guardado en una preciosa caja de plata, acolchada por dentro de raso gualda y carmesí.

Lo recibió el Cura, lo ojeó con pausa y al enterarse de su contenido y en donde había sido dado a la estampa, llamó al Barbero y al Bachiller Sansón Carrasco y les dijo:

—Este libro debe ser entregado al fuego como aquellos de caballería que causaron la locura de don Alonso Quijano El Bueno. No vaya a suceder que, en leyéndolo, se le ocurra viajar a las Indias Occidentales para en ellas cumplir su voto pastoril, y de esta suerte lo perdamos para siempre.

A lo cual el Barbero, acostumbrado a leer los rostros que él mismo adecentaba y a curar las heridas del cuerpo que es prisión del alma, repuso con pasión:

—No me parece, con perdón de vuestra reverencia, que debamos proceder de esta manera. La justicia nos pide no condenar al supuesto culpable sin oírle, y la prudencia, como nos enseña Aristóteles, debe ir en su justo medio. Leamos primero el libro y luego veremos si o merece las llamas o que lo conozca don Quijote, que es el legítimo heredero de este extraño diccionario.

Sentáronse los tres al calor del fuego del hogar, pues el invierno había empezado a mostrar sus primeros rigores, y acompañados del contenido de una buena bota de vino manchego, olieron el libro de cabo a rabo, lo pesaron y por fin lo empezaron a leer. Y conforme avanzaban en la lectura, crecía su admiración por él, pues estaba dividido en dos partes como aconseja la propia naturaleza, ya que Dios nuestro Señor creó al

hombre en pareja, macho y hembra los creó. Vieron que el libro estaba dispuesto a modo del tomo de las *Sentencias* de Pedro Lombardo, entendieron que el autor había seleccionado en la primera parte los vocablos más convenientes a fin de que el lector tuviese una noticia adecuada de todas las circunstancias y saberes de la vida de don Quijote y Sancho, ponderaron el cuidado con que transcribía las definiciones necesarias salidas de la boca del Quijote, los refranes de Sancho, los autores citados por el caballero andante, los lugares en los que había consumado sus aventuras, los personajes con quienes se había topado y la filosofía que había iluminado con sus rayos la vida y los empeños generosos de quien deshizo entuertos, liberó doncellas y ahuyentó a follones y malandrines que tenían cautiva y apresada la imaginación de todos los habitantes del Reino.

Però al llegar a la segunda parte, creció al punto su admiración, pues repararon en que contenía ordenada y numeradamente la transcripción de los textos originales de los autores citados en la primera parte del libro, transcripción que guardaba intacta fidelidad al contenido, y mucho se extasiaron cuando al leer en la primera parte el nombre de *Garcilaso de la Vega*, hallaron las diecisiete veces que don Quijote lo había mencionado y las diecisiete transcripciones de los versos del dulcísimo poeta que aclimató en castellano de modo definitivo la forma del soneto italiano cultivada por Petrarca y otros ingenios de esa tierra tan fecunda para la poesía.

Entonces los tres comprendieron la disposición del libro y el propósito del autor. El Barbero, cuyo entusiasmo se salía por los poros de la piel, exclamó:

—Así como en el escrutinio y quema de la librería de nuestro ingenioso hidalgo, salvamos entre otros libros el de la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, tan alabado por nuestro compatriota Vargas de las Llosas del Birú, no de otra suerte este *Diccionario de El Quijote* debe ser salvado de las llamas y restituido a su legítimo dueño el señor don Quijote, pues habla de él, explica lo de él, cita lo de él, admira lo de él. Y como su autor sea don Antonio Rodríguez Vicéns, de abolengo catalán y pariente de los Vicéns Vives que tanto han hecho por el estudio de la Historia de Cataluña, creo columbrar en estas páginas igual paciencia, igual cuidado del método, igual meticulosidad en las citas e igual amor por las cosas de nuestro Reino y nuestra Región.

Salvado de las llamas el tan alabado y escrutado *Diccionario*, acudieron —como se contó más arriba— a despertar con él a don Quijote.

Incorporóse en su lecho el hidalgo manchego guardando como podía la mesura y el decoro y escuchó atentamente lo que Sancho le decía:

—Señor, el caballero don Álvaro de la Guaragua ha cumplido con su palabra. Ese gentilhomme es tan «bueno como el pan», «su buen corazón quebranta mala ventura» y «nunca lo bueno fue mucho». He aquí el libro donde se habla de vuesa merced y de su escudero, por orden alfabético y con los números correspondientes como se hace en los registros de la Santa Inquisición que vela por la pureza de nuestra fe y el honor de nuestro linaje.

Tomó el libro don Quijote y lo puso sobre su corazón. Y mirando a quienes le rodeaban, les dijo:

—Dejadme solo, buenos amigos, pues es mi querer y deseo y firme voluntad leer este *Diccionario* la noche entera, que las cosas de sabiduría y prudencia más se compa-

decen con la soledad de la reflexión que con el mucho hablar en el que también se yerra mucho.

Quedóse solo don Quijote y revisó una a una todas las páginas de la primera y segunda parte, volvía sobre algunas de ellas, saltaba a leer los textos y en esta ocupación tan virtuosa le sorprendió la mañana.

Como sentía un gran apetito despertado por la semana en que había dormido a pierna suelta, pidió que le trajesen «una olla de algo más vaca que carnero y un palomino de añadidura por ser domingo» y, saciada el hambre, rogó a la sobrina que convocara a todos cuantos le habían despertado la víspera para darle noticias de la llegada del *Diccionario*.

Reunidos y presentes los ausentes convocados, tomando la palabra, con mesurado tono y entre suspiros pausados, dijo:

Habré de contaros un sueño que me ha acompañado de continuo en esta semana en que el cansancio cerró los ojos de mi cuerpo, y la Sabiduría Divina me agració abriéndome los del alma y la cordura. Al igual que el apóstol Pablo, fui arrebatado al tercer cielo y allí vi visiones que caballero nunca vio y oí profecías que hidalgo alguno nunca oyó. Hablóme el gran profeta Isaías, redimido de antemano por los previstos méritos de la sangre de nuestro Señor, y díjome en lengua hebreaica —que la entendí claramente— que la Providencia había dispuesto que yo Alonso Quijano fuese la materia de un relato escrito por don Miguel Cervantes Saavedra, bajo el falso nombre de Cide Hamete Benengeli, y que el dicho Cervantes había concluido no solo la primera sino la segunda parte del relato de mis aventuras y andanzas, acompañado desde mi segunda salida por Sancho Panza, mi escudero, y agregó que en ese libro estaba incluido el relato de mi propia muerte. No experimenté con esta revelación temor alguno sino una paz dulce, serena y acordada. Haz de saber, ingenioso hidalgo, agregó el profeta, que ese libro ha sido traducido a todas las lenguas y que después de las *Sagradas Escrituras* es el libro más publicado en la historia de la humanidad. Este libro de vuestras hazañas ha dado más gloria al reino de España que las aventuras del Cid Campeador y las batallas de los tercios españoles en Flandes. Gracias a este libro, el mundo ha comprendido el desencanto y caída de España de su primera gloria a la categoría de nación venida a menos, cosa que ha durado trescientos y más años consecutivos, y por obra de la inspiración de tu triste figura, que no triste sino gloriosa, ha salido de la postulación y hoy es temida y alabada hasta por el propio emperador que venció en las orillas del Tigris y Eufrates, donde estuvo el primer paraíso terrenal. Continuó diciéndome que el libro de mis aventuras ha puesto en la historia de las letras el más gracioso relato salido de pluma humana, ha consolado al triste, ha hecho pensar al grave, ha dado lecciones a los reyes y ha reprendido mansamente los errores de la Iglesia Católica Romana, casta esposa de Nuestro Señor. Añadió que en él ha quedado pintada la naturaleza del pueblo de las Españas, la variedad de sus ventos y caminos, la condición de los grandes y la miseria de los chicos, y que, sobre todo, ha señalado la vanidad y mentira de los libros de caballería, y ha mostrado cómo la locura y la sabiduría son las primas hermanas con que la fantasía teje los ideales e hila la tela de la nunca alcanzada felicidad en este mundo.

Llegado a esta altura de su discurso, Don Quijote pidió una bota de vino manchego, y entre sorbo y sorbo continuó enardecido. Los presentes lo miraban con respeto porque emanaba de su rostro autoridad y no hablaba como el resto de los mortales.

Ahora bien, —continuó— una vez que he comprendido que fui escogido como instrumento de la Divina Sabiduría y Misericordia, me despertasteis de mi continuado sueño y entregasteis el *Diccionario de El Quijote*, escrito por don Antonio Rodríguez Vicéns. Lo leí durante toda la noche y lo he repasado al amanecer hasta este momento, y parece que el Cielo inspiró a quien lo compuso durante largos años y en medio de tantas fatigas. Si la historia del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha, ahora vuelto cuerdo y llamado nuevamente Alonso Quijano, ha de ser leída por quienes no estén familiarizados con las cosas de Extremadura, la Mancha, Castilla, Aragón y Cataluña, con las *Sagradas Escrituras*, con los autores clásicos, con los dichos y refranes de nuestro pueblo, con su geografía, les será de grande guía y utilidad y provecho en la comprensión de esta verdadera historia, en la intelección de la sabiduría y hasta en los trabajos y lecciones de las aulas.

Calló por un buen rato Don Quijote, y todos continuaron callados. Llamando a Sancho, le dijo:

Venid acá, hijo. Mirad las ilustraciones de este *Diccionario*.

Sancho repasó cada una de ellas y exclamó: —Señor, solo veo manchas de tinta cual si don Álvaro de la Guaragua hubiese impregnado en las páginas del Diccionario los restos de un tizón apagado con agua de lluvia.

Sancho, Sancho: Sancho has nacido y Sancho has de morir. ¿No veis, acaso, que estas que vos apellidáis manchas, representan la quintaesencia de nuestras personas? Habéis de saber, hijo, que así como en la caverna de Platón las realidades de nuestra vida aparecen singulares y mortales hasta que elevados los ojos de la mente ponemos la atención en las ideas universales e inmortales de las cuales somos pálidos y toscos reflejos, no de otra manera estas que vos llamáis manchas son la exacta representación de nosotros, pero abstraídas de nuestros accidentes singulares e imperfectos. Ahí os veis en ellas Sancho eterno y universal y allí estoy también yo eterno y universal por obra del artista que lo firma y, si mal no distingo su nombre, se apellida Oswaldo Viteri Paredes, del mismo glorioso reino de las Indias Occidentales, discípulo de nuestro Sánchez Coello y del inmortal cretense apellidado El Greco. Loado sea el cielo que este artista haya inmortalizado nuestros nombres, con las que vos habéis llamado manchas, manchas sí pero gloriosas, pues no en vano me apellido don Quijote de La Mancha y de ahora en adelante hasta me podría, por obra de estas manchas, denominar ingenioso caballero don Quijote de las Manchas.

En cuanto don Quijote acabó de pronunciar este su segundo discurso sobre las Manchas y las Letras, «le acometieron unas calenturas que en cinco días habían de llevarle al sepulcro».

Cuenta, en fin, Cide Hamete Benengeli que don Antonio Rodríguez Vicéns era hombre estudioso, apacible y muy racional pero sobre todo muy modesto como se puede ver en la *Nota introductoria*, de tan pocas líneas que ya le han granjeado el mote de *Tácito de la villa de San Francisco de Quito*.

Añade Benengeli que Rodríguez tenía pocos pero buenos amigos que le ayudaron a pagar los gastos de la estampa de este *Diccionario*. Anota el nombre de don Miguel

Falconí y Puig, también de los Puigs de Barcelona, Valencia y Girona y de los puigs de los Pirineos, a quien le ocurrió que visitando España tuvo curiosidad de bajar a «la Cueva de Montesinos en el corazón de la Mancha», y conforme pedía sogas y más sogas para seguir descendiendo a esas tenebrosas profundidades, dio con el mismísimo Durandarte y la bellísima Belerma, quienes saliendo a su encuentro le dijeron: Don Miguel o Micael, ya que os habéis atrevido a bajar a estos caliginosos abismos, premiaremos vuestro valor llevándoos al famoso Instituto Cervantino de Madrid. Continúa Benengeli que allí fue el de Puig recibido por el director del Instituto, en cuyas manos puso el tesoro del tantas veces mencionado Diccionario. Regresado a la Villa de San Francisco de Quito, recibió por obra y gracia de Clavileño una carta virtual y virtuosísima en que se leía entre otras cosas lo siguiente: «Por encargo del Director del Instituto Cervantes y a sugerencia del Director de Cultura, he examinado la obra de don Antonio Rodríguez Vicéns, *Diccionario de El Quijote*. Es mi opinión que el Instituto debe felicitar calurosamente a Don Antonio Rodríguez Vicéns y ofrecerle el auspicio institucional que solicita en la forma de reconocimiento expreso por su trabajo, que el autor podrá hacer constar en las páginas introductorias de la obra».

Añade Cide Hamete que el autor guiado por la modestia, que es virtud de quienes verdaderamente valen, no siguió esta recomendación, pues quería que la obra hablase por méritos propios. También nos cuenta el historiador que el Caballero de los Espejos, don Jorge Salvador Lara, escribió una carta al presidente de la Academia Quiltense de la Lengua en la que comentaba: «Lo que más me ha llamado la atención es la rica selección de textos del Quijote, verdadero y completo catálogo ideológico de la mayor de las obras literarias de la lengua castellana. Es en realidad un auténtico diccionario del pensamiento predominante en los Siglos de Oro españoles, cuando en las lindes de la gran nación no se ponía el sol. Aprovecho la oportunidad con el fin de proponer, como acto de justicia, el nombre del mencionado compatriota para una plaza en la corporación académica en calidad de miembro correspondiente».

Concluye Cide Hamete Benengeli con el recuerdo de los mecenas del *Diccionario*, como aquel Caius Cilnius Mecenas, consejero de Augusto, quien se rodeó de hombres de letras como Virgilio, Horacio, Vario, Propertio y Mesala Corvino. Hicieron de Mecenas del autor del *Diccionario* el citado don Miguel Falconí Puig, Fernando Núñez Pallares, Cristian Dávalos Canelos, Miguel Ordóñez Villacreses y el ya ponderado Oswaldo Viteri Paredes. Alaba mucho el historiador a don Abelardo Pachano Bertero por haber brindado al autor la colaboración necesaria para el financiamiento de obra tan ardua y extensa.

Cierra esta historia el siguiente párrafo del tantas veces citado Benengeli: «Déjanse de poner aquí los llantos de Sancho, Sobrina y Ama de Don Quijote, y los nuevos epitafios de su sepultura», pero no me resisto a copiar el soneto que don Antonio Rodríguez compuso en memoria de don Quijote y que no desmerece de los que Cervantes puso al comienzo de su obra, antes pareciese que hasta los supera y por este motivo se cierra el capítulo LXXI con la transcripción del soneto que suena así y no de otra manera:

Un hidalgo de escuálida figura
 (rostro enjuto de pómulos cetrinos),
 huésped sin par de ventas y caminos,

cabalga por la inhóspita llanura.
 En su ensueño —que es lúcida locura—
 trunca en torvos gigantes los molinos,
 en príncipes los rudos campesinos,
 y en dama prócer una aldeana oscura.
 Y al volver a su hogar, magro y tullido,
 pensativo y triste, solo y vencido,
 sin el premio inmortal a su heroísmo,
 ve la luz en el fondo de su abismo,
 y se siente, ya en paz y redimido,
 el vencedor invicto de sí mismo.

Simón Espinosa Cordero

Yanna Hadatty Mora,
AUTOFAGIA Y NARRACIÓN: ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN
EN LA NARRATIVA IBEROAMERICANA DE VANGUARDIA, 1922-1935,
Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2003, 165 pp.

El auge de los estudios críticos sobre las vanguardias literarias de nuestro continente es un fenómeno relativamente reciente. Aunque existieran trabajos sobre las obras de varios de los autores más destacados de nuestras vanguardias, fundamentalmente poetas, se sabía muy poco sobre los distintos movimientos de vanguardia, sus múltiples manifiestos, sus revistas y los contactos que se establecieron entre ellos a lo largo de una década. Tampoco se mencionaba la existencia de una importante producción en prosa, producida al calor de las vanguardias. Habrá que esperar por lo tanto los años ochenta del siglo pasado para que se den a conocer los primeros libros que reúnan la producción de «manifiestos, proclamas y otros escritos de vanguardia», como los llama el investigador uruguayo Hugo J. Verani en 1986 en la primera recopilación de este género en Hispanoamérica. El interés sigue vivo hoy y hay sin duda mucho todavía por conocer en torno a las vanguardias: prueba de ello es el libro de Yanna Hadatty Mora que hoy reseñamos, dedicado a «la narrativa iberoamericana de vanguardia», un libro prologado por Hugo J. Verani y publicado por el editor Klaus Vervuert. En la misma editorial Vervuert / Iberoamericana están en proceso de publicación dos colecciones de estudios en torno a las vanguardias: la *Bibliografía y antología de las vanguardias literarias en el mundo ibérico* (que incluirá un tomo sobre Cataluña) y la serie *Vanguardia latinoamericana (Historia, crítica y documentos)* coordinada por Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles. La reciente edición facsimilar del *Boletín Titikaka*, revista peruana de vanguardia que se publicó entre 1926-1930,¹ es otra

1. *Boletín Titikaka*, 2 tomos, ed. facsimilar a cargo de Dante Callo Cuno. Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 2004.

muestra de este interés por rescatar documentos de la época. Y falta mucho por hacer si pensamos que no tenemos todavía en México ediciones facsimilares de las revistas estridentistas o en Argentina de la revista *Proa* (2a. época, 1924-1926), entre cuyos directores se encontraban Güiraldes y Borges.

No deja de llamar nuestra atención el hecho de que estas primeras compilaciones sobre los distintos movimientos de vanguardia en Hispanoamérica coinciden con el viento de renovación que trae en el continente lo que se llamó entonces «la nueva novela latinoamericana». Pocas veces, sin embargo, se relacionará esta «nueva novela», que pone en crisis la esencia misma de la narrativa, la *mímesis*, con una narrativa previa, escrita en pleno auge de las vanguardias históricas, en los años veinte y treinta del siglo XX. En el mejor de los casos, se aludía a algunos precursores, figuras aisladas, marginales, como Roberto Arlt, un escritor que resulta en efecto difícil adscribir al realismo a secas, o Macedonio Fernández, figura cercana a los jóvenes de la vanguardia argentina, cuya obra más radical *Museo de la novela de la Eterna*, se publicará sin embargo de manera póstuma, en 1967. Para las historias literarias este *corpus* de novelas y relatos vanguardistas hispanoamericanos, que conforma buena parte de la materia prima del estudio crítico de Yanna Hadatty, simplemente no existía. Al circunscribir, «el gesto vanguardista sólo a la poesía», quedan excluidas las narraciones vanguardistas o quedan en «un limbo».²

Mario Vargas Llosa, un destacado exponente de la «nueva novela», no dudará en oponer, en un ensayo muy conocido y antologado —«Novela primitiva y novela de creación en América Latina»—, lo que llama entonces la «novela de creación», o sea la «nueva novela» que él y otros escritores están escribiendo en los años sesenta —una novela que pone en tela de juicio las categorías esenciales de la narrativa: la representación de lo real, el personaje novelesco, la linealidad de la narración entre otras—, a la «novela primitiva», la novela regionalista americana, en la que no hay todavía ningún asomo de ruptura. Pese a ser un lector temprano del Martín Adán, de *La casa de cartón*, y de emplear en este mismo ensayo un lenguaje que recuerda algunos de los manifiestos de vanguardia (en particular el «Non serviam» de Huidobro), no hay, en este panorama bosquejado por Vargas Llosa en 1969, ninguna referencia a una narrativa anterior, experimental, en la que también se cuestionaron, como se muestra en el libro de Yanna Hadatty, los fundamentos mismos del arte narrativo. Para referirse a la «novela de creación», el escritor peruano hablará de una literatura —y retomo sus propios términos, tan cercanos a los de Huidobro—, «que ya no sirve a la realidad, [sino] que se sirve de la realidad».

Pero es tal vez Ángel Rama, atento como pocos al proceso histórico de la literatura del continente, y consciente de la necesidad de armar y rearmar genealogías en el mapa cambiante de las letras hispanoamericanas, el primero en observar, en un ensayo de 1973, el aire de familia que comparten varios «raros» y «outsiders» de los años veinte, inventores de formas narrativas vanguardistas, y el primero también en plantear, en plena euforia en torno a la «nueva novela», la pertinencia de incorporar estos precursores al proceso histórico-literario aludido («Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)», ensayo publicado originalmente en italiano).

2. Como dice Celina Manzoni (*El mordisco imaginario*), citada por Hadatty (p. 23).

En *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*, Yanna Hadatty toma como punto de partida de su reflexión un conjunto amplio de narraciones vanguardistas hispanoamericanas, textos contemporáneos de autores brasileños (Mário de Andrade, Jorge de Lima, por ejemplo) y sobre todo españoles (Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Gerardo Diego, Federico García Lorca). Tal vez solo en los casos de Roberto Arlt (incluido por sus cuentos) y de Efrén Hernández no resulta tan evidente la pertenencia al *corpus* y en todo caso su incorporación merecía, creo, una mayor justificación. Hecho este paréntesis, puede decirse que este *corpus* le permite llevar a cabo una reflexión más amplia (y de mayor alcance) sobre el fenómeno y mostrar que esta narrativa comparte un espíritu de época que lleva a sus autores, «inconformes con la herencia de una prosa muerta», a reconfigurar las relaciones tradicionales entre lenguaje, sujeto y mundo. Abogan por una «prosa viva», una «prosa nueva» (términos que usan los propios vanguardistas) en el marco mayor de la experiencia de la modernidad. La *Revista de Occidente*, la *Gaceta Literaria* se recibían en distintas metrópolis de América y, muy pronto, se entabla un diálogo entre españoles y americanos. Gilberto Owen reseña a Antonio Espina, y en España se habla de las novelas de Torres Bodet. Pero es tal vez en España en donde la narrativa de vanguardia alcanzó una mayor cohesión, por el papel que juega la *Revista de Occidente* y sobre todo la colección fundada por Ortega y Gasset «Nova Novorum», colección que le dio a esta narrativa un eficaz medio de difusión. Varios de los poetas de la generación del 27 participaron en esta aventura y escribieron prosa narrativa. El grupo contó además con un texto teórico muy difundido, del propio Ortega, *La deshumanización del arte*, publicado en 1925.

En España también, como lo advierte la autora gracias a un minucioso rastreo de revistas, la narrativa de vanguardia recibe las primeras críticas formuladas por los propios narradores. Asombra en verdad, en el epígrafe general que Yanna Hadatty coloca al frente de su libro, y del que toma parte de su título, la aguda autocrítica de Antonio Espina, en una fecha tan temprana como lo es 1923. Dice Espina: «Desde el simbolismo viene efectuándose una vasta liquidación sentimental [...] El poeta, no encontrando en el medio sustancias nutricias que asimilar [...] se devora a sí mismo entregado a lamentable autofagia. El libro y la autorreferencia sustituyen a la vida original». A la vez que define muy bien su propia práctica literaria, Espina se muestra consciente de los peligros a que puede conducir este incansable juego de espejos.

La investigación de Yanna Hadatty, al proponerse un trabajo abarcador sobre este cuerpo de textos narrativos, nada fáciles de abordar por su misma diversidad, se concentra en algunos de sus rasgos comunes, principalmente el que considera el asunto nodal en todos ellos, el problema de la representación o, mejor, el de su crisis: novelas que reflexionan sobre su propia escritura en el interior de la ficción, autorreferencia, circularidad, la estrategia metanarrativa es «en casi todos los casos una clave recurrente de sentido», afirma la autora (p. 16). Hadatty discute ampliamente la noción de *mímesis* desde la retórica clásica, en Platón y sobre todo, en la *Poética* de Aristóteles que permite abrir otra sugerente lectura del concepto al considerar que la obra no tiene por qué imitar y ser fiel al objeto representado, puede agradar «en razón de su ejecución, de su color o de otro motivo de este mismo tipo» (p. 44). Además de la *mímesis*, parte fundamental de este capítulo teórico, Yanna Hadatty analiza distintos mecanismos

de la «mise en abyme», un recurso esencial en las obras de vanguardia, y se detiene en una figura poco explorada hasta ahora, si se compara con la metáfora: el símil. Una figura especialmente rica y sugerente en las obras de Pablo Palacio que, alejada de la semejanza, culmina en una asociación subjetiva y libre. En todos los casos, y es imposible hacerle justicia en este resumen, la autora enlaza de modo convincente las reflexiones teóricas con la práctica, con los ejemplos que va entresacando de los textos narrativos.

Finalmente, en el segundo gran apartado, dedicado a aproximaciones analíticas, la autora analiza las apropiaciones que hace la narrativa de vanguardia de temas universales como son la tradición, en este caso una apropiación crítica y desacralizadora, como puede verse en el cuento «Santa Teresa» de Efrén Hernández. En otro inciso, se dedica a las «ficciones del amor», o mejor dicho a las metaficciones de tema amoroso y, finalmente, a distintas formas de autorrepresentación en obras de Benjamín Jarnés, Vicente Huidobro, Gerardo Diego y Roberto Arlt.

Al inicio de su estudio Yanna Hadatty se preguntaba: «¿Por qué privilegiar la ‘destrucción’ de la historia dentro del género que convencionalmente se define por su construcción? ¿Cómo leer estas anti-narraciones?» (p. 16). Si éste parece haber sido uno de los acicates principales de su mirada crítica, es forzoso reconocer que no hay una respuesta única a estos interrogantes, como lo reconoce ella misma al final de su libro. En algunos casos la experimentación exacerbada, la *autofugia* a la que se refería Espina, acabó en silencio. No deja de ser revelador que varios de los escritores de prosa vanguardista (Pablo Palacio, Martín Adán, Pablo Neruda, Julio Garmendia) dejaron de escribir este tipo de narrativa. Huidobro fue tal vez el más el más prolífico, el que ensayó varios caminos. En otros casos regresaron a la poesía, como varios de los Contemporáneos. El más radical, Macedonio Fernández, y es significativo, nunca publicó su obra «mayor» de vanguardia. También podríamos preguntarnos, retomando lo que apuntamos en un principio, ¿por qué, tantos años después, en los años sesenta, aparece la misma inconformidad con el referente, con la representación de lo real? Tal vez, como lo esboza Julio Ortega citado por la autora: se trata de un gesto de «resistencia», «cuando el programa de la modernidad se incumple una y otra vez», un gesto «que reafirma la sobrevivencia y la sobrevida» (p. 156). Dejo abiertas estas preguntas no sin antes felicitar y agradecer a Yanna Hadatty este libro pionero sobre la narrativa iberoamericana de vanguardia.

Rose Corral
El Colegio de México, 2004

Jorge Velasco Mackenzie,
RÍO DE SOMBRAS,
 Quito: Alfaguara, 2003, 268 pp.

Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 1949), buceador de lenguajes y estilos, artífice paciente y obsesivo de la palabra, nos ofrece esta novela, *Río de sombras*, que se lee con satisfacción por el manejo del texto, pero con una sensación de vacío provocado, intencional, como si cada página se ofreciese íntegra y, a la vez, huyera de sí misma, escapara inclusive de lo que cuenta y de los personajes que crea, siempre hacia otros textos para, al fin, como un caracol, envolverse y perderse en ellos. Da la sensación que esas páginas se defienden de una realidad no aceptada y casi no nombrada, que combaten solas, que luchan, no solo con su permanente construcción y desarrollo, sino inclusive contra los propios personajes-sombras y el entorno de una urbe casi inexistente, deliberadamente oculta. Así, por un lado está la presencia de una ciudad rechazada, que nos lleva, a través de símbolos o significados —y a través de lo no dicho también—, a una dimensión, a un universo, esa misma ciudad, que, sin ser mostrada ni contada, rodea a la obra y es sin duda sentida y percibida. Allí se mueven, como fantasmas, los personajes, empujados por el mismo sino de escondite y fuga, con sus propios mundos, sus exclusivos referentes y laberintos, para levantar las historias de sus existencias fragmentadas, inestables, marcadas por lo inexorable. No obstante, sobre esa relación tormentosa, ambigua, irremediable entre ciudad y personajes, se levanta la estructura y el desarrollo de un lenguaje que casi parece no importarle lo que cuenta o trata de decir, de un texto que se basta a sí mismo y que comienza y concluye para volver a recomenzar.

LA CIUDAD

La ciudad —llamada la ciudad de las tierras del Sur— casi no aparece como tal y es no reconocida y condenada: «Yo quiero morir en mi ciudad (...) que cada día levanta un piso más hacia el cielo, como un nuevo escalón hacia dios, una pared de vidrio para separar el aire que deben respirar los pobres del que respiran los ricos». El personaje principal, Basilio, «después de bajar al muelle se encaminó hacia el corazón enfermo de la ciudad, ahora recorre una de sus arterias, atestada de anuncios y luces amarillas». Se dice también: «Nadie es nunca la ciudad (...), ni siquiera las calles, ni los monumentos, la ciudad es el tiempo que tardamos en vivirla; el tiempo de las palabras que podemos inventarla». O se lee: «¿Cómo alguien, conociendo que una vieja urbe va a morir, puede caminar libremente en ella? (...) Las ciudades son como la mente del hombre, un lugar donde uno siempre está perdido (...) Aquí se dice que el aire de la ciudad es malo como su río: mancha y traiciona; ahoga y envenena (...) Si va hacia el Sur, es pobre, busca los reinos de Juan X (...) si es al Norte, enriquece, estafa o roba; el Oeste, se envía o se divierte jugando al fútbol; pero su sopla hacia el Este se fuga, huye a las altas montañas». Si en *El rincón de los justos* Velasco Mackenzie escogió un barrio llamado *Matavilela*, en la novela, y un bar cuyo nombre da título a la obra, en

Río de sombras el autor envuelve en brumas a la ciudad: «Él se quedó pensando si toda la historia de la ciudad era verdad».

En gran medida, la novela y sus personajes se explican por el sentido que Velasco Mackenzie da a su propia urbe. El personaje Basilio, «el hombre solitario, está viviendo en un puerto que fallece. ¿Falleció ya otras veces? ¿Cuándo la ciudad fue atacada por el fuego y la espada?». Varias veces destruida por las armas de filibusteros y por incendios, la ciudad es explicada únicamente a base de sus símbolos, cuando constantemente se refiere la novela a monumentos, estatuas de próceres, lugares emblemáticos, referentes insustituibles de la ciudad, como ciertas edificaciones, barrios tradicionales como Las Peñas donde Basilio vivió de pequeño, parques como El Centenario que «siempre tendrá cien años, así pasen cien siglos», o el Seminario con sus iguales, «el Dios de la ciudad, sentado en su trono, mirando al río (que) sostiene en una mano, el pergamino del acta de fundación, y (...) en la otra la pluma de ave (... el dios de bronce (...), el gran caballo del libertador que no suelta su relincho de bronce (...) perdido en una vía que tiene el nombre del centro del mundo (...), el malecón y su reloj, el monumento a Bolívar y San Martín, el Palacio Municipal, «la estatua de mármol, levantada en aquel pequeño parque de la ciudad, la figura voluptuosa de la mujer desnuda y el fauno observándola desde atrás, sonriendo con su risa de sátiro», el Cementerio donde están los «lujosos sepulcros, adornados con escudos familiares, bustos, estatuas de ángeles y dioses (...); allí yace el poder hecho polvo de huesos (...). Atrás, un cerro se adorna con cruces clavadas en la tierra (...) son las tumbas de los pobres más pobres, de aquellos que entraron primero a las puertas de la nueva vida, en ataúdes de cartón o madera pintada», y, sobre todo, la referencia constante, intencionalmente reiterativa a los Guasmos, las tierras de don Juan X. Sarcos (o Marcos, todos los sabemos) que tal vez explique mucho sobre la ciudad, sin necesidad de mayores explicaciones. Porque la ciudad negada es, también, la no nombrada, no explicada, o explicada sin palabras a partir de símbolos, referencias, menciones de pasada. Allí aparecen inclusive los billetes con la efigie «del indio enfurecido» (Rumiñahui) o «la cara afilada del mariscal que sonríe siempre» (Sucre), o el escudo nacional con su bandera tricolor, o el fútbol, o los barrios del Norte donde viven las gentes que se enriquecen y roban, o el Mercado del Sur «construido por los discípulos de Eiffel», o la representación de la «justicia, esa vieja puta de allá detrás, la que usa casco militar y levanta la espada», o los nombres de los próceres grabados en bajorrelieves. Sin duda, el autor nos está contando otra historia sin contarla, otra historia, como de otras ciudades nuestras, como de nuestro país común, si se quiere, que la literatura las tiene olvidadas. Esperamos que el autor la reteme algún día, para que las ciudades no sean, «como la mente del hombre, un lugar donde uno siempre está perdido».

La ciudad varias veces incendiada, se proyecta en Basilio, hijo de bombero, que la mira siempre como algo que puede acabarse, hasta tal punto que escribió de pequeño, en la escuela, la historia de una inmensa gota de agua o soñó que «una gran marea cubría con olas grandes el malecón, poco a poco, las plazas y todo el centro comercial», acaso para inundar la ciudad y protegerla de los incendios, o tal vez para destruirla nuevamente. De ese modo, el río adquiere otra dimensión, pues es lo único que podrá salvarse, a pesar de ser un «río de sombras» y llevar «las cruces sobre el agua» de la inolvidable novela a la que, sin mencionarla, se refiere también el autor. Acaso el río se sal-

ve porque siempre está pasando. Las ciudades están allí: no pasan, sino crecen. Las sombras —y este término es usado en todos los sentidos posibles— invadirán la ciudad y la sombra de la muerte terminará igualmente con los personajes. No en vano se nombra a Onetti y se quiere a Rulfo.

LOS PERSONAJES

¿Pueden ser llamados personajes los despojos de esa ciudad no aceptada y sospechosa? Cada personaje no vive sino para morir, a la espera, si no está muerto en vida. Basilio, expatriado de su propio lugar, que recogía larvas dentro de los manglares en la isla Puná, es «un desaparecido que regresa a la última ciudad de la Tierra para morir». No tiene más que unas monedas para una noche en la última de las pensiones, donde busca «una habitación para vivir sus últimas horas, esperar que venga la sombra y morir», y un reloj que fue de su padre Federico y que ya no marca el tiempo, porque ya ningún tiempo es posible, listo para ser prendado en la casa de empeños, como tantas veces lo había hecho su padre. Busca a Morán, gran bebedor de aguardiente, el escribiente que se quedó ciego y a Albarrosa, la hijastra que le acompaña. Basilio deambula hasta y desde la casa de empeños. En el trayecto recuerda algunas cosas, como la muerte de su padre por suicidio, visita o reconoce lugares, sitios de comida, mercados, esquinas, edificios, comercios, en fin, el olor de una ciudad en movimiento. No obstante, todo es lejano, distante. Morán había viajado a la isla, a pedido de Lavinia, mujer del larvero Basilio, para que lo buscara, pero no lo encontró. ¿Cómo puede explicarse un ciego que busca a un hombre perdido? No obstante, dentro de la concepción de la obra, tiene mucha lógica. Las mujeres que aparecen, desde la Olvido de la pensión, se entregan y nada más. Se entrega ella a Basilio. En la misma pensión, se entrega Carmela. Las mujeres que Basilio encuentra en el manglar igualmente se ofrecen: Marina es, a la vez, madre e hija, Genoveva, Iris, Serena... La misma Lavinia se entrega a Morán cuando le pide buscar a su marido, del cual no sabía ni siquiera su apellido: «para mí, era un ser sin cuerpo y sin voz», a quien quería matar. Y el mismo Morán ofrece a Basilio a su hijastra Albarrosa. Aparecen otros seres, conocidos o amigos de Basilio o Morán: Hugo, el duende de Lalot, Willy, el pez que fuma, el gordo K., Rosendo Sellán... Inclusive personajes que están o deben estar muertos como los nombrados Hugo y Lalot, o mujeres que regresan de la muerte... Para el lector existen dificultades, al parecer insalvables, no para identificarlos, para poder aprehender a los personajes, que no son asumidos como tampoco lo es la ciudad. Ciudad sombra. Personajes sombras. Personajes fantasmas. De todos modos, hay una presencia ineludible, inobjetable: es la muerte. La muerte como personaje dominante. Por eso todo es pasajero, asunto del momento, como si todo lo que sucede no sea sino el relámpago de un instante que desaparece al momento de producirse, como los clímax en el amor. Por eso Basilio piensa: «¿El amor? ¿Habrá un pedazo de paz para el amor?: *Hotel Dos Corrazones*». El mismo Basilio es narrado de un día para otro. ¿El último día? Todos los personajes están irremediabilmente perdidos. «Hasta cuando te mueres sigues perdido en la sombra de la gran ciudad». «La muerte es lo que vemos despiertos, y lo que vemos dormidos es solamente sueño».

Basilio y Morán son, sin duda, los personajes dominantes. Basilio siempre quiso escribir, pero no pudo y siempre fracasó. Morán fue escribiente y en su habitación había muchos libros, como *El Quijote* y el conocido diccionario ideológico de Casares. Morán también quiso escribir, no hay duda, hasta el punto que él mismo le dice a Basilio: «Yo también siempre quise escribir, pero no como usted, escribir para vivir, no para inventar. Espere, no me explico bien: ser dueño de una historia que si usted no la cuenta, se muere...» Pero Morán era ciego, pero siempre «hablaba de la luz», y era Albarrosa quien «le dictaba».

EL TEXTO

La novela está dividida en tres partes. La primera y la tercera las cuenta un narrador que no aparece y que jamás interviene. La segunda parte es narrada por Morán, el ciego, a quien acompaña Albarrosa. *Río de sombras* es, sobre todo, un texto, un texto que busca bastarse y explicarse a sí mismo. La obra se cierra en sí, pone distancias, en el sentido de que Guayaquil, donde suceden los hechos, está señalada con los referentes indispensables, nada más. La obra también se niega a desarrollar personajes, todos irremediabilmente marcados, vencidos. Seres que ya casi nada tienen que hacer; únicamente esperar el fin.

Las claves del texto comienzan a ser presentadas por Velasco Mackenzie a partir de la página 14, cuando el narrador dice que contará la vida de Basilio «porque de ello depende mi propia vida». Y, en la página 30, que relata cómo Basilio recupera su «Biblia negra», lanzada a mitad de la calle, mientras grita: «¡La palabra, la palabra!» En el capítulo DOS, narrado por Morán, se escribe en la página 119: «Lo que me pides es buscar a Basilio en mi memoria para que yo desaparezca!», a lo cual la mujer con quien hablaba Morán le responde: «No es verdad (...) para que los dos vivan, el uno inventado al otro». «¿Cómo podré salir de mi propia historia?», pregunta Morán en la página 33. Y, más adelante, en la página 161, nuevamente el mismo personaje: «Al acercarme al rincón donde dormía, pude ver con espanto mi propia caligrafía llenando aquellos folios que nunca quise tocar, iluminados por un cono de luz amarilla que se filtraba por el techo oscuro del manglar. ¿Cuándo escribí sobre ellos? ¿Fui engendrado por mis propias palabras?» «La letra mata pero también revive» se escribe más adelante. Es el propio texto el que hace aparecer y desaparecer a los personajes. Y en el último párrafo de la novela: «Como si el papel ardiera en sus manos (se refiere a Basilio) lo deja caer, se arrodilla después en la arena y lee febrilmente otras páginas, retorna al principio, abre mucho los ojos, balbucea frases, sigue asombrado al reconocerse en esa caligrafía perfecta y engegucida, despacio se incorpora y dice para el viento: '¿A quién le contaré todo esto si no me lo van a creer?' 'A nadie', se responde él mismo, 'pero no importa, se lo contaré a mis palabras».

Sin embargo, el enigma no se resuelve: Basilio nunca pudo escribir, aunque lo intentó, y Morán es ciego. Tanto Basilio como Morán se sorprenden de encontrar los textos e inclusive de descubrirse en ellos. Las últimas palabras del capítulo UNO tienen la explicación: «Albarrosa le entregó un fajo de hojas escritas (a Morán). Él las acercó a sus pupilas muertas y comenzó a hablar, fingía estar leyendo y esa noche, más

que nunca, esa escritura simulaba ser cierta». Fue Albarrosa quien contó y escribió la historia que relata *Río de sombras*. Así, Albarrosa sería, inclusive, el único personaje «real» dentro de la ficción novelesca, mientras los demás serían personajes-sombras creados por la misma Albarrosa. Hasta pudiera preguntarse si en realidad existieron —dentro de la novela por cierto— todos esos personajes; acaso solamente fueron dentro de la mente de Albarrosa. Más todavía, podría pensarse que Basilio y Morán nacen desde el fondo de varias páginas en blanco, esperan que la novela se escriba y, más tarde, leen el texto «desde adentro» y, al leerlo, se encuentran a sí mismos en la correntada del río de sombras, «sobre las sombras del río / río al ver la sombra / sobre el río que asombra / a la misma sombra / cayendo sobre el río». La frecuente referencia a mujeres que paren también es significativa: están dando a luz a los personajes dentro del texto, como en el caso de Carmela y Marina. Y es Albarrosa, una mujer, la paridora de la novela.

Velasco Mackenzie, con total intención, se margina de su propia novela, como margina a la ciudad y a una posible construcción de vida de cada uno de los personajes. Mientras la novela fue concebida y escrita, en la soledad de una lucha que debió haber sido muy intensa y prolongada, el autor levantó un universo textual. A lo largo de la novela, ese texto puja por una existencia propia, excluyente, creándose siempre a sí mismo, mirándose en su propio espejo para multiplicarse.

Lucha desigual, sin duda, lucha de sudores y sangre, de noches prolongadas y vigilias, de amaneceres desafiantes, por una parte de un autor que se enamoró con todo su ser de la estructura, del texto, del universo de la palabra, y por otra de una ciudad y de los personajes que pugnaban por entrar, por ser contados, por dejar de ser sombras de sombras. De allí se deriva cierta modorra, un ambiente de tono repetitivo, pues se carece del patetismo que las situaciones vividas por los personajes «de carne y hueso», como pueden ser llamados inclusive los seres de la ficción, pueden ofrecer. Un escritor debe crear a «gente viva» escribió Hemingway.¹

Por otra parte, en un mundo y seremos más explícito, en una nación que ha cambiado radicalmente, no en el último medio siglo, sino en apenas veinte años, ¿por qué, pregunto, nos negamos a contarnos? ¿O es que no nos atrevemos a hacerlo? ¿O simplemente no nos interesa por que tal vez no hay nada que merezca ser narrado? Quizás por este motivo, y considerando que el tiempo es el elemento vital, insustituible de la novela —tanto el tiempo-tiempo como el tiempo psicológico o emocional—, el autor lo mutila al máximo, apenas a las veinticuatro horas de la vida de Basilio, o apenas al tiempo en que el lector ocupa en leer el texto. Se ha sostenido que la novela puede ser también un reflejo de la realidad, de la vida, tal como lo ve el autor; una visión del mundo según los ojos del creador. Desde este punto de vista es válido, perfectamente válido, que Velasco Mackenzie se niegue a contar la ciudad, pero hubiera sido un experimento apasionante que, dentro de ese entorno de sombras, los personajes sean verdaderos personajes, más aún personas reales. El dramatismo de sus vidas habría cobrado —no es más ni menos que una opinión— profundas y sólidas dimensiones. «La téc-

1. Ernest Hemingway, en *Sobre el oficio de escribir*, editado por Larry W. Phillips, México, Publicifacs, 1989.

nica formal es sólo un instrumento de algo más profundo». ² Y parte de esa profundidad se encuentra en los personajes «redondos», en los personajes que llegan a conmovier, y en la trama que los envuelve y relaciona. Sabido es que la persona del autor se esconde detrás de cada personaje o que éstos nacen de sus experiencias; en ese sentido, el autor usa «máscaras» para esconderse, y el mismo término «mascara» significa además «persona». Esto confirma una vez más la intención del autor de esconderse y replegarse, y hasta podría decirse, jugando un poco con los conceptos, que *Río de sombras* es un libro porque alguien debe haberlo escrito y otro lo editó, y pensamos que esto posiblemente agrade a Jorge Velasco. Él así lo ha querido. Albarrosa es quien ha tomado la posición del autor y escribe por él. ¿Pero, quién es Albarrosa? Quizá pueda ser aplicarse en este caso la idea del «autor implícito», es decir aquel «reconstruido por el lector a partir de la narración» y que, «a diferencia del narrador (...) no puede *contarnos nada*». ³ Hasta podríamos ir más allá al expresar que, inclusive el lector, después de sumergirse en el texto, del cual no puede negarse que atrapa y embruja, también sucumbe y, después de leída la última página, desaparece igualmente en el río de sombras.

Modesto Ponce Maldonado

Martha Chávez,
UNO DE ESTOS TRISTES DÍAS VIRTUALES,
Guayaquil: Imaginaria, 2003

Dice Borges que «Uno no es lo que es por lo que escribe, sino por lo que ha leído». Los libros también, infidentes, cuentan queriendo o sin querer las lecturas que hemos hecho a lo largo de la vida y que se van quedando ahí, como en el limbo, hasta que estamos listos para clonaras con fragmentos de nuestro propio ADN. El recién nacido libro de Martha, *Uno de estos tristes días virtuales*, es producto de sus lecturas, de los quinientos o más libros que tiene en los estantes de su biblioteca (lean el libro y sabrán por qué digo quinientos y no cualquier otro número). Augusto Monterroso, Carolina Andrade, Ciorán, Julio Cortázar, Liliana Miraglia, César Vallejo, José Bianco y Jorge Enrique Adoum son solo unos, los explícitos, intertextos (esas conversaciones sin tiempo entre autores que se dan en la literatura) que hay en *Uno de estos tristes días virtuales*.

Buena lectora y citadora (no existe el adjetivo, lo sé, pero es una cualidad que, estarán de acuerdo conmigo, es fundamental en palabra y obra), Martha tiene cuentos que participaron de una experiencia de lectura. Personalmente me quedo con dos, el que

2. Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1989.
3. Seymour Chatman (comentando a W. Booth), «La comunicación narrativa», en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Madrid, Crítica, 1996.

conversa con Augusto Monterroso y el que lo hace con Carolina Andrade. En el primer caso, el cuento en cuestión se llama «Bajo las órdenes del protagonista» y gira alrededor de aquella locura monterrosiana de esa ficción disfrazada de testimonio o quién sabe llamada «Cómo me deshice de quinientos libros. Poeta no regales tu libro destrúyelo tú mismo». La narradora personaje del cuento está obsesionada con esa idea de Monterroso y quiere llevarla a cabo, aunque luego, otro personaje le arruinará la buena intención de no ser compulsiva en la librería. Deshacerse de los libros, de la idea de que la cantidad de ejemplares que posees son proporcionales a la inteligencia persigue a la chica como un fantasma. Y esa presencia es también la de Monterroso que nos metió la maldita idea de que comprar libros por compulsión no es lo mismo que leer compulsivamente: Esto dice Monterroso: «hace veinte años mi afición por la lectura se vino contaminando con el hábito de comprar libros, hábito que en muchos casos termina por confundirse tristemente con la primera». Esto dice le dice Chávez: «Estúpido, no te das cuenta de que si yo no tuviera la manía de comprarlos, así, por arrebatos de petulancia, no habría leído tu propuesta absurda; cualquiera que quiera seguir tus sabios consejos tiene que haber comprado tu libro, quizás el número mil de sus colecciones ególatras». Así le contesta al gran Augusto esta temible mujer de «Bajo las órdenes del protagonista» que lucha entre el deseo de poseer y la maldición de Monterroso. Un libro más. Un libro más. Uno más.

El otro cuento intertextual, el cual rescato por varias razones, entre ellas el angustioso manejo de la angustia (me explico: como lectora estaba angustiada por saber cuánto tiempo más podría la narradora transmitirme la angustia) se llama «Historia de un atraso» y empieza con la cita de un verso de Eduardo Wilde que quiero compartir aquí aunque le arruine a Martha la sorpresa pertinente de haber elegido un texto deslumbrante:

Veo que sale el sol como todos los días,
que llueve como en cualquier ocasión,
que las cosas conservan su aspecto habitual,
que las gentes van y vienen,
que todo sucede, en fin,
como si yo no estuviera afligido.

El cuento al que anteceden esas palabras demuestra que Martha sabe narrar situaciones que una puede sentir familiares, que quizás no sabíamos incluso cómo poner en palabras. A veces cuando leo esas cosas tan apropiadas me pongo a pensar y para qué las voy a escribir yo si ya las dijo fulano, sutana, Martha. Una mujer espera a un retrasado (no mental, sino cronológico) caballero inglés, escuchen la ironía a tono con la campaña de puntualidad, en el loby de un hotel (entre paréntesis un amigo mío escritor llamaba a este espacio el loby feroz y me parece que con justa razón, hasta antes de Martha no me había puesto a pensar qué horrible es esperar a alguien frente a la recepciónista de un hotel). Bueno, lo espera y lo espera y mientras tanto, para distraerse, lee un libro. Supuestamente los lectores no sabemos cuál o quizás podemos pensar que se trata de un caso de los que Borges llamaba «intertexto simulado», esto es inventarse un libro, una anécdota, un tomo entero, lo que sea para que el lector crea que las citas vienen de otro, pero ese otro es el mismo escritor. Decía que supuestamente los lec-

tores no sabemos... no le digan a nadie que yo les dije, pero al final del libro nos enteramos que las citas pertenecen a un cuento de Carolina Andrade.

Al lector, al espectador le encanta la manipulación, ven, miénteme, hazme reír, llorar, treparme a la silla del miedo, cerrar los ojos, abrirlos de par en par... Martha consigue en este cuento que me den ganas de decirle desesperada: «¡ya y entonces qué pasa, qué va a pasar, dime algo! Como ningún lector después de «Continuidad de los parques» puede permitirse la ingenuidad de no sospechar la ficción dentro de la ficción... Una ya va diciendo: «hum... de ley que va a pasar algo que tiene que ver con lo fantástico, la lectura del cuento de Andrade no es inocente, tampoco las citas «Usted y un muerto» o «un muerto es el que nos deja menos vivos». Qué desesperación. Ya que baje el inglés. No, capaz no pasa nada y era que no era inglés sino ecuatoriano fingiendo el acento. No sé ustedes, pero yo pienso un montón de cosas frente al misterio, suelto posibilidades, las descarto, me adelanto a quien me cuenta, solo para ver si por ahí iba la cosa. Pero la cosa, justamente, es la sorpresa. El KO del querido Cortázar. Martha se acerca a él y al hombre que lee en el sillón de terciopelo verde al final de su cuento. Por eso no les puedo contar nada más de «Historia de un atraso», porque arruinaría todo. ¿Quieren saber si baja alguna vez el inglés?

Hay otras lecturas de las que Martha se ha nutrido para escribir *Uno de estos tristes días virtuales*. Lecturas digo, que son de otro tipo. Una ciudad que se lee como texto es una de ellas. La de Martha, la que ha atrapado en sus 13 (sin supersticiones) cuentos es una que se identifica a momentos muy bien y que en otras se desdibuja para dar paso al fragmento de ciudad o a la que no existe, la virtual (como en el cuento que da nombre al libro). Pero no es esta, la ciudad que habitamos todos los días, la sensación espacial que transmiten todos los cuentos de este libro es la de estar en una ciudad de alguna manera cercada, tomada como, una vez más tengo que ir a Cortázar, la casa famosa. Y aún más, esa sensación de encierro urbano, de que no hay lugares para huir de uno mismo porque como dice Cavafis:

la ciudad es siempre la misma. Otra no busques —no la hay—
ni caminos ni barco para ti.
La vida que aquí perdiste
la has destruido en toda la tierra.

La ciudad del cuento «Mohinata», por ejemplo, la ocupa un desfile de personas con discapacidades mentales, están por todos lados y, más que ellos, sus gestos que son imitaciones de los de la protagonista a la que la cotidianeidad le desmorona el romanticismo. Ciudad espejo que no deforma lo que ya está deformado por sí mismo. El reflejo doble y abominable de las obsesiones, pérdidas, fracasos, traiciones y soledad de cada uno de los protagonistas. En «Puro accidente», el asunto va más allá, la ciudad es un peligro, un espacio traicionero que causa accidentes tan terribles como ese que destaca la narradora: el de convertirse en escritora para contar lo que pasa en la ciudad. Entre paréntesis creo que este cuento es el *Ars poetica* de Martha Chávez, ese cuento o poema en el que los escritores se muerden la cola como la serpiente mitológica uroburos (el círculo del que no se puede salir). *Ars poetica* que busca con la escritura, buscar una explicación para este oficio tan complejo e ingrato. Un querido amigo escritor, con tono amargo, mientras reflexionaba sobre el oficio, trató de poner en palabras esa

desesperada pregunta ¿por qué hacer literatura?: «La única explicación para que yo no deje de escribir es que no puedo dejar de hacerlo».

Nada de finales felices, o quizás debería decir nada de finales, en *Uno de estos tristes días virtuales*, solo esbozos de vidas, instantes, recuerdos, eso que, como dice la autora, «nadie sabe qué son, solo que hacen cosas tristes».

Las ciudades y las historias en estos 13 cuentos demuestran lo que ya dijo alguna vez Jorge Carrera Andrade en «Soledad de las ciudades»: «Todo se ha inventado, más no hay nada que pueda librarnos de la soledad». No hay nada que pueda librarnos de la soledad, pero seguimos escribiendo para ver si uno de estos tristes días la engañamos.

María Fernanda Ampuero

Jorge Dávila Vázquez,
CÉSAR DÁVILA ANDRADE, COMBATE POÉTICO Y SUICIDIO,
Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la
Educación, Universidad de Cuenca / Universidad Andina
Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1998, 348 pp.

¿La constructividad o el constructivismo de las metáforas, el juego de un lenguaje que metafORIZA y (re)CONSTRUYE la realidad? Le di muchas vueltas al título mismo de este comentario. No sé si logré enunciarlo de manera suficientemente decidora. Y es que eso es lo que está en juego: la capacidad de decir del lenguaje, del ejercicio de habla, la torsión hasta el límite de un esfuerzo de expresión siempre frustráneo.

De eso se trata, de explorar la trasgresión de los límites en todas sus dimensiones. De hacer posible el notopos. De aventurarse siempre plus ultra de los encajonamientos a que conduce un instrumento verbal anquilosado, el cual se revela como mucho más que instrumento; como constituyente de lo propiamente humano de los seres humanos. Por eso resulta tan relevante, decisivo y de sobrevivencia pugnar por un auténtico universalismo, incluyente, solo gestable desde lo local, pero venciendo el síndrome del «aldeano vanidoso» contra el que prevenía Martí. Y por eso justamente resuenan con tanta fuerza, al final de 300 enjundiosas páginas de exámenes, matizaciones, reflexiones, críticas, descripciones fulgurantes, relevamientos de metáforas sin cuento, las palabras de Diego Araujo Sánchez con las que culmina el cuerpo de su trabajo Jorge Dávila Vázquez:

César Vallejo y César Dávila Andrade están juntos en la materialización de la utopía. Contra el límite, el tiempo y la muerte, contra las enajenaciones individuales y colectivas, contra el sufrimiento se levanta como una señal de esperanza la experiencia poética. En esta utopía los dos poetas andinos estarán para siempre juntos.

Y es que desde los entrañables recodos del callejón interandino, desde Cuenca en la provincia del Azuay (no por nada conocida como la «Atenas del Ecuador»), llega esta lección de cómo gozar y apreciar la obra literaria por parte de uno de los más importantes narradores ecuatorianos contemporáneos. Con su *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Jorge Dávila Vázquez ha realizado un aporte decisivo para ayudarnos a renovar la lectura y apreciar el ingente aporte del «Mayor de los Poetas Cuencanos de todos los tiempos» (p. 7).

Este libro constituye un verdadero acoso al decir poético, extendido a la narrativa, del poeta cuencano. Toda la experiencia literaria acumulada en años de labor creativa, desde su ya lejana y recordada novela hito *María Joaquina en la vida y en la muerte* (que tuvo ocasión de disfrutar en la propia Cuenca recién salida del horno) hasta sus cuentos en *Acerca de los ángeles* (con su bella edición trilingüe), para indicar dos referencias ineludibles de un arco (¿iris?), que abarca además incansable actividad docente, labor crítica, investigación rigurosa, ejercicio cabal de esta expresión máxima de la tradición humanista desde Gracián capaz de articular inteligencia y pasión, en que consiste el ingenio; todo ello lo pone en obra —y en riesgo— Jorge Dávila para este acoso. Los lectores imposibilitados de abandonar un texto tan seductor, nos vemos guiados por su mano experta para admirar, disfrutar, abismarnos en la creatividad del poeta. Hay que ser lector cómplice para poder seguirlo por la estructura de su acoso, el cual no quiere perderse (ni dejarnos perder) nada de lo importante de la obra de César Dávila, aunque se reconoce como labor inacabable. Uno no sabe que admirar más, si la capacidad para organizar una magnífica antología complementaria (que abarca de las páginas 311 a la 348) y en donde se puede disfrutar de textos fundamentales como «Carta a la Madre» de 1946, el inolvidable y sobrecogedor cuento «Vinatería del Pacífico» de 1948 y el artículo «Magia, Yoga y Poesía» de 1961 o esa fruición para señalar implacablemente metáfora tras metáfora en los textos del poeta o la erudición reservada con resaltada modestia a las notas de pie de página donde se puede enterar uno de fuentes, antecedentes, distinciones teóricas, marcos referenciales o la fuerza de una ejemplificación que hace operativa la teoría.

Como muestra un botón: «La *Canción a la Bella Distante*, se constituye mediante estructuras comparativas de carácter netamente metafórico. Y creo que no hay contradicción en lo que acabo de decir, pues la comparación o símil, a diferencia de la metáfora que es sustitución, establece semejanzas entre los seres y los objetos; pero cuando es de gran audacia, como en el caso de Dávila y de alguna de la gran poesía contemporánea, tiene un indudable carácter metafórico» (p. 188).

Así, el lector se va acostumbrando a lo largo de estas páginas atrapadoras, imposibles de abandonar, al juego sutil de los matices, los claroscuros, las contradistinciones.

Se va enseñando —como diríamos aquí coloquialmente— a leer en un nivel superior, más enriquecedor y plenificante. Un nivel que se alcanza solo por inmersión. Cuando el agua te tapa el cuello y la asfixia sobreviene, la alternativa es el gozo de la lectura.

Y los azares acompañan las lecturas. Fue así que por los mismos días en que terminaba de disfrutar el texto de Jorge, leí dos trabajos de Martha Casás Arzú que vinieron, sin quererlo, a resultar quizá complementarios. En «La creación de nuevos espacios públicos en Centro América a principios del siglo XX: la influencia de redes teo-

sóficas en la opinión pública centroamericana»,¹ que los editores me obsequiaron gentilmente en Santiago de Chile con motivo del congreso de Americanistas reciente, y en «La influencia de Alberto Masferrer en la creación de redes teosóficas y vitalistas en América Central, 1920-1930».² Martha diseña con erudición y rigor sugerentes el marco conceptual, ideológico y cultural que a mi modesto parecer habría incidido como referente en la obra del Faquir cuencano.

La lectura de estos trabajos ayuda a dotar de cierto sentido cultural y político a ese trasfondo crítico, religioso, esotérico, hermético en que se inscribe su producción final y quizás insinúa pistas a través de las cuales brindarían algo más las obscuridades de esos textos del «limbo esotérico en que Dávila deambula en sus años finales» (p. 140), de ese hermetismo en rara mezcla con vivencias religiosas (pp. 167 y ss.) perfilado minuciosamente en el indispensable y gozoso estudio de Jorge Dávila (pp. 164 y ss., y 221 y ss.). El poeta mostraría así su inserción en una vertiente amplia y a veces un poco difusa de la tradición político cultural de su tiempo. Así, lo que aparece como inexplicable esoterismo agrandaría más su figura pública en contraste con su relativo encierro y extrañamiento.

Por si todo lo consignado no fuera suficiente, este pedagógico ejercicio de lectura fecundante propuesto por Jorge deja abierta la incógnita de una dialéctica donde lo *antitético*, lo pendular y dilemático ejercen una función plena de virtualidad creativa y cuya resolución permanece enigmática. Como tarea pendiente, por tanto, para la indagación ulterior.

Horacio Cerutti Guldberg

Yvonne Zúñiga,
EL ALDABÓN DEL SUEÑO,
Quito: Eskeletra Editorial, 2004, 128 pp.

Al abrir el libro de Yvonne Zúñiga, *El aldabón del sueño*, abrimos una ventana por la cual, como dice el verso de César Dávila Andrade en el epígrafe que inicia el texto, «La luz angélica y espectral entraba en forma de inmensa página hasta la mitad de la habitación: debía ser el amanecer».

Así el lector entra al alba de la página escrita. El primer cuento en el espacio, titulado «La ventana» es también el último en el tiempo, así me lo confesó la autora. Nos habla de una mujer que desde su cocina ve durante sus quehaceres cotidianos, a la vecina del edificio de enfrente dedicada a esa misma rutina doméstica, ya que sabemos

1. En Mónica Quijada y Jesús Bustamante, eds., *Élites intelectuales y modelos colectivos. Mundo ibérico (siglos XVI-XIX)*, Madrid, CSIC, 2002, pp. 323-354.
2. En *Cuadernos Americanos*, México, UNAM, nueva época, vol. 3, No. 99, mayo-junio 2003, pp. 197-238.

que decenios de feminismo no han logrado hacer salir al «segundo sexo» de ese lugar, tan simbólico de la «nada cotidiana» por retomar el título de una escritora como Zoé Valdés que ha salido por completo de la cocina.

Ofelia, la protagonista, encuentra en esa comunicación visual y gestual un intercambio que parece imposible con su propia familia. Y es que en los cuentos de Yvonne Zúñiga, las mujeres son silenciosas, al igual que los hombres como el esposo de Ofelia que «no hablaba sino para herirla y desahogar su fatiga» (p. 11). De la misma manera que al lector le gusta conocer esa otra cara de la realidad que pretende ser la literatura, para *Ofelia* «era suficiente haber descubierto el envés de esa vida que transcurría en el hemisferio oculto de aquella vieja casa» (p. 12). De pronto, rompiendo esa rutina, Ofelia sueña que unas alimañas absorben a la vecina, borrándola, y a la mañana siguiente se confronta al vacío de la ventana gemela.

Ofelia, como el creador y su oficio solitario, deja entonces «la polilla de la soledad habitar su cuerpo» (p. 13). Sin embargo, un día Ofelia percibe un movimiento en la ventana que le revela ser su propio reflejo, el reflejo de su ventana y ese descubrimiento provoca una reiniciación de la comunicación con el marido. Porque esa es la magia de los libros: abrir una ventana aunque sea sobre nuestro propio reflejo y generar más palabras. Por las ventanas pasa la luz como el flujo creativo que en el texto se cierra así: «Afuera, una noche profunda atravesaba la ciudad, al penetrar la mirada una luz apenas perceptible se abría paso al fondo de la ventana, conducida por una mano invisible hacia el lado opuesto de la casa» (p. 14).

Al salir de esa ventana indiscreta, los personajes de Yvonne Zúñiga empiezan a deambular por «Las calles y sus signos», título de otro cuento, donde la narradora pasa de Quito a París y de París a Buenos Aires, lo que demuestra que la literatura nunca deja de ser el mundo de lo posible, porque en la realidad que nos toca vivir, la ley de la visa y el orden del mundo que dicta el gran hermano del Norte ya no permiten deambular ni siquiera de esa manera tan «cortazariana». Nadie puede negar que mirarse en la ventana de enfrente es como ir al Jardín des Plantes en París para observar a los axolotls hasta convertirse en uno de ellos, o como el personaje del «Otro cielo», errar de la galería Quemés a las galerías de la calle Viviente. Es en París donde Yvonne ha vivido (y también en Buenos Aires..., ver «Poliedro») que se encuentra con el fantasma de Julio Cortázar, como lo cuenta en «Eslabón que une los tiempos», que podría ser el título de un texto crítico sobre el uso del tiempo en la obra del famoso argentino. La protagonista se encuentra en los jardines del Palais Royal con «unos ojos grandes (...) con algo de ironía y perplejidad», y añade: «su voz me llegó profunda y grave, como un puente que unía los bordes de un abismo» (p. 86). Al concluir la narradora no se ha transformado en axolotl pero sí «había logrado convertirme en el otro personaje de ficción» (p. 87).

Ese desdoblamiento se evidencia más todavía cuando en «Dos testimonios que denunciaron el crimen», una voz narrativa nos describe el asesinato de un hombre en la calle. La víctima, al ser disparada, termina haciendo «un semicírculo con su cuerpo sobre una mancha oscura que crece» (p. 82), e inmediatamente después el mismo crimen nos es narrado por el protagonista hasta el momento preciso que precede al disparo que hará «saltar el mundo en pedazos» (p. 82). Al adquirir vida propia, los personajes escapan a la autora, a tal punto que se ponen a escribir el cuento en vez de su creado-

ra, como lo demuestra la «mise en abyme» o sea la narración enmarcada en «A la hora de la siesta».

En el bus que lo lleva diariamente al trabajo, el personaje principal es testigo involuntario de una conversación entre un joven provinciano recién llegado a la capital y una señora mayor que le propone su ayuda. Algún tiempo después aparece en un periódico sensacionalista la noticia de la muerte del manabita, asesinado y descuartizado. Desde ese instante, la protagonista empieza a imaginar el crimen (organizado por la mayorcita que parecía tan buena) y por supuesto a escribirlo, haciendo del lector a su vez el testigo involuntario de la redacción del texto literario, usando el ante futuro del indicativo para demostrar una vez más hasta qué punto la literatura es el mundo de lo hipotético.

Concluye su trabajo de imaginación, se siente aliviada y de nuevo disponible a abrirse a los otros, tal es el escritor al terminar su trabajo literario. Pero como el personaje de «Continuidad de los parques» de Cortázar que lee un libro que cuenta como lo van a matar, la protagonista del cuento de Yvonne Zúñiga se encuentra en el bus con la misma mujer que busca otra víctima, es decir, que la autonomía del personaje no tiene límites y yo en el lugar de la autora empezaría a tener miedo (compartiendo con Cortázar sus pánicos neuróticos), de que me vaya a matar un personaje salido de mi propia imaginación.

Antes de terminar el libro, hay que detenerse un instante sobre el último cuento. Se compone de cuatro líneas que evocan a los «desvanecidos», los que no regresaron la «la segunda vez»: «Cuando el grito hubo cesado, el portón se abrió súbitamente y apareció el inmenso recinto sumido en el silencio, los desnudos esculpidos en mármol habían sido dispuestos en largas hileras». Lo que nos hace recordar que más allá del hecho literario no hay que olvidar los gritos silenciados y silenciosos, ya sean de Quito o de Buenos Aires, de hoy o de ayer; ese grito presente en la portada del libro que evoca el cuadro homónimo de Edgard Munch.

Aclaro que las numerosas referencias a Cortázar presentes en *El aldabón del sueño*, y sobre todo en este comentario no deben hacernos temer el riesgo de la influencia: Yvonne Zúñiga posee un universo propio y un talento asegurado. Terminaré con una última mención a Cortázar, en los «Los pasos en las huellas», donde el universitario Fraga escribe la biografía del poeta Claudio Romero, «Y aunque ya estaba decidido, siguió pensando por pensar, eligiendo y dándose razones para su elección, hasta que el amanecer empezó a frotarse en la ventana, en el pelo de Ofelia dormida [Ofelia como en el primer cuento de Yvonne], y el ceibo del jardín se recortó impreciso, como un futuro que cuaja en presente, se endurece poco a poco, entra en su forma diurna, la acepta y la condena a la luz de la mañana»:

Florence Baillon
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Carlos Vallejo,
EN MI CUERPO NO SOY LIBRE,
 Quito: Edición de autor, 2003, 85 pp.

Después de casi un año de su lanzamiento, quisiera presentar mi lectura del poemario *En mi cuerpo no soy libre*. De entrada, confieso que al inicio uno de los dos principales obstáculos para leer completo este primer libro de Carlos Vallejo fue, precisamente, su título. Esa evocación, a mi juicio desmañada, de Platón, me despertaba antipatía. El otro obstáculo, felizmente descubierto y soslayado, era la desafortunada disposición, de nuevo a mi juicio, de los poemas. Y digo felizmente porque, una vez se superan las primeras páginas, el lector descubre en Carlos Vallejo una joven voz poética vigorosa, sensible y penetrante. Una voz poética que está en proceso de dar su tinte personal a los temas recurrentes de la literatura (pedir otra cosa sería desconocer la naturaleza del arte) exponiéndolos con afortunada frescura:

Las nubes cierran los ojos:
 sueñan que son un collar de perlas
 jugando sobre la hierba.

En este poema, titulado «Rocío», Carlos Vallejo logra una superposición perfecta de dos niveles de la ensoñación al personificar las nubes. A partir de allí, este texto nos lleva a la noción de que difícilmente hallaríamos una conjunción de pureza y sencillez comparables a las de las gotas de rocío. Como una flecha que da en el blanco, como logrado hai ku, el poema nos hace oscilar la sensibilidad en varios niveles de sentido. Pues si quisiéramos explicarnos racionalmente su belleza, tendríamos que recurrir a las nociones de pureza, altura, frescor, fugacidad y sencillez para destejer el mensaje poético. Y tendríamos que concluir que el mensaje mismo es ante todo una intensa emoción. Una emoción compleja, verbalizable más o menos como sigue: de la oscuridad de la noche y del seno de las alturas secretas (como de las nubes), vienen al mundo la luz, la efímera e insuperable belleza de la vida, simbolizada en las gotas de agua (múltiples como los seres vivos), y en la hierba verde que pronto morirá.

Precisamente, lo mejor de *En mi cuerpo no soy libre* lo constituyen los poemas breves, muchos de los cuales, sin tender necesariamente al hai ku como el citado, presentan las cualidades de sencillez y fuerza poéticas mencionadas. Son poemas en su mayoría contruidos con una trabazón cargada de sentido, que rehuyen de la improvisación sin dejar de lado la intensidad evocativa. Esto es evidente en otro de los mejores poemas del libro, titulado «Memoria de tu sonrisa». Allí la sonrisa del ser amado está hermosamente contrapuesta al tiempo, a la muerte y a los envites de un mundo que se perfila hostil y egoísta.

Otro poema, que junto a «Memoria de tu sonrisa» es digno de antología, por la combinación de rigor constructivo y sensibilidad, es el titulado «Homenaje» (p. 65). También son destacables los titulados «Hagan fila», «Lucía», «Retratos», «Mala semilla», «Lujuria» y «Culmina la carne»; todos ellos sobre el amor o el erotismo.

De otra parte, la atención, a veces descuidada, que Vallejo presta a la construcción de sus poemas, lleva a que el proceso de creación del poema en sí mismo y su razón de ser, ocupen un lugar central entre los temas del libro. Lo anterior se corresponde con la problematización de la identidad de la voz poética, tema moderno también recurrente. Debo decir que es en estos últimos aspectos donde las flaquezas de nuestro poeta se hacen numerosas:

Por un lado, los poemas de ese tono revelan una gran dificultad para apropiarse de manera personal la tendencia autorreflexiva de la poesía moderna; allí Vallejo suena, paradójicamente, superficial e impreciso, cuando no innecesariamente complicado. Esto se aprecia en «Coloso intelecto», «Noticia del olvido» «Defensa natural», «Piel común», «Defensa natural», y «Acaso», entre otros. (En contraste, versando sobre esos temas, son muy buenos textos «Paranoia», «Poesía» y el notable «Paseo de la tarde»).

Sin embargo, creo que las dificultades señaladas se resolverán con una mejor asimilación de la influencia pessoana que un lector avisado notará de inmediato en nuestro poeta. A ello habría que agregar la expectativa que genera el saber cómo se resolverá el desafío (Vallejo es sumamente joven como poeta) que todavía le significan a este autor los poemas en prosa. El poema «Noticia de la niebla», por ejemplo, reúne parte de las virtudes y dificultades a grandes rasgos aquí señaladas.

En conclusión, insisto en que Carlos Vallejo se encuentra a todas luces entre los mejores valores de la joven literatura ecuatoriana. *En mi cuerpo no soy libre* nos muestra a un poeta que, apenas al inicio de su camino en la literatura, consigue templar muchas veces con éxito el arco de las palabras apuntando a la soledad, al amor y lo cotidiano, revelándonos con sensible precisión y economía la emoción poética.

Y nada mejor para cerrar este comentario que un poema como «Rebeldía», donde aparece otro elemento que el lector encontrará realmente cautivante en la poesía de Carlos Vallejo, el imprescindible humor, la sutil ironía:

El árbol, lentamente, crecía para abajo. Tenía la plena confianza de reverdecer en la China, donde se juntaría con los otros árboles que viven y crecen colgados (p. 58).

Lázaro Valdelamar S.

Sandra Uribe Pérez,

SOLA SIN TILDE,

Quito: Arcano Editores, 2003, 70 pp.

En el poema lírico hay una insistencia sobre el lenguaje más inmediato e íntimo. El poema es una metáfora de un sentimiento y, en su temperamento fundamental, un poema más sensible. De varias maneras *Sola sin tilde* es una metáfora de la intimidad corporal y la sensibilidad de la soledad. Por lo menos esta primera impresión me sugieren el título del libro y el agrupamiento de ciertos poemas —en una lectura sin suce-

siones cronológicas ni etapas marcadas entre los poemas que ya fueron publicados anteriormente. De acá que Sandra Uribe se desnude mejor en aquellos poemas que revelan la experiencia del cuerpo y la soledad. Son poemas que revelan el placer erótico y luego el sentimiento de abandono, en un juego de estados poéticos que evocan la figura de un sol incendiado de medio día hasta la caída crepuscular, la soledad.

I

En los poemas que incendian el cuerpo de placer, el movimiento interior de los versos se esfuerza en un sentido de unidad corporal. Unidad de cuerpos amarrados a un solo ritmo, degulléndose en lo instantáneo, como la imagen de la bestia de dos espaldas que dijera Bajtún sobre Rabelais, a propósito del desencadenamiento libertario de los deseos. Hay una impulsión voraz del apetito sexual, una apasionada confluencia que lleva a olvidar la condición mesurada de los besos: «mucho más que dos bocas/ atragantándose con el deseo». La instantánea imagen carnavalesca, fugaz y concentrada, es un desesperado deseo del acto verdadero, el desenlace abismal que convoca a los cuerpos a arribar —en la caída— a la sabiduría completa: «a caer en nosotros mismos».

En esa caída se resuelve la gravitación de las aguas incendiadas, como en «Amantes»: «Atada a tu mástil/ se incendió la lluvia». Estos versos suponen la celebración de la experiencia erótica, del cuerpo incrustado y estacionado en una suspensión fálica. Una posición de gozo del que no espera des-atarse ni rebelarse. Menos eludir la contracción de la temperatura que le fulgura la evidencia de la potencialidad de la penetración en alguna caverna suprema. Son los incendios previos al incendio total del gozo a golpes rítmicos de su cavidad, como en «Subterráneo»: «Incendios intermitentes/ cavan vida en mi túnel/ como un martillo/ abriendo paso entre las ruinas».

De igual manera, la alusión al fuego y al agua, en «Huella herida», adquieren significaciones eróticas en tanto se constituyan las huellas de la pasión tatuadas en la piel: «Tus labios/ dejaron en mi piel/ cicatrices de agua». Es el líquido fulgurante de fuego encendido y de saliva conversa en agua, que marcan la permanencia de la pasión «dejando en su lugar un incendio». El contacto de la entrega y la huella indeleble del incendio, como en el poema «Él», queda en la memoria corporal «como la fuerza de gravedad instalada en mi cuerpo». ¿Será que el cuerpo tiene memoria y la piel no es sino la resonancia incendiada de los recuerdos?

II

La soledad, decía Unamuno, surge de un estado poético lírico. «Y el poeta es aquel a quien se le sale la carne de la costra, a quien le rezuma el alma. Y todos, cuando el alma en horas de congoja o de deleite nos rezuma, somos poetas». Desde esta idea del poeta, Sandra Uribe resume mejor su circunstancia lírica en la anegación de la soledad y la orfandad. La atmósfera que se respira desde el título mismo del libro, *Sola sin tilde*, nos lleva a aquellas ondulaciones del sentimiento de abandono, o como había dicho, a aquel descendimiento crepuscular sobre su soledad esencial.

Sola sin tilde evoca su manera de existir y su forma de sentir al cuerpo. Un cuerpo que lucha entre los ojos punitivos de los demás, y la certeza de que la propia mirada es la envoltura clarividente desde donde se visualiza la existencia. De acá un toque desgarrado de rechazo a la posibilidad de que la vean desnuda, des-arropada. Después de todo, en «Desnudez», la in-existencia del ser es un acto de ocultamiento: «No quiero/ que me vean desnuda/ creerían que existo». (Será la reminiscencia de la materialidad verbal de Huidobro que se regocijaba en decir: «Un hombre desnudo pesa más que vestido»).

En «Asepsia» es inevitable el ser amado, el cuerpo que ha impregnado el corazón de recuerdos. La limpieza de ese músculo noble implica un acto aséptico, un desangramiento total que somete a un imposible des-alajo sino es por el trastorno de la sangre. «Ahora corre jabón por mis venas». Es la mismidad perdida, la in-contaminación de la sangre que no perdona haber amado y cuya pureza es condición de vida. Después del amor, Sandra ya no es la misma. Su sangre tampoco. Quizás ese cambio le lleve a evocar «el recuerdo molido del último beso, o cuando la sombra/ pesa más que los recuerdos».

Por otro lado, hay un exordio casi suplicatorio en «Llamado de la noche». Una convocatoria a la interioridad, una exhortación al regreso de uno mismo, diferente, sin embargo, de aquella evocación a la sabiduría completa que implica «caer» en el abismo interior. Ahora se trata de un despojo en la misma sangre: «¿Qué vas a hacer?/ Échate a llorar con tu sombra/ llámate al abismo/ convócate/ que hay un vacío inmenso/ abierto en tu equilibrio/ Arráncate tu voz intraducible/ Despójate de ti.../ Que no quede nada vivo en tu sangre!» Es un llamado que devela una clave, un secreto para existir, una forma de nostalgia por reconstituir cierta unidad original, pero ante una experiencia de soledad, «con tu sombra». Son palabras que incitan a la totalidad de los límites del mundo subjetivo, a la interioridad que invoca y moviliza las acciones interiores, pero en una reacción que se sustrae a la defensa antes que a la plenitud. O como en otra voz poética convertida en confesión: «Extenuada/ de tanto trabajo vacío/ de tanta nada imprevista/ de esta falta de apetito/ y esta incertidumbre/ he cargado mis párpados de tinta/ para que escriban la noche». Cansancio y resignación, pero sobre todo búsqueda de finitud, el camino recorrido por la voz poética es la designación de la otra realidad abismal: la soledad. Ante la imposibilidad de los gestos y la certidumbre del fracaso, habrá que escribir la noche como un telón inventado, para no seguir el transcurso de la realidad del día, de esa condición temporal en donde cada acto ya nace con el sello del vacío, del hartazgo y la incertidumbre.

Es la vacuidad de las acciones, la realidad imponente que no se doblega ante tanto esfuerzo; es la certidumbre de ese fracaso ante cada gesto que hace tan imposible seguir luchando, lo que trastorna la experiencia vital de otros poemas. Sí, así, la voz poética irá constituyendo la imagen de su miedo, «miedo de saber que existo/ de dormir tiritando junto a mí». Hay un abandono de fuerzas, de silencios cantados en los pliegues del cuerpo. Una convicción pasiva que engendra una especie de reposo resignado ante el presentimiento de su destino. Ya no se ve la armoniosa rítmica del cuerpo incrustado en el placer, atado al mástil, sino el miedo a la existencia y a la experiencia de «sentir tan mías las venas». La sombra inventada para reasignar los sueños van configurando la inevitabilidad del tiempo. En un golpe de serena preocupación y resuelta

a aceptar el abandono, en el poema «Diez y siete» resuena una voz como desde el fondo de un cielo anochecido: «Es tarde para mí/ el viento oscuro ha crecido/ y el abismo tiembla/ en brazos de mi vuelo». La poeta ya no encarna la fuerza de los líquidos. Su presencia ahora se ha convertido en experiencia ajena, resignación a contemplar el agua derrotada por el tiempo, alejada de su cuerpo, «Cerca o lejos», qué más da, cuando se ha abandonado la impulsión del deseo y solo queda «presenciar/ la demolición de una nube/ y resignarme/ a ver caer/ un puñado de migajas de agua».

Hay períodos poéticos en donde la voz pronunciada es la palabra que sobrevive ante el cuerpo abandonado. Solo queda ella, la voz, lo demás viene a ser el padecimiento del cuerpo, la experiencia mortal que se reprocha incesante: «No me preguntes por mi dolor/ me siento deshojada/ Un profundo vapor de muerte/ aletea en mi sangre/ Quién llenará con sus huesos el abismo de mi vida?» Quizás las respuestas ya son imposibles o han perdido sentido ante la poblada desolación.

Entonces, si la pregunta lacera y remueve la herida, en «Herencia de vacíos», «sólo me resta/ apuñalar las respuestas/ maquillar las antiguas promesas de hasta siempre/ y poblar de silencios y espejismos/ la orfandad de mi recuerdo». Quizás sean estos versos la mejor prefiguración de la conciencia que ya contempla el estremecimiento de lo irremediable y el advenimiento del silencio, como en «Claves sin sol»: «la noche te hastía/ No te estremecen los insomnios/ Estás con la frente arrodillada/ Nadie pregunta tu apellido de aguacero/... los huesos de la lluvia son tu única herencia/ Hoy descubriste el continente de tu soledad».

III

Desde las imágenes instantáneas y los versos cortos de *Sola sin tilde*, se percibe la impulsión de un movimiento poético personal de Sandra Uribe. Y, como tal, es una apatencia hacia la escritura en medio de un arribo subjetivo. A decir de Blanchot, si escribir es romper el vínculo que une la palabra con uno mismo, y una renuncia a decir «yo», entonces, quizás estamos ante una escritura que promete ese deseo.

En todo caso, si Sandra se desnuda mejor en aquellos poemas que revelan la experiencia del cuerpo y la soledad, que esta afirmación sea una invitación a celebrar los vínculos de Sandra con la poesía. Porque si algo podemos hacer en estos tiempos de torres vencidas y violencias imperiales, diremos con Jorge Carrera Andrade, es «colmar de poesía la vida humana».

Ramiro R. Huanca Soto
Universidad Mayor de San Andrés,
La Paz-Bolivia

Santiago Argüello Mejía,
CUESTA ARRIBA,
 Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003

Debo confesar que cada vez que alguien me pide que presente un libro siento una especie de temblor interior. Primero porque nunca sé si mis palabras terminarán de gustar al autor o autora y, después, porque suele ocurrir que en un exceso de generosidad —eso le pasaba por ejemplo a don Benjamín Carrión, el padre y madre de esta Casa de la Cultura— terminemos hablando de un libro imaginario y de un autor imaginario, más lleno de virtudes literarias que Jorge Luis Borges, quien por cierto tenía una salida genial cada vez que le pedían que hablara sobre un determinado autor: «A él, solía decir, prefiero alabarle que leerle». Procuraré, por ello, para no ser borgiano o carrionista, ser objetivo y sincero en la apreciación del libro de este buen amigo, ex compañero de aulas universitarias, muy conocido como penalista y defensor de los derechos humanos (esa tarea quijotesca que se hace tan ardua y tan incomprendida en un medio como el nuestro). En estos campos, ha publicado libros y artículos sesudos y documentados que lo han convertido en uno de los más prestigiosos especialistas del país y también reconocido en algunos países de América y Europa, donde ha vivido y trabajado.

Recuerdo, siempre, de aquellos lejanos años universitarios que me han venido con tanta nitidez a la memoria después de la lectura del libro, un viaje que hicimos con Santiago Argüello a Santiago de Guayaquil, para visitar y estudiar la estructura de la llamada Penitenciaría Modelo del Litoral, entonces regentada por un sacerdote de gran tenacidad, quien hacía lo imposible por mejorar las condiciones de vida de esos desdichados seres que se amontonaban peor que animales en las celdas de aquella inmundada cárcel. Ninguno de los dos sospechaba, entonces, que esa experiencia nos dejaría tan marcados. Fue una especie de compromiso que adquirimos para luchar contra las injusticias y los infortunios de los seres humanos, para adentrarnos en sus atormentadas almas (ya sea escribiendo o litigando). La vida nos fue señalando rutas y profesiones distintas y, ahora, después de tanto tiempo, la literatura nos vuelve a unir. Por ello sentí una enorme alegría cuando Santiago me visitó y me contó que se convirtió en cuentista. Para ello, para celebrar este ingreso de Santiago al gremio de los cuentistas, he escrito esta nota que he titulado sobre su libro de cuentos.

EL CAMINO DE SANTIAGO

No me refiero, claro está, al camino que toman los peregrinos cristianos por esas bellas tierras del norte de Europa para llegar a Santiago de Compostela, cuna del apóstol que decapitaba moros (y que hoy podría ser sin duda el santo de otras cruzadas y de otras infamias, el santo que se cuelgue en despachos ovals), sino al camino por la literatura que de improviso ha tomado Santiago Argüello Mejía, quien publica su primer libro de cuentos, *Cuesta arriba*, en la Editorial de la Casa de la Cultura «Benja-

mín Carrión», la misma que —de un tiempo a esta parte— ha cobrado por fin un nuevo dinamismo y presenta obras de autores interesantes.

Y el camino de Santiago resulta interesante, no solo porque va cuesta arriba en su ciudad atrincherada de iglesias y cantinas, describiendo a las gentes que brotan del pasado y se repiten —cual fantasmas testarudos— en el presente; sino también porque toma atajos y senderos que nos enseñan otros mundos y otros seres. La mujer del difunto, por ejemplo, en cuyo cuerpo espectacular se dibuja un triángulo amoroso y la cobardía engalanada de suicidios y dudas. La tía Lucky, esa falsa mecenas asentada como miles de ecuatorianos (desarraigados y rotos) en los Estados Unidos de Norteamérica, quien envía periódicamente «money orders» a cambio de cartas de amor del sobrino leal y paciente que levanta con ese dinero una casa ¿o un sueño?, para aplacar los rigores del destierro; una casa que termina siendo expropiada y convertida —por ese mismo sobrino— en cuna de otros amores y otros rencores. Amarga metáfora del desarraigo.

Y de pronto el camino de Santiago trasciende las fronteras y entra en territorio centroamericano, en El Salvador concretamente, esa tierra martirizada y pródiga, el Pulgarcito de América que decía Gabriela Mistral y cuyas historias prohibidas de represiones y desgobiernos y desamores fueron contadas con tanta maestría por Roque Dalton. En este país entra Santiago (como narrador omnisciente y omnipresente) y se topa con un campesino de manos de lavandera quien le guía a través de su relato por sendas tortuosas de exilio, persecución y esperanza. Y también el camino de Santiago incursiona en el humor —sutil e inteligente— cuando nos cuenta esa historia deliciosa del confesor confesado en la cual una mujer de belleza admirable —de la que salimos prendados— aparece envuelta en velos místicos y en poses redentoras.

En fin, el camino de Santiago no es solo cuesta arriba —como reza su título— es un camino que sube y baja, que incursiona en diversos territorios del alma humana (valga la reiteración) con la habilidad de un viejo narrador. Tal parece que este amigo traía dentro de sí la literatura desde siempre, como una especie de savia secreta, de sangre que puesta a chorrear sobre el papel cobrara formas diversas, como aquellas plantas de mandrágora (esas que surgían de la tierra fermentada por el semen de los ahorcados, al decir de las leyendas medievales). Formas que sirven para hacer un homenaje a la memoria del padre obrero y a la primera novia (en un juego de espejos con el pasado); y, luego, saltar hasta el presente y fragmentarlo y bifurcarlo —por algo es camino que como el río nunca se repite— en los cuentos «Consignación» (un bello recuento poético de los años compartidos y rotos puestos en los labios de un viejo enfermo) y «Sordera» (otro diálogo —tal vez más débil desde el punto de vista narrativo— de esposos mordidos por la mala costumbre y el hastío). Camino o río que riega la planta engañosa de la Malandra (de la familia de las vanidófilas), magnífico relato corto —casi una viñeta— sobre el peligro que representan esos seres (tan frecuentes en las familias vegetales, animales y, sobre todo, humanas) de apariencia inofensiva pero que puestas a crecer terminan ocupando lugares desproporcionados en jardines de la vida y se convierten en peligros, en hachas que cortan la mano que los cuida y alimenta. La malandra, esa venganza al decir del autor, vale lo que todo un libro. «Basta que en un libro de poemas —decía Octavio Paz— exista un poema válido para justificar mil veces ese libro de poemas».

El camino de Santiago se cierra finalmente con tres saltos: uno para describir el efecto de las manos calientes (cuánta presencia tienen, por cierto, las manos en este libro; si tuviésemos que buscar un símil tal vez habríamos tenido que encontrarlo en algunos cuadros de Kingman: manos que se abren y se cierran, manos calientes o frías, manos protagonistas, en definitiva); otro salto, casi una pirueta sobre el océano-mar, para recordar la casa europea (la casa belga concretamente) habitada por un pacifista que termina de experto en armas convencionales (retrato en sepia de estos días sombríos en los cuales se hace la guerra en nombre de la paz y se masacra inocentes con el pretexto de matar tiranos), una artista decadente, una niña obsesionada y deformada por el orden perfecto, temático y desesperante de los habitantes de aquella región nórdica; y un inmigrante latino que llega en intercambio estudiantil a alborotar ese mundo perfecto y cuadrado; y el último salto de este camino de Santiago es —no podía ser de otra manera— para marcar el inevitable retorno a la tierra andina, subido en un tren destartado de 1928.

Suspira Romualdo —dice Santiago en el cuento «El perro del retorno»— repleto de pasado, haciendo cuentas que no ha tomado el tren del retorno por años, que no es capaz de entrar con seguridad, pero que cuenta en veredas y poblados en los que el tiempo ha hecho su tarea deletérea.

Así termina el camino de Santiago, o tal vez comienza, con un periodista lleno de nostalgias que ha recorrido todos los caminos de un mundo en guerra —otra vez la guerra— y regresa en un tren decrepito para encontrarse con puertas que se cierran, iglesias que se caen en pedazos y ojos hostiles que miran detrás de los postigos. La ciudad, en definitiva, donde comenzó el libro, donde comenzó el camino, serpiente que se muerde la cola, círculo perfecto.

Un libro, en definitiva, lleno de doloroso realismo y de ternura. Un libro que habría podido calificarse de promesa adolescente si habría sido escrito —o publicado— hace veinte años (entonces me habría encantado invitarlo a Santiago a nuestras sesiones de taller en las cuales armados con todo el fervor juvenil acuchillábamos sin piedad el exceso de adjetivación, las situaciones banales o la falta de rigor); pero que ahora podemos decir —con plena seguridad— se trata de un aporte a la narrativa de este país por parte de un autor que a través de la palabra transmite una vida rica de casi medio siglo. Nunca es temprano o tarde para entrar en el pantanoso y terrible y maravilloso camino de la literatura. Rimbaud terminó toda su obra a los veinte años y Henry Miller comenzó su obra más valiosa después de los cuarenta. No hay reglas ni recetas. Hay escritores que a los cincuenta años están pensando colgar los botines de cuentista para comenzar sus libros de memorias. Mientras que hay otros, como Santiago, que al filo de los cincuenta comienza a escribir cuentos; o Pepe Carrión, la hija de Benjamín, el santo laico patrono de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, quien ha publicado, en la Editorial de la CCE, un libro de cuentos cuando ha pasado ya de los setenta y se ha convertido en la más novel cuentista de la Patria.

Pero no se trata de comentar las edades de los escritores, sino de saludar y celebrar el primer libro de cuentos de un amigo. Quien lo lea quedará —como yo he quedado— con la sensación de haber transitado por otros mundos y otros tiempos, o, si-

guiendo con el símil del comienzo, de haber recorrido —cual peregrinos del siglo XXI— este zigzagueante camino de Santiago que va de las colinas de los Andes a las selvas centroamericanas y de allí a las frías tierras europeas, para terminar en las mismas colinas y con las mismas gentes —nosotros— que le miramos felices detrás de los postigos de esta ciudad que generosa nos alberga.

Galo Galarza

**Carolina Andrade,
REVISTA Y REVUELTA,
Quito: Eskeletra, 2003, 114 pp.**

Leer una revista resulta un desafío sumamente placentero y, aunque a veces nos parezca lo contrario, estas publicaciones no están revueltas. Tienen una invisible estructura que es el hilo conductor del lector por sus páginas, así como lo propone en esta obra Carolina Andrade, periodista y escritora que apostó por involucrar de varias formas el estilo de los medios de comunicación de masas y la innegable influencia que tienen en nuestro comportamiento cotidiano.

Si empezamos por el formato, ya la portada de *Revista y Revuelta* nos invita a echar una hojeada a un mundo diverso: desde la muerte y el asesinato hasta el de los robos y la farándula. ¿Temas de ficción? Sí, en este caso específico y no, si miramos nuestra más cercana realidad.

El hilo conductor de este libro de cuentos nos lleva por el camino de una actualidad de primera plana, del manejo del dinero, de la crónica roja, de los sucesos del país, de la gente, del estado y cuidado del cuerpo y la mente, de la caricatura y hasta de los comerciales, aspecto importante de toda publicación periodística. Como lo afirma Néstor García Canclini, «el consumo es el lugar donde las clases y los grupos compiten por la apropiación del producto social; es el lugar de la diferenciación social y de la distinción simbólica (...) es un sistema de integración y comunicación y es también el escenario de objetivación de los deseos».

Para el periodista colombiano Héctor Troyano Guzmán, las revistas son las que han revolucionado en casi todas las épocas el estilo periodístico. A ellas se debe la consolidación del estilo del reportaje moderno y el cultivo de un nuevo tipo de crónica vinculada por entero al cubrimiento de hechos noticiosos. El llamado «nuevo periodismo» surgió alrededor de revistas y suplementos de periódicos de Estados Unidos en los años sesenta. En *Esquire*, por ejemplo, tuvimos a un Hemingway escribiendo reportajes sobre pesca deportiva en el mar Caribe, los toros y el arte de narrar.

En las revistas el periodismo interpretativo encontró su sentido. En esta «segunda vista» de los hechos, si tomamos en cuenta el significado de revista, encontramos las claves para analizar la realidad. «Segunda vista, rever, revisar, analizar» son términos fundamentales a la hora de encontrar el propósito de las revistas, que cuentan además

con la fuerza que otorga la permanencia de la palabra escrita y con la ventaja de que pueden ser leídas en cualquier lugar y momento, oportunidades que no ofrecen los otros medios. Al igual que con los periódicos, se puede volver a la publicación una y otra vez para analizarla, citarla, compararla. Estas representantes del periodismo interpretativo buscan sentido a los hechos noticiosos que llegan en forma aislada y los sitúa en un contexto, les da sentido y los entrega a un lector no especializado. Para el chileno Sergio Campos, este tipo de periodismo debe clarificar los hechos, ponerlos en perspectiva y otorgarles un significado.

Para Antonio Gramsci, creador del término «periodismo integral», las revistas son uno de los últimos reductos de la prensa en los que puede hacerse el tipo de periodismo que él propone, aquel que no solo trata de satisfacer las necesidades de su público, sino que se esfuerza por crear y desarrollar esas necesidades y estimular en un cierto sentido a sus lectores, y aumentar su número progresivamente.

Pocas cosas hay que tengan más vida que la manera de hacer cultura y de hacer periodismo que proponen las revistas. ¿Por qué la elección del formato de este libro de cuentos? Quizás por la conciencia que tiene la autora sobre los medios de comunicación como corolario de los cambios de lo que se han llamado las tradiciones culturales, las prácticas de sociabilidad humana y popular para una aparición de los puntos de vista de lo local, el multiculturalismo y la globalización.

En esta obra los medios son reivindicados pero también condenados. Los relatos, conectados entre sí por la presencia, desde muchas perspectivas, de los *mass media*, acusan a los periodistas de crear la realidad que les conviene. Así sucede, por ejemplo, en el cuento titulado «Nota de carácter deportivo», donde la historia del profesor universitario que quiere entrar en política y no lo logra gracias a un extraño juego pactado previamente con su esposa, es resumida por la prensa bajo el titular de «El doctor Gastón Ramírez declinó su candidatura». ¿Dijo la prensa una verdad? El lector sabrá que no, que la prensa creó su propia verdad. O como el relato «Dantesco incendio», que propone de entrada cifras e imágenes: «Creía que el periodismo era dañino, que hacía inapropiados recortes de la realidad, que su repartición del tiempo era esquizoide, treinta segundos para decir que un millón de niños mueren en un país africano (Lucía: 'eso es internacional, a nadie le interesa'), cinco minutos para un accidental asesinato entre dos pobres diablos alcoholizados (Lucía: 'logramos imágenes impactantes'), ni una milésima de segundo para los vivos que anónimos sostienen el mundo (Lucía: 'no caen en el concepto de noticia'). ¿Y el arte y la belleza? (Lucía: 'no hay televidentes para eso en nuestro país')».

Hay revistas que tienen como punto fuerte, pasearnos por muchos temas a la vez. Este libro de cuentos nos lleva por «El asesinato de Rita Larrosa» con mucho humor, al ofrecernos la inclusión de apuntes de la presunta muerta o al contarnos que el conserje-cazador de noticias, al tratar de encontrar el cadáver de la asesinada, «no sabía dónde empezar, así que, en un golpe de lucidez, decidió preguntarle a la mismísima muerta. Buscó en los clasificados esotéricos y encontró el nombre y la dirección de una médium experta en hacer hablar a los espíritus».

La ironía sigue en el cuento «Tarde de damas», donde la «superficialidad no es estupidez, es el arte de evitar hablar sobre las cosas que importan (...) ¿Cómo empezar tan siquiera a decir que nuestras historias individuales se desbocaron e irrespetaron el

camino que preveíamos con nuestra ingenua lógica colegial? ¿Cómo decir que no llegamos donde quisimos aunque así lo parezca, pues el espacio conquistado no nos satisface?» O en el cuento «Armonía con el universo», en el que «Rafael tiene quince años y me parece que es todo lo bobo que su edad le permite ser». Pero esta singular revista también nos hace escuchar las voces de los migrantes o los amores y desamores, encuentros y desencuentros de la pareja de locutores de un noticiario (quienes podrían ser de esos locutores que se ofenden si no son catalogados como «anchors», término anglosajón que les encanta).

La crítica se extiende a los ya tan famosos —y ahora aburridos— talkshows. En el cuento «Stripper», «los shows en los que se engañaba al público habían pasado de moda. De tanto ver y ver, el público lo había visto todo y se había desgastado su capacidad de disfrute». En el relato «Nuevo romance», el texto nos lleva por realidades reales y por referencias a realidades creadas por personajes casi tan de carne y hueso como Holmes o Poirot.

Revista y Revuelta ofrece un dominio de la realidad y de las formas periodísticas, pero también nos hace transitar por el mundo paralelo de la ficción. La frontera entre periodismo y literatura es, para algunos, tan delgada que se puede transitar fácilmente de un lado a otro, sin embargo, la línea divisoria existe. El periodista está íntimamente subordinado a la información y su principal fuente es la realidad. La ficción va mucho más allá de la información. El periodista debe resolver el qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué de un acontecimiento social y a la literatura, por el contrario, no le importa resolver preguntas sino plantear interrogantes... la realidad del escritor es interior, eterna e infinita. Carlos Fuentes dice que al traducir la vida en literatura, «el escritor exagera, añade algo que la vida no posee y quizás no deseaba, brinda un suplemento de imaginación, de lenguaje, que le resta a la biografía su cuota de mentira, verdad, potencialidad. La novela exagera, añade, extiende, dura y a veces perdura». En el cuento «Dantesco incendio» se afirma que «solo la realidad puede estar en las noticias, eso sí, siempre y cuando haya buenas imágenes de esa realidad». ¿Es la ficción real o es la realidad una ficción? Esa es quizás lo que intenta, o no, despejar *Revista y Revuelta*, a través de dramas particulares mediatizados y de discursos de voces sumamente locales, en ciertos casos, como la del profesor de matemáticas desmoralizado por tener que dar unas tortuosas clases a domicilio, en las que sus conocimientos no trascienden.

Dicen los expertos que una buena revista, que haya logrado cumplir su misión, tendrá un tiempo de vida útil, de permanencia junto al lector, de tres años. Otro de sus valores fundamentales está en su periodicidad. No es tan importante su forma y su contenido como la frecuencia con que esté determinada a salir, porque esa frecuencia es la que primero determinará su forma y su contenido. Hoy, las revistas están dirigidas a públicos cada vez más sectorizados, más restringidos. Así, podrían existir casi tantas revistas como cuantos públicos se puedan distinguir. Esta vez nos ha tocado a nosotros ser ese público reducido y solo nos queda esperar la siguiente edición. Pero, *Revista y Revuelta*, al ser una no-revista tiene un futuro promisorio.

María Gabriela Gálvez Vera

Grínor Rojo
DIEZ TESIS SOBRE LA CRÍTICA,
Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2001

Lo primero que destaca en *Diez tesis sobre la crítica* es el equilibrio entre voluntad didáctica y erudición teórica. No hay aquí oscuridad conceptual ni el intento de volver críptico el fluir discursivo responsable de la argumentación. Tal disposición es coherente con la intención del autor de aclarar en qué consiste la «borrasca crítica en la que navegamos», evitando la jerga especializada y utilizando solo el metalenguaje imprescindible. Consecuente con ese propósito expone sus avatares de intelectual latinoamericano, lo que ayuda a empatizar con un tema de suyo complejo. Nos permite además conocer los fundamentos desde los cuales habla, sus resistencias, sus expectativas y una posición ante el sujeto y el mundo que sobrepasa el ámbito meramente literario.

La intención del libro es cartografiar el trazado de la producción teórica de los últimos años, exponiendo sistemáticamente los fundamentos que regulan las principales tendencias de la crítica actual. Cada una de ellas es procesada a la luz de la tradición en la que se inserta, sin dejar de lado sus ramificaciones, continuidades y rupturas. Rojo no adscribe a ninguna de las teorías sin dar cuenta primeramente de sus aciertos, sus vacíos, sus contradicciones y los problemas que de ellas se desprenden. Todo este conjunto de interrogantes, unido a las propuestas del autor, son expuestas en las diez tesis que componen el libro.

1. Respecto a la primera tesis, ésta se refiere a la obsolescencia de las teorías que apelan a la literalidad del texto ficcional, cuya sustancia se opondría radicalmente al texto no literario. El autor revisa aquí las teorías que, superando tales divisiones, consideran que el aspecto retórico es la vía privilegiada para definir lo literario. Describe las contribuciones de algunos pensadores que comulgan con esa posición y remite al proceso de vínculos y desencuentros que se dan entre la retórica y la poética. Al hacerlo tiene como referencia el pensamiento de Paul de Man, cuyos aportes sintetiza advirtiendo de paso las insuficiencias de sus postulados. En cuanto a lo positivo, valora la proposición de una lectura retórica liberada de la codificación gramatical y la hipótesis relativa a la continuidad de la relación intencional que perfilan las emisiones lingüísticas. Sin embargo, considera que la propuesta del teórico belga es insuficiente para establecer una limitación entre el texto literario y el que no lo es. Su reticencia se basa en que la dimensión retórica puede estar presente igualmente en textos no ficcionales. A pesar de ello, considera que el texto literario es el producto más retórico de todos. No se refiere solo al planteamiento cuantitativo o al espesor topológico del mismo, sino al diseño retórico que compone, lo cual incide principalmente en la delimitación de su identidad. Acude a continuación a la teoría de Roman Jakobson para contradecir el argumento que adscribe la poética al campo de la lingüística. Rojo considera que la poética es una rama fundamental de la estética puesto que el texto literario es un objeto de arte y no solo un constructo hecho de lenguaje.

El autor se refiere posteriormente a la distinción que algunas perspectivas teóricas hacen entre un lenguaje imaginario y un lenguaje real. Al igual que Derrida, Rorty, Ea-

gleton o Todorov, pone en duda la eficacia del argumento que reduce lo literario al problema de la ficcionalización.

Otra vía por la cual se ha intentado definir lo literario ha consistido en entender la disciplina a partir de sus vinculaciones con la historia. Rojo sintetiza aquí la posición de Hayden White, quien plantea que entre el texto literario y el histórico no existe una diferencia sustantiva, puesto que ambos elaboran una determinada imagen de la realidad. Menciona en seguida a un grupo de autores que aseveran que la totalidad de los discursos, ya sean literarios, filosóficos o históricos, poseen el mismo *status* ficcional, es decir, son igualmente ficticios. Estima que esta posición es tan sospechosa como la que privilegia exclusivamente la dimensión retórica.

Con el fin de mostrar el panorama teórico de los años cuarenta, cincuenta y sesenta en América Latina, se incorpora el pensamiento de un par de autores de nuestra región que reflexionaron sobre el tema cubierto en esta primera tesis. El primer convocado es el mexicano Alfonso Reyes y su posición sobre la literalidad, con la que postula el carácter universal de la literatura y la naturaleza ficticia del objeto literario. Por su parte, y operando desde la misma base de mediación, Félix Martínez Bonati funda su pensamiento respecto a lo literario sobre bases esencialmente lingüísticas.

El autor concluye el primer capítulo planteando que las alternativas teóricas que sitúan el aspecto ficcional como elemento diferenciador de la naturaleza literaria de una obra, son continuadoras de una larga y vetusta tradición. Ya sea oponiéndose o avalando su continuidad, especulan teóricamente alrededor de una tendencia que ha mostrado claros signos de agotamiento y una evidente falta de operatividad.

2. La siguiente tesis libro enfatiza la conveniencia de hablar de textos y discursos más que de obra literaria. Por texto se entenderá el continente que rodea la plenitud significativa que se intenta transmitir, independiente del código semiótico activado para ese fin. El término discurso, en cambio, debe entenderse como la interacción dialógica de proyecciones sémicas unificadas y autónomas que conviven en el espesor textual. Se desprende de aquí que el texto puede estar integrado por varios discursos, estableciéndose entre ellos relaciones de convivencia o disonancia. Esta propuesta tiene como línea de filiación los alcances de la lingüística del texto, representada por autores como R. Beaugrande o Teun van Dijk y de la lingüística del discurso, con estudiosos tales como Michael Halliday y John Sinclair, entre otros. De ellos se extrae la diferenciación entre el sujeto de la semántica y el de la pragmática. Considera también Rojo las propuestas de Umberto Eco y Mijaíl Bajtín al respecto. Del primero rescata la hipótesis que entiende el contenido textual como un reticulado de mensajes diferentes, aunque estima que el texto no es *un* discurso con múltiples niveles de significación —tal como plantea Eco desde una perspectiva eminentemente lingüística— sino un conglomerado de discursos interactuando. De Bajtín recupera la idea de entender el texto como un contrapunto de lenguajes socioideológicos estratificados, responsables de su envergadura discursiva. Esta tesis de Rojo se nutre asimismo del pensamiento de Gramsci y de la relectura que de él han realizado Tony Bennett y otros teóricos australianos. Ellos han desarrollado un estudio sistemático de los condicionantes socioideológicos que regulan el verosímil textual de las obras estudiadas. Esta manera gramsciana de

concebir el texto como un diálogo entre múltiples flujos discursivos, coincide con la perspectiva de los críticos culturalistas ingleses y norteamericanos.

Es necesario destacar que a pesar de las coincidencias mencionadas Rojo se distancia de las posiciones anteriores al operar eclécticamente con diversas perspectivas de análisis y con un instrumental teórico proveniente de diferentes latitudes. Define su metodología como «transterritorial y multisistemática», evitando el enclaustramiento en una determinada corriente teórica. Su fundamentación se integra a una línea de pensamiento que abarca las contribuciones del psicoanálisis, la lingüística y la teoría de la ideología. Respecto al vínculo entre lingüística y psicoanálisis, son decisivos los postulados de Jacques Lacan cuyo procesamiento temprano inició Emile Benveniste desde su propia disciplina. Según Rojo, la contribución de éste consistió en pensar la lengua como expresión de una subjetividad que postula a un otro desde el cual es posible el diálogo. Quien posee el discurso se representa a sí mismo como desea verse y como espera que lo vean los demás. La lengua deviene así en estructura socializada en cuyo interior todo discurso es fundamentalmente un eje de acción y expresión de un mensaje que muestra y oculta. El analista del texto debería poder desentrañar ese nivel soterrado donde se expresan los dispositivos de un inconsciente que posee su propia legalidad y expresión. A partir de Benveniste ha quedado demostrado que en los textos se despliegan unidades secuenciales mayores, cuyo registro inconsciente es susceptible de develarse a través del análisis interpretativo. Es necesario enfatizar que a Rojo no lo motiva especialmente el tema del advenimiento pulsional u otra forma de inscripción de la matriz psicoanalítica, sino la posibilidad del texto de transmutar en unidades discursivas el alto espesor ideológico que rebasa la estructura consciente.

La propuesta de Rojo se conecta por otra parte con el pensamiento de Julia Kristeva, quien integró a sus investigaciones los aportes de Bajtín, Lacan, Bennett, Greimas y especialmente Emile Benveniste, de quien retomó el concepto de dicotomía entre lengua y discurso. A Rojo le parece operativa la distinción que Kristeva hace entre los conceptos de fenotexto y genotexto. Por lo primero se entiende una estructura de lenguaje que posibilita la comunicación a partir de una determinada legalidad. En cambio, con el término genotexto se alude tanto a los procesos de tipo semióticos (pulsiones y relaciones preedípicas) como al tránsito del *enfant* desde el estado imaginario al estado simbólico. El autor valora el aporte de Julia Kristeva, pero considera que en su formulación la dualidad freudiana consciente/inconsciente se confunde peligrosamente con la oposición que hace Lacan entre los planos simbólico e imaginario. Rechaza igualmente su planteamiento referido a la falta de potencia comunicativa de los discursos subalternos del texto.

Al interior de esta segunda tesis se incorpora el problema de la unicidad de los textos literarios. Desde la perspectiva de Rojo, la reflexión sobre dicho tópico ha desembocado en un problema sin solución. Ello se evidencia en las investigaciones de los teóricos del fragmento como D. Krizman —las cuales no alcanzan una verdadera coherencia— y Anthony Easthope, cuya hipótesis acerca de la inconciencia del texto resulta confusa y antojadiza.

Rojo problematiza el intento de vincular el tema de la unicidad textual con la tesis de la plurivocidad discursiva que lo habita. De esta misma inquietud surgieron en los años sesenta, propuestas de estudiosos que ofrecieron un sólido instrumental de

análisis para reforzar la condición inmanente del texto. La propuesta estructuralista, encabezada por Gerard Genette, postulaba la existencia de una estructura subyacente a la obra, poseedora de una legalidad interna o principio de inteligibilidad. Sin embargo, esta posición es felizmente superada por Roland Barthes, al afirmar que la unidad del texto no radica en su estructura interna sino en la figura del lector. Es en él donde la multiplicidad de escrituras que conviven en el texto detienen su fluir y hacen posible acceder al significado. El problema es que esta tesis desembocó más tarde en una posición radical que transformó al texto en un «territorio carente de asignaciones territoriales, sin demarcaciones ni cercos visibles, es decir, en la dispersión».

Del juicio de Rojo se desprende que el problema de la unicidad del texto solo puede estudiarse a partir de su semiosis. En ella están involucrados —y aquí resuena el pensamiento de Peirce— el signo, su objeto y su *interpretant*. Propone que el nivel de significación textual es consecuencia de una intersección producida entre los discursos convocados, el objeto de los mismos y el horizonte de expectativas que los articula. Es en dicho horizonte cultural donde radica finalmente el sentido de un texto. Develar su significado exige imperativamente atender la dinámica: producción/consumo.

3. La tesis número tres aborda el tema del multidialógico que los discursos del texto entablan con los provenientes del ámbito extratextual. Una propuesta semejante fricciona las teorías que postulan la autonomía del texto y la autorreferencia del mensaje. Ellas alcanzaron su máxima expresión en la neocrítica norteamericana de los años cuarenta y cincuenta, redundando en análisis intrínsecos que evitaban cualquier referencia a los contextos con el fin de reforzar la autonomía del objeto literario. Para Rojo ésta es una posición inoperante, como lo es también el intento de constituir una historia de la literatura pensando que se trabaja con un objeto independiente de las determinaciones históricas. Tal conceptualización posee su fundamento teórico en la antigua escuela formalista rusa, cuyos exponentes se vieron presionados a incorporar la dimensión histórica en sus análisis, debido a la coyuntura política de 1920. Rojo, como lo hizo Trotsky en su momento, piensa que el Formalismo es heredero de una tradición filosófica que enfatiza los contenidos inmanentes de la conciencia. El carácter ahistoricista de esta filosofía derivó en un enfoque eminentemente sincrónico como en el caso de la lingüística saussureana y en estudios literarios que expulsaron de sus análisis la dinámica histórica. Sin embargo, a pesar de su ahistoricismo, los formalistas dieron cuenta de la complejidad del objeto literario e integraron el concepto de diacronía a sus perspectivas teóricas.

Se exponen a continuación los fundamentos culturales, sociales e ideológicos que sostienen la tesis de la autonomía textual. La explicación sobrepasa aquí la contingencia literaria para erigirse finalmente en una hipótesis acerca de la realidad del arte y su incidencia en el contexto histórico. Así, el inicio de la modernidad estaría signado por el reemplazo de lo sagrado por lo estético, desplazamiento que adjudica al arte un rol privilegiado para los efectos de realizar una transformación cultural, pero no las herramientas simbólicas adecuadas para tal misión. Rojo se propone explicar las causas de esa conducta y develar las relaciones entre la moral burguesa y su concepción del arte. La indiferencia de la burguesía respecto de la actividad literaria es resultado de una posición que concibe el arte como una actividad ingrátida que se realiza fuera de las vi-

cisitudes del mundo social. Su función consistiría en embellecer el mundo real, inspirándose en contenidos que rebasan el orden visible. En ese contexto, el artista de la modernidad es percibido y a la vez se asume como un elemento accesorio y desechable. Esta doble percepción redundante en lo que Hegel señala como la carencia de espíritu absoluto que el artista advierte en el cotidiano de la burguesía. Dicha situación ha trascendido al presente y se evidencia en la actitud de «los burócratas que dicen hoy representarnos en las instituciones de la república».

El autor remite en seguida a la tesis de Schiller que otorga a la creación artística la cualidad de posibilitar el diálogo del ser humano consigo mismo y con la sociedad. El problema es que más allá del arte se ha instaurado un silencio persistente que ha derivado, a través de complejas mediaciones, en el aislamiento del artista, en su (auto) marginalización y la consecuente deformación mitificadora de su actividad. Ello ha redundado en que la práctica estética tienda a autonomizarse bajo el prisma de la especialización de los saberes. Según Pierre Bourdieu, desde fines del siglo XIX el arte supuestamente verdadero ha estado destinado a una élite privilegiada que justifica la experimentación escritural y la autocomplacencia en sus propios códigos. La hipótesis de Rojo señala que tanto el argumento puramente estético como la tesis de la inmanencia textual, se generan desde el interior de la mentalidad burguesa. Coincide en este aspecto con Terry Eagleton al plantear que el criterio de la autonomización del objeto artístico es principalmente ideológico y funcional a las necesidades del sistema capitalista. Al transformar el producto artístico en mercancía descontextualizada se refuerza indirectamente su dimensión autorreferente y se lo aísla de las demás prácticas sociales. Estas lo perciben como una actividad evasiva de las contingencias de un sistema fundado en la competitividad y el individualismo. Rojo, al igual que Eagleton, considera que en el advenimiento de la tesis sobre la autonomía textual se articulan tres grandes entidades: el capitalismo inicial, la construcción de una nueva ideología con su correspondiente modalidad de sujeto y el autonomismo estético. Por otro lado, tanto el formalismo ruso como la nueva crítica norteamericana y los diversos estructuralismos europeos poseen un antecedente de larga data en el pensamiento occidental. La génesis de sus propuestas se vincula con el devenir de la conciencia moderna, cuyo exponente paradigmático es el artista de la actualidad y las complejas determinaciones que lo cruzan. En él radica la paradoja en la que se debate, esto es, el sentirse imprescindible para una sociedad que ha creado en él esa ilusión, al tiempo que lo juzga prescindible y desechable.

4. La cuarta tesis remite al tipo de conexiones que se producen entre los discursos que habitan en el texto. Ellas pueden ser de complicidad, de coexistencia pacífica o de contradicción. Lograr distinguir tales complejidades discursivas puede ayudar a resolver una serie de problemas teóricos que permanecen todavía sin solución. Es el caso de las artificiales oposiciones binarias que los análisis más conservadores de la cultura han instalado en el escenario de la reflexión estética. Para reforzar su tesis, Rojo se refiere a las contribuciones de crítica práctica de Rolena Adorno en sus estudios sobre Guamán Poma de Ayala, donde afirma la existencia de formaciones discursivas que se superponen a la voz del autor y despliegan la escritura colonial. Rojo agrega que el texto de Guamán Poma está cruzado por discursos que se friccionan a partir de sus pro-

pías especificidades y formas de composición. En esta misma línea argumentativa se encuentra el análisis que realiza Adriana Valdés de los textos de Gabriela Mistral posteriores a *Desolación*, análisis en el que demuestra la existencia de varias identidades conviviendo tensamente y en constante metamorfosis.

Rojo explicita nuevamente su rechazo a las perspectivas teóricas que sostienen la inmanencia del texto pues considera que los discursos que lo componen son permeables entre ellos y porosos a una exterioridad con la que dialogan. El reconocimiento de esa doble condición deviene en imperativo fundamental en el caso de la labor crítica. Solo asumiendo tal premisa e integrando los aportes del psicoanálisis, la lingüística y la sociología, podrá realizarse una tarea verdaderamente fructífera. Rojo se detiene principalmente en la teoría de Jacques Lacan, cotejando su propia concepción de la textualidad con la del psicoanalista francés. Desde la perspectiva de este último, la constitución inestable y precaria de la identidad del texto es homóloga a la estructura que define la identidad del sujeto. Por su parte, Rojo sostiene que la ausencia de uniformidad que caracteriza la conciencia del sujeto se proyecta y desplaza hacia la complejidad textual. Así como el psicoanálisis afirma la presencia de contenidos manifiestos y latentes en el ámbito de la conciencia, el texto acusa igualmente tal doblez. De este modo es consonante con la estructura barrada del sujeto y por ello no puede ser procesado como si fuera una estructura monolítica. Hay que potenciar más bien su discurso latente para que exprese lo que el discurso manifiesto oculta en su aspiración de ser procesado de manera unívoca. Similar a la propuesta de Foucault de hacer «chirriar» los escritos de Nietzsche para volverlos más productivos, la intención de Rojo es aplicar sobre los textos una estrategia de develamiento. El crítico no debe aspirar a una correcta interpretación de los mismos sino a percibir lo invisible en la superficie textual, ya que «el texto es siempre más de lo que él conoce y/o nos da a conocer sobre sí mismo». Es necesario advertir que Rojo no está proponiendo una lectura psicoanalítica sino incorporar algunos de sus postulados con el fin de reforzar su propia hipótesis acerca de la plurivocidad textual. Coincide en este sentido con Pierre Machery respecto a la existencia de un excedente discursivo que nunca asoma en la superficie del texto: «Lo que el texto sabe de y dice sobre su significación es su contenido semántico y lo que no sabe o no quiere saber y no dice es su contenido pragmático». En este segundo ámbito de significación debe operar el crítico si quiere realizar una labor creativa y fecunda. Un ejemplo de ello es el propio trabajo de Rojo en torno a la poesía de Gabriela Mistral, análisis que sacó a luz la complejidad discursiva del texto mistraleano, a partir del despliegue de cuatro modalidades ideológicas y estéticas distintas.

Como se desprende de la reflexión anterior, la elaboración de un método que permita trabajar con los contenidos latentes del texto abre grandes expectativas para el análisis crítico. Este dispone de variadas alternativas teóricas que hacen posible dicha tarea. Son operativas para ese fin las propuestas de Hjelmslev, que distinguen los planos connotativo y denotativo del lenguaje, de Emile Benveniste, que diferencia el sujeto de la enunciación del sujeto del enunciado, y las de Austin y Searle, quienes distinguen entre los aspectos locutivo e ilocutivo de los emisores concretos.

5. La siguiente tesis se refiere a la existencia de modos discursivos que son los que dinamizan la trama histórica y posibilitan la práctica de la comunicación literaria. Au-

tores y lectores adoptan y procesan dichos modos de acuerdo a sus particulares formas de dialogar con los textos. Los modos discursivos son estructuras generales y abstractas que poseen un desarrollo histórico que exige ser tomado en cuenta por el análisis textual. El trabajo crítico debe periodizar ese material para hacer operativo el concepto de formación discursiva, esto es: «una estabilización significacional y cronológica de la materia histórica textual concreta que se produce a consecuencia de la imposición sobre la materia de un cierto orden y una cierta jerarquía». Cabe destacar que la existencia de textos hegemónicos y subalternos en un determinado momento histórico es consecuencia de la variedad de discursos activados según una determinada jerarquización de los mismos. Por otro lado, el cómo procesa la lectura tal jerarquización discursiva no es independiente de la realidad social y las determinaciones políticas en las que se juega la lucha por la hegemonía cultural. Los cambios de formaciones discursivas, sea por razones externas o internas, son consecuencia de transformaciones que regulan el devenir histórico. Ellas transforman la jerarquía y composición de los modos discursivos atingentes a las demandas de cada época, readequándolos a las nuevas contingencias.

Después de acentuar la pertinencia del concepto de formación discursiva, se plantea la necesidad de estudiarla teniendo como referencia los vínculos existentes entre producción y recepción discursivas. En el plano del análisis textual ello implica atender a esa doble instancia y para ello se debe generar un modelo teórico liberado de los vicios reductivos en que incurrieron tanto los estudiosos de la producción como los de la recepción. Respecto a esta segunda teoría, se considera riesgosa la incorporación del postulado posmoderno que otorga al significante una autonomía absoluta y entiende al texto solo como la proyección imaginaria de quien lo interpreta. Desde esa perspectiva, la significación radica —dada la infinita semiosis del signo— exclusivamente en la conciencia del lector y por ello no posee límite alguno. Con el fin de superar esta desmesura teórica, Wolfgang Iser postula que la obra no es reducible a la mera realidad del texto ni a la pura subjetividad de la lectura. Ella se ubica en un espacio intermedio entre el autor y el lector, dejando espacios vacíos para que éste los llene. Rojo critica esta propuesta de Iser básicamente por dos razones. En primer lugar, considera que su tesis acerca de la indeterminación de la obra es particularmente difusa. Por otro lado, señala que si ésta se ubica en un espacio que media entre al autor y el lector, habría que determinar cuál es ese lugar, lo que Iser no hace.

En cuanto a la figura del lector e intentando despejar el problema de la subjetividad desmedida, se considera más productiva la tesis de Umberto Eco que remite al proceso de significación que el signo lingüístico desarrolla. Ella apunta a la existencia de un ámbito de significación donde reposa finalmente el signo lingüístico, alcanzando la necesaria sustantividad. Eco neutraliza de esta manera su tesis acerca de la polivalencia interpretativa de la obra abierta y sienta las bases de su hipótesis sobre el lector modelo. Como ha sido habitual en el transcurso del libro, la adscripción de Rojo a la tesis de Eco es solo parcial. Rescata la idea del «piso peirceano» donde ancla el signo, pero no las implicancias que conlleva el difuso concepto de lector modelo.

Una vez hechas ciertas aclaraciones metodológicas, se afirma la necesidad de entender el texto no por lo que es sino por su no ser lo que son los otros textos. De esta manera será posible abordar el problema de la significación, evitando utilizar manio-

bras interpretativas confusas. A partir de tal operación metodológica es posible concluir que «la significación se produce en el punto de encuentro entre la articulación de los discursos que forman el texto más un lector y una mediación cultural que es la que falta al lector para acceder a una percepción totalizadora de lo que ha leído». El autor recoge aquí la idea del *interpretant* peirceano —es decir, lo que se crea en la mente cuando ésta se enfrenta a un signo— para concluir que en la operación de leer el *interpretant* son justamente los modos discursivos ejemplares que habitan en las conciencias del autor y del lector. Dada la pertenencia de tales modos a una determinada formación discursiva, ambos polos de la comunicación literaria realizarán sus particulares formas de semiotización. Es necesario destacar que las formaciones discursivas están constituidas por determinados *corpus* de textos. Como totalidad historiable y significativa, su razón de ser radica en los grupos de lectores que desarrollan similares maneras de leer. Tal coincidencia es producto del uso similar que ellos hacen de un determinado conjunto de modos discursivos ejemplares.

De lo anterior se desprende que una propuesta sería de análisis debiera atender principalmente a tres frentes de importancia: el conjunto de relaciones que se establecen entre las formaciones discursivas de los lectores, la posición que ocupan estos al interior de una formación discursiva y las formaciones discursivas de las que han surgido los textos. Una estrategia de análisis como ésta permitirá superar ciertas posiciones extremas: «la de una historiografía arqueológica que delimita el carácter del período a partir de la dialéctica entre un grupo de textos y los lectores de la época en que fueron producidos y por otro lado una historiografía presentista para la cual lo único que puede hacer el lector de hoy es desengañarse de que el texto posea una sustantividad». Se propone aquí una crítica esencialmente práctica, que asuma como procedimiento un sistema basado en la dinámica de la detección y la atribución. Con esto se alude a la necesidad de tener en cuenta los dos ámbitos interdependientes en que se realiza la historiografía. El primero de ellos se refiere al imperativo de construir la historia desde ella misma, aplicándose a detectar nítidamente su sistema textual. El segundo apela a la necesidad de configurarla desde nuestra capacidad de asignarle sentido, lo cual es potenciado desde nuestra formación discursiva y de la activación de los modos discursivos seleccionados de la contextualidad histórica. Una periodización como ésta hará posible la constitución de principios metodológicos que permitirán trabajar con la dualidad texto-contexto de manera coherente y equilibrada.

6. La sexta tesis señala que los discursos exteriores al texto son partes integrantes de éste como también de los discursos que lo componen. Tal propuesta conlleva implícitamente la postulación de una crítica intertextual que tenga como objeto de estudio los textos que interactuaron en su tiempo con el texto analizado, los que se relacionaron con él posteriormente y los que se activan hoy en nuestra lectura. El problema radica en decidir cuál de ellos posee mayor relevancia para los efectos del análisis crítico, procedimiento en extremo sensible ya que involucra criterios de selección y valoración. Rojo asume el riesgo pues considera que el acto de elegir y actuar libremente se sostiene en la necesaria adscripción a un fundamento epistemológico y estético particular. En dicha tarea de selección el crítico se enfrenta a una tradición de pensamiento que ofrece criterios diferentes para realizar ese fin. Uno es la pertenencia a una

filosofía sometida a una determinada concepción del mundo y a una estructura de valores definida. Tal posición induce a pensar nuestro discurso a partir de específicas y determinadas formaciones discursivas, tal como hace la crítica marxista al buscar en el discurso su filiación en el orden económico. La otra opción del crítico es apelar a su mundo subjetivo puesto que su capacidad de análisis, supuestamente liberada de toda presión ideológica, no ha logrado ser deformada por los vicios de la formalización. Este es el caso de la crítica de inspiración nietzscheana, que percibe la interacción de los discursos solo desde la perspectiva del poder que unos ejercen sobre otros.

Rojo se detiene extensamente en el problema de la determinación. Según sus planteamientos, realizar un estudio científico de la literatura implica vincular este concepto con las ideas de causalidad y totalidad estructurada. Es necesario destacar que al interior de esa totalidad existe siempre un discurso de mayor jerarquía y gravitación que los restantes. La tarea del crítico será visualizar cómo ese discurso hegemónico se relaciona con la totalidad del texto.

Las corrientes teóricas que han reflexionado sobre este tema incorporan el concepto de determinación a partir de reelaboraciones del pensamiento de Engels, Sartre y Althusser. Uno de los teóricos citados es el neohistoricista estadounidense Stephen Greenblatt, cuya tesis acerca del carácter dialogante de los discursos coincide con los planteamientos de Rojo, quien sin embargo discrepa con la idea que postula la relación horizontal de los discursos y la ausencia de toda determinación o relación jerárquica entre ellos. Por otro lado, esta «hipótesis contextualista del mundo» se opone a una tendencia que enfoca el problema del determinismo a partir de la recuperación del pensamiento de Gramsci. Son los teóricos australianos, con Tony Bennett como figura representativa, quienes han desarrollado sus investigaciones teniendo como referencia el concepto de hegemonía y su relación con la idea de totalidad. El desplazamiento de esta concepción de la dinámica social hacia el ámbito de la literatura es lo que permite hablar de *totalidad textual* de un texto. Ello apunta a la existencia de una red de discursos que en él se convocan, siendo uno de ellos el que determina el carácter de la totalidad, pero sin anular la potencia de los otros. Tal línea de reflexión —desarrollada con los aportes de Gramsci, Bennett y Woollacott— convence más a Rojo que la tesis de los neohistoricistas de EE.UU., justamente por las resonancias teóricas implicadas en el concepto de totalidad textual.

A continuación se apela a la necesidad de que el análisis crítico se concentre en el tema de la hegemonía de los discursos, procedimiento que integra la dimensión histórica y la formación discursiva pertinente. El concepto de determinación es concluyente respecto al trabajo disciplinario pues solo a partir de él será factible establecer totalidades históricas. Se enfatiza además que la dimensión histórica de un texto se funda y revela en su constante dialogar con otros textos. Un trabajo crítico serio tendrá que delimitar el radio de acción de ese diálogo, trabajando con aquellos textos cuya homogeneidad se ajuste a una extensión que deriva «de la relativa homogeneidad de la historia concreta y de una cierta articulación histórica que estabiliza las reglas de acuerdo con las cuales se entabla la lucha por la hegemonía cultural».

7. La séptima tesis se aboca al problema de las relaciones entre discurso e ideología. Según Rojo —basándose esta vez en el pensamiento de Althusser— todo discurso

es representación de una ideología, entendiendo por ello la expresión de «lo vivido». Tal formulación concuerda con el pensamiento de Bajtín/Volosinov, especialmente en lo que refiere a la coincidencia entre ideología y signo o, en términos foucaultianos, entre la experiencia y el discurso que la sostiene. No se trata de negar la realidad sino de enfatizar que ésta no es independiente de la ideología que mediatiza nuestro vínculo con ella. En este sentido, «ninguna experiencia es pura, toda experiencia es ideológica» y por otro lado «ese filtro ideológico es un filtro textual y discursivo».

Se procede a revisar el concepto de ideología de Althusser, reformulando algunos de sus postulados. Las relaciones entre ideología, existencia y medios de producción como también el análisis del tránsito que va desde el dominio ideológico al científico, son presentadas con claridad expositiva y una encomiable capacidad de síntesis. Al igual que pensador francés concibe al sujeto a partir de su textura ideológica, devaluando así la cantilena posmoderna que proclama la muerte de las ideologías, pero discrepa con él en dos puntos fundamentales. Por una parte rechaza que el nivel ideológico posea un carácter imaginario y por otro niega que sea únicamente la ciencia la disciplina capaz de develar la realidad. Desde su perspectiva lo real no es patrimonio del saber científico. Adjudica tal error conceptual a una equivocada lectura que Althusser habría realizado de la obra de Freud y Lacan. Rojo estima que la ciencia actúa igualmente en el terreno de la ideología puesto que es una más de sus expresiones. Discrepa con el postulado de Althusser que entiende la ideología como una configuración homogénea, compacta y definitiva pues considera que el sujeto se constituye en la interacción de **varias** ideologías que se le ofrecen como posibilidades abiertas y susceptibles de reelaboración. Tal situación hace posible que el sujeto escoja una alternativa no coincidente con la ideología hegemónica en un determinado contexto social. Elegir una ideología implica orientarse desde la realidad y desde la verdad, situación que exige preguntarse desde qué realidad o verdad se escoge. Según Terry Eagleton, la verdad radica en la conciencia de una clase social históricamente progresista y se escoge siempre desde aquellas ideologías que han demostrado más plenamente la capacidad de inaugurar una experiencia de vida liberadora. Solo así el sujeto podrá imaginar determinadas coordenadas de acción, establecer criterios y realizar su construcción del mundo. A diferencia de Eagleton, Rojo observa que el registro experiencial no es necesariamente liberador pero sí eminentemente dinámico. Por ello no puede limitarse a una consistencia única. Vivir en la ideología y el capitalismo no implica que ellos estén plenamente consolidados. Se comportan, más bien, como realidades porosas que contienen en ellas mismas el germen de la contradicción.

Rojo discrepa igualmente con el planteamiento althusseriano que adjudica a la ciencia, al proletariado y a las clases progresistas, la capacidad de hacer visible los errores de la ideología y la posibilidad de otorgar los medios para su eliminación. Afirma que tal argumento confunde los efectos con las causas ya que somos nosotros los que otorgamos a esas entidades la cualidad de ser receptoras de nuestros propósitos de generar una sociedad más justa. Tales expectativas pertenecen al mundo social y debemos apoyarnos en ellas para superar el desánimo posmoderno. Una tarea de este tipo exige reinventar una noción de sujeto activo y articulado a una colectividad que le otorgue un nuevo sentido de existencia.

Las conclusiones que se extraen de la tesis expuestas reafirman la condición múltiple y compleja de la ideología. Como experiencia de lo vivido es susceptible de contradicciones y no debe pensarse como entidad unívoca sino como posibilidad múltiple. Es necesario, por lo mismo, no hablar de ideología sino de ideologías que se friccionan adquiriendo diversos niveles jerárquicos.

8. La tesis número ocho postula que los textos presentan una amplia diversidad semiótica. El lenguaje escrito como el fundamento estético pierden así su absoluta exclusividad. El único requisito en esta apertura semiótica es el ajuste de la elaboración textual a las determinaciones del signo lingüístico. Se recupera aquí la argumentación que enfatiza el error de reducir la literatura al campo de la lingüística, ya que tal disciplina puede dar cuenta del arte como sistema de signos pero no como objeto estético. A partir de esa confusión han surgido posteriormente conceptualizaciones binarias tales como principal/secundario, centro/margen, etc. Es en este confuso escenario donde se inserta el problema del *canon*, fenómeno que concita un principal interés por parte del autor.

Desde la perspectiva de Rojo, la acérrima crítica de algunos estudiosos a la teoría del canon impuesta por Harold Bloom, revela la existencia de un doble argumento. El primero de ellos, de carácter técnico, alude a la devaluación que esos críticos realizan de los conceptos tradicionales de literatura, potencia estética, originalidad y otros términos que consideran obsoletos y carentes de interés. En cambio, el argumento político señala que detrás de la teoría del canon se oculta un poder que se impone sobre la cultura a partir de instituciones que la administran. Premunidas de una determinada estructura valórica, ellas regulan el gusto, imponen patrones estéticos y estructuran jerarquías con argumentos discriminatorios y elitistas. Por otro lado, esta corriente de pensamiento exige atender la voz de los excluidos por la arbitrariedad de las concepciones aristocratizantes de la literatura. Rojo advierte del peligro de esta posición que incentiva el ensimismamiento de tales grupos y termina volviéndolos funcionales al sistema.

Dada su innegable pertinencia, se incorporan aquí algunas reflexiones de Walter Mignolo alusivas al tema del canon. Ellas proponen desarrollar una concepción epistémica y no vocacional para estudiar los problemas alusivos al canon, evitando así la intromisión de valoraciones no pertinentes. Mignolo enfatiza la necesidad de pensar el campo de estudio no como un canon de obras literarias sino como un conjunto de complejas redes semióticas. El canon se entiende entonces como una parte del corpus mientras que el objeto de conocimiento viene a ser el corpus de los textos en su totalidad. En este contexto de pensamiento, los Estudios Literarios no se definen por los contenidos que abarca el campo de investigación sino por los principios metodológicos e ideológicos involucrados en la actividad crítica. Por lo mismo no es pertinente seguir hablando de ciencia de la literatura sino de semiótica textual o textos semióticos potenciados a la luz de los principios que regulan la práctica disciplinaria.

Cabe señalar que Rojo observa en el proyecto de Mignolo una inflexión aparentemente contradictoria ya que por un lado postula la desacralización del canon, pero al mismo tiempo deja traslucir la necesidad de que sea la práctica disciplinaria la que promueva el instrumental teórico y la metodología a seguir. Además de cierta reticencia a

la idea de una apertura semiótica sin restricciones, el proyecto de Mignolo no se libera totalmente de las expectativas asociadas a la disciplina desde los inicios de la modernidad.

A partir del comentario sobre Mignolo, el autor procede a exponer lo que fueron las grandes aspiraciones de la modernidad y cómo éstas se tradujeron en la crítica literaria. Desde el siglo XVIII se le asignó a tal actividad la misión de seleccionar y jerarquizar, según determinados principios y concepciones acerca de lo literario, al público lector. Esta función mediadora entre la obra y el público se concretó posteriormente en un saber especializado que terminó por erigirse en referente fundamental del pensamiento ilustrado. Sin embargo —y aquí se evidencia cierta incomodidad del autor— hoy en día son los periodistas quienes mediatizan la cultura y fijan el canon literario de la actualidad. La crítica teórica ha quedado así reducida a instituciones académicas que presionan a utilizar los mismos criterios para toda clase de textos. Como puede apreciarse, la práctica disciplinaria se debate hoy en el centro de una grave crisis pero ello no puede detener el estímulo de seguir indagando en todas las manifestaciones de la cultura.

9. La siguiente tesis se concentra en lo que actualmente se conoce como Estudios Culturales, entendiéndolo por ello una determinada práctica teórica, focalizada en el texto cultural. Se abre aquí una interrogante acerca de la sustancia de un texto que ha dejado de pensarse como texto literario, filosófico u otras nominaciones tradicionales. Una característica de esta corriente teórica es la amplitud del objeto de estudio y la apertura a todo procedimiento metodológico. Esta programada indeterminación es consecuencia de la incapacidad histórica de las disciplinas humanistas para abarcar ciertos temas. Según Rojo, el estado actual de los Estudios Culturales posee sus primeros antecedentes en la Inglaterra de los años sesenta, momento en que comenzó a reformularse el pensamiento marxista, debido a su escasa reflexión sobre la cultura y a su economicismo desmedido. Tal proyecto culturalista de izquierda estuvo representado por E. P. Thompson, Richard Hoggart y especialmente Raymond Williams. Este último propuso la tesis del materialismo cultural, que entiende la cultura como la materia de toda vida. Dicha posición ha sido después asimilada por Hoggart y los culturalistas Stuart Hall y Dick Hebdige, quienes se sacuden finalmente de toda adscripción al marxismo. Un segundo momento se extiende entre los años ochenta y noventa, etapa donde entran en su crisis terminal las comparticiones realizadas al interior de las ciencias humanas. Contribuyeron a esta nueva actitud los aportes de Lévi Strauss, Lacan y Althusser. Finalmente, esta sensibilidad alcanza su máxima expresión en el posestructuralismo y el posmodernismo, cuestionándose radicalmente las bases teóricas de las humanidades.

Rojo coincide con Homi Bhabha en la percepción de ciertos problemas de fondo en el ámbito de los Estudios Culturales. Ambos cuestionan la mezcla indiscriminada, en un mismo escenario teórico, de signos disímiles provenientes y a la vez generadores de constructos de significación incompatibles. Rojo colige del pensamiento de Bhabha que adjudicarle un signo homogéneo a lo que transmiten los diversos textos es incoherente con el imperativo de superar generalizaciones tales como tercermundismo y otras. Por su parte, Bhabha considera fundamental atender de qué modo se expresan las diferentes subjetividades de los grupos cuya voz no ha sido todavía escuchada.

Según la percepción de Rojo, a partir de las tesis de Bhabha y otros ha ido constituyéndose una línea de pensamiento rotulada como Estudios Poscoloniales. La conforman un grupo de intelectuales que provienen de diversos lugares del tercer mundo, pero viven y realizan su trabajo en las grandes metrópolis. Representantes de una formación teórica que recoge los alcances de la antropología cultural, el multiculturalismo y todos los derivados del posestructuralismo, desean inscribir su propia especificidad en el entramado teórico actual. Remarcando sus diferencias con la intelectualidad del mundo del cual provienen y de la metrópolis en la que habitan, postulan una lectura descolonizada de textos escritos por grupos marginales. Cabe destacar que el concepto de tercer mundo alude tanto al afuera como al adentro del primer mundo, situación que permite a estudiosos tales como Cornel West, declarar que se consideran pertenecientes al tercer mundo, a pesar de haber nacido en las grandes metrópolis. El intelectual poscolonial capitaliza productivamente su no pertenencia al sistema hegemónico y su particular especificidad de intelectual libre. Al mismo tiempo, su posición en el sistema le permite estar a la vanguardia del quehacer intelectual, sin necesidad de colmulgar con la ideología imperante en dicha cultura. En este sentido, los culturalistas intentan desmantelar el paradigma responsable de las políticas de inclusión y exclusión consolidadas estos últimos siglos. Utilizando con absoluta libertad el instrumental posmoderno, se abocan al tema de la marginalidad y de los grupos subalternos. Piensan que son los indicados para hacerlo ya que al vivir en la metrópoli y poseer una formación europea de la cual se han liberado, están en condiciones de realizar una auténtica práctica deconstructiva.

Después de sintetizar los procedimientos de la crítica poscolonialista, Rojo expone sus reparos a la actitud oportunista y contradictoria de sus miembros. Además de hacer ideología a través de un lenguaje supuestamente desideologizado, convierten la dramática experiencia del exilio en una situación casi deseable. Rojo, al igual que el africano Anthony Appia Kwame, afirma que la poscolonialidad está conformada por intelectuales cultivados en Occidente que terminan volviéndose cómplices del capitalismo y sus redes extendidas en la periferia: «No sólo se presumen de esta manera nuestros poscoloniales de adentro individuos incontaminados por la experiencia de la colonización sino que lo hacen desde el medio de los jugosos beneficios que esa misma colonización les depara».

10. El planteamiento central de la última tesis establece que el proyecto humanista y la compartimentalización del saber que lo ha caracterizado por más de tres siglos no pueden anularse como postula el discurso posmoderno. A pesar de sus evidentes deficiencias continúa vigente como proyecto de futuro y es desde él que será posible realizar las transformaciones necesarias de la sociedad. Rojo coincide con Jürgen Habermas en que el período de transición que estamos viviendo está llegando a su fin y ello exige replantarse lúcidamente los fundamentos de la disciplina literaria. La idea es evitar caer en infructuosas reelaboraciones de una matriz ya agotada, pero estableciendo al mismo tiempo los soportes estructurales de un proyecto cultural de real envergadura. Es evidente el rechazo que producen en Rojo algunas perspectivas teóricas contaminadas de un posmodernismo flotante y difuso, las cuales se limitan a dar cuenta de una indeterminada cultura de los intersticios, flujos, márgenes, bordes y otras nomina-

ciones igualmente ingravidas. Aspirar a un domicilio simbólico como el que Rojo postula, exige revitalizar creativamente el vínculo entre los seres humanos y el conocimiento. Superando el desánimo posmoderno y el individualismo generalizado se podrá inaugurar un proyecto de sociedad y constituir lo que se define como «el nuevo paradigma disciplinario». Rojo propone una modalidad de lectura cuya fundamentación sostiene que «los discursos comunican como si se tratara de síntomas o significantes a los que hay que leer consistentemente: aplicándoles un significado que transforme el elemento referencial al que nos remite ese síntoma, en un eslabón más dentro de una cadena semántica que forma parte de un universo de significaciones históricamente pactado y solidariamente compartido». Tal complejo de significaciones es posible de reconstruir dando cuenta del marco de inteligibilidad que contextualiza al texto como también de la potencia significativa de la cual es portador. Unido a ello es necesario atender al conjunto de lecturas que en el transcurrir del tiempo se han realizado de ese texto y por otro lado leerlo de acuerdo a las expectativas de lectura que definen nuestro presente. La idea es que el análisis textual logre develar la unidad del texto y para ello el crítico actual posee variadas propuestas metodológicas: la semiótica, el nuevo psicoanálisis, la deconstrucción, la teoría de la recepción en sus versiones europea y norteamericana, el bajtjanismo, la teoría de la ideología a partir de Althusser, de los neo-historicistas, los neoculturalistas, los neogramscianos, la teoría del género y la teoría poscolonial. Estas alternativas deben ser procesadas lúcidamente por el crítico latinoamericano, sin aferrarse ciegamente a ningún modelo proveniente de otras latitudes como tampoco rechazándolas solo por el hecho de ser foráneas. Es necesario asumir positivamente la tradición europea ya que también nos pertenece, pero adecuándola a nuestras necesidades.

Una vez aclarados los aspectos anteriores, el autor centra su atención en la realidad latinoamericana y las posibilidades de proyectar a futuro una sólida teoría crítica. Durante la década del sesenta y principios de la del setenta, el proyecto más completo de configuración de una teoría literaria hispanoamericana pertenece a Roberto Fernández Retamar. Coincidiendo con el autor cubano en algunos de sus postulados, Rojo discrepa de otros, especialmente del que sostiene que «una teoría de la literatura es la teoría de *una* literatura». El problema de tal argumento estriba en que tiende a cerrarse sobre sí mismo, reduciéndose de esta manera el concepto mismo de teoría. A partir de la tesis de Fernández Retamar se podría erróneamente concluir que también las modalidades analíticas, conceptuales e historiográficas, involucradas en el ejercicio crítico, debieran ser igualmente específicas. Tal interpretación primó en ciertos autores que consideraron, puesto que el objeto de estudio del cual daban cuenta las teorías europeas era distinto al nuestro, había que expulsar a esas teorías de sus análisis y construir una teoría puramente latinoamericana. Rojo considera equivocada cualquier forma de autoctonismo y concuerda con Ángel Rama al plantear que la respuesta a la aculturalización no implica la clausura de la influencia externa. Lo que ocurre es un proceso de readaptación e invención constructiva a través del cual se genera posteriormente una cultura distinta. Plantea asimismo que la oposición entre modernización y autoctonismo es consecuencia de una posición ideológico-política de los años sesenta, que ensambló artificialmente socialismo y nacionalismo por un lado y pensamiento marxista ortodoxo y autoctonismo cultural, por otro. Tal posición es actualmente improducti-

va para los efectos de consolidar a futuro una teoría latinoamericana. Un proyecto de tales proporciones no debe anular la tradición de la cual somos depositarios. Debemos, más bien, fortalecernos al punto de convertir la historia cultural de América Latina en algo verdaderamente nuestro. Para ello se requiere un grado profundo de madurez social y cultural. Alcanzarla será una conquista que se reflejará en la adecuada asimilación de los modelos de análisis foráneos y su correspondiente instrumental teórico. De esta manera operarán como «herramientas que se juntan con las que en América hemos estado produciendo por nuestra propia cuenta, para que en su conjunto nos sirvan ellas a nosotros y no nosotros a ellas».

Con esta última argumentación, que es a la vez una declaración de principios acerca del porvenir de la disciplina, concluye el libro de Grínor Rojo. Las *Diez tesis sobre la crítica* han sido articuladas en función de trazar el mapa del escenario teórico-crítico de la actualidad. Es necesario destacar que el libro no solo cumple con las expectativas que abre en su comienzo sino que las supera con creces. No es fácil encontrar en Chile o incluso en Latinoamérica un libro de tanta solidez teórica y un radio de tal amplitud. Además, su investigación estimula la lectura de una bibliografía fundamental para el conocimiento de las corrientes norteamericanas, europeas y latinoamericanas. El autor reivindica la importancia de la disciplina teórica al mostrar su eficacia en el develamiento de los sistemas simbólicos. *Diez tesis sobre la crítica* deviene texto indispensable para familiarizarse con el ejercicio crítico e ilumina caminos para una propuesta de teoría latinoamericana futura.

*Cristián Montes,
Santiago de Chile*

Ricardo Maruri Castillo,
PRESIDIO EN EL PARAÍSO,
Guayaquil: Editorial Imaginaria, 2003, 64 pp.

El primer libro de Ricardo Maruri, vaya uno —yo— a saber por qué, me trae resonancias no muy arbitrarias a fin de cuentas. El viejo Milton puede tranquilizarse porque el paraíso presidio del que se habla en las sesenta y cuatro páginas de este libro primerizo no tiene que ver con su paraíso perdido pero sí mucho con otro paraíso, ese que desde el nacimiento nos empieza crecer y no termina nunca de pertenecernos ni nunca lo podemos conocer a cabalidad. Estoy hablando de ese país sin límites de la infancia. Y esa infancia tiene que ver con una ciudad y algunas coordenadas existenciales al amparo de la sombra de un *pueblo perfecto de la memoria fugitiva*.

Nos encontramos *en la ingle del Golfo del Guayas*, presidio donde el poeta reside. La idea del presidio como territorio de pertenencia identitaria me atrae. Sin los recovecos ni los escondrijos de una saudade a toda orquesta con lacrimosos pífanos de quien tuvo que dejar lejos todo lo que quiso, se intenta la recuperación de una ciudad

que no es más que el símbolo de nuestra absoluta y precaria soledad en procura de una palabra amistosa para seguirle retorciendo el cuello al encimoso cisne de la poética burocratizada por los solemnes y conmovedores degustadores de los rancios sofismas de los valores supremos de la poesía

Presidio en el paraíso exhibe algunas presencias cultistas que emblemizan una mirada indagadora/increpadora desde las atalayas del *mester* de la palabra con arrullo de músicos populares y atletas que nos ofrecen de golpe el paraíso, en el centro mismo del presidio, para saciarnos a punta de lágrimas en ese paisito de bolsillo al que no nos queda de otra más que aferrarnos al *mito pagano que se consume y se consume*.

Las referencias a otros espacios existen porque el presidio no desampara al poeta que discurre por los costados del planeta. Por eso las lecturas y el guiño irónico para concelebrar el misterio que se hace verbo y cohabita en ese *ayaquí Guayaquil de mil sabores*. Vale la parodia y la paráfrasis. El humor obliga a una segunda o tercera lectura de los textos porque brinca la sospecha de que en esos versos hay más de un sentido encerrado. Algo se traen entre líneas esos apretados saltos arbitrariamente suspendidos para encabalgarse en el siguiente verso. La casi avaricia lexical, el poema breve prendido a la fruición de la sugerencia insinuante de una *lagartija bocado frío de la realidad*.

El eterno regreso al presidio. Ya el valsecito lo pregona desde hace mucho tiempo, *todos vuelven al lugar donde nacieron*. La ciudad como presidio. Como presidio perdido. Y uno —él, el de la voz poética— como recluso recluso en los entresijos de una cotidianidad siempre inasible nos repite los varios nombres del silencio. El poeta lo confirma con cierta sorna *bachiana* (y bacana ¿por qué no?), *todo presidio supone una fuga*. Pero de este presidio pocos logran irse. Si alguien sueña conquistar el paraíso de antemano sepa que está condenado al presidio. Demás está decir que el ruego será satisfecho, *déjame amar en paz como si no existiera*. De nuevo el silencio. A eso conducen todos los paraísos. Al silencio. Al paraíso.

Fernando Nieto Cadena,
México

Abdón Ubidia:
LA MADRIGUERA,
Quito: El Conejo / Eskeletra, 2004, 346 pp.¹

Bruno es un pintor que al llegar a la edad de la madurez se pregunta por el sentido de su vida, de sus amores y de su arte. «Durante cincuenta años he sido un hombre puro» (p. 16), piensa la noche de la exposición en la que exhibe lienzos en blanco, con la tela sin tratar todavía, sin una firma siquiera que posibilite la comercializa-

1. Texto leído la noche de la presentación de la novela *La Madriguera*, de Abdón Ubidia, en el Centro Cultural Benjamín Carrión de Quito, el martes 8 de junio de 2004.

ción del cuadro. Esa pureza de la que tiene conciencia el personaje queda plasmada simbólicamente en ese gesto de pueril desesperación: los cuadros vacíos que, más allá de su provocadora espectacularidad, constituyen la exposición de la nada artística de Bruno entendida como la imposibilidad estética de plasmar, «los gritos histéricos de su alma, de todos modos profundos y verdaderos» (p. 13). Pero no es solo la nada artística: es también el sentimiento de vacío de una vida intensa de la que, después de tanto poseerlo y en las múltiples posesiones, desgastarlo, se ha escapado el amor.

En «una noche suntuosa: todas las estrellas del universo desplegadas en el cielo satinado del último agosto del siglo» (p. 9), con la contradicción en el interior de este personaje dolorosamente humano que conlleva su exposición/*happening*, se abre la novela *La Madriguera*, de Abdón Ubidia. En el primer capítulo, Ubidia nos plantea lo que será el conflicto ético del espacio novelesco: la lucha eterna entre el Bien y el Mal, no como conceptos de alguna moral pacata sino como fuerzas que cohabitan conflictivamente en lo profundo del espíritu del ser y en cada uno de los actos que mueven al mundo. Bruno, su arte, su vida, sus amores y en cada esfera la confrontación desde sí consigo mismo. AleXandra, su familia y su amante, su convicción moral y su ansia de transgredirla, su revelador anhelo de fango y su burguesa necesidad de permanecer limpia. La ciudad, despojada de la ilusión de la modernidad petrolera de los 70, enfrentada al final de la fiesta en los 90, concierto de máscaras y del cinismo expuesto como mercancía en las adictivas vitrinas del *mall*.

Bruno es Géminis y tiene un hermano mellizo, Renato. El personaje cree que, como les sucede a todos los Géminis, habitan en él dos espíritus distintos en lucha abierta y, en su caso por tener un hermano mellizo, tiene que vivir con la certeza de que existen dos Géminis luchando por eliminarse mutuamente. Llevar el enemigo adentro. «No es que llevemos un enemigo cualquiera [...] lo que pasa es que 'el otro géminis' que tenemos es el propio demonio, ni más ni menos» (pp. 27-8). Esta dualidad que moviliza las acciones de Bruno, el personaje protagónico de la novela, es la metáfora de la dualidad del alma, impregnada de inevitable vitalismo romántico, que nos duele a escritores y artistas: atormentada pero feliz en su logro estético, melancólica pero exaltada en su experiencia vital, aventurera pero fiel en cuestión de amores.

Bruno es el Arte y Renato, el hermano banquero, es el Mercader. Pero esa dualidad desarrolla matices más complejos: la novela plantea, en algún momento, en el propio Bruno la existencia del artista y del mercader, facetas impregnadas en su interior como una contradicción vital con la que debe seguir caminando. Bruno es un producto humano del fin de la última utopía moderna y la imposición del descreimiento de la posmodernidad: tal vez por eso requiere de la nada de sus lienzos, una luminosidad semejante a la muerte por donde puede escapar a la decadencia implacable de su tiempo y de su edad: «¿Su discurso vociferante, no fue nada? ¿Esa Nada le habló a Nadie?» (p. 52). Después de todo, el proyecto de la Fundación en el que se haya empeñado Bruno no es una expresión de generosidad para con los artistas desvalidos sino una tabla de salvación frente a su propia frustración creadora y un anhelo de matar, no exento de remordimientos, el alma del bohemio que habita en él.

Bruno tiene fama de «cazador de muchachas»; vive la sexualidad de manera intensa, con la perversidad del que carece de culpa. En su olvido habita Ana Lorena, la esposa que se fue con la hija de ambos y de quien nada sabe ni sabrá. En su memoria,

Margarita se dibuja como el alma gemela a la que tuvo y quiere recobrar, como un Ulises que regresa a Ítaca. El amor, en la novela de Ubidia, es un suceso que se vive en la plenitud del absurdo: símbolo del vacío que queda al final del suceso es esa muchacha sin nombre que siempre se está yendo pero también, en un inesperado gesto de sensatez, esa muchacha sin nombre es quien conmina a Bruno a despojarse de la nostalgia y atrapar a la memoria antes de que se pierda otra vez. Cumplida su misión, como el niño arquero de los griegos, emigra.

AleXandra, que escribe su nombre con una X mayúscula, desafiante, es una burguesa de 42 años y un matrimonio convencional que intenta llenar, con una pasión que la arroje a un vacío, el propio vacío de su existencia. Como todo los elementos de la novela, este personaje también está marcado por la dualidad: el respeto a las formas de la institución matrimonial por un lado, y el anhelo de experiencias que la hagan sentir aquello que no se atreve siquiera a pensar. AleXandra es tal vez, a pesar de su edad y hablando vitalmente, el más inmaduro de los personajes —mucho más inmaduro que las adolescentes como Carla y la propia muchacha sin nombre— por eso también es el más egoísta: caída en la hondura más abyecta de su deseo, solo se le ocurre la pueril negación de su aventura: «Tienes que jurarme que nunca volveremos a hablar de esto, porque no ocurrió, no ocurrió», le suplica, le ordena a Bruno al final del viaje. De alguna manera, representa la doblez perfecta de una ciudad en la que conviven el orden burgués y la anarquía del deseo.

Pero entre el aventurerismo erótico de Bruno y el descubrimiento de los deseos de AleXandra, existe la permanencia del amor como memoria en la nostálgica presencia Margarita, un personaje secundario de la novela que, no obstante sus efímeras apariciones, atraviesa la narración como la única tabla de salvación del pintor. «Cuánta energía, cuánto tiempo, cuánta exasperación y exageración fueron invertidos en ese amor. Cuánta ansiedad. Cuánto desenfreno. Pero también cuánta desolación» (61). Margarita es el asidero a un pasado en el que el sueño era parte de la realidad: su regreso a la vida del pintor es la salvación frente a la soledad y un freno ante el vértigo de la existencia vivida como instantes: «¿Por qué no envejecer conjuntamente? ¿Por qué no prolongar el fin de un modo racional? Todo el mundo se jubila, ¿no?» (p. 296).

La ciudad es un espacio que ya no cree en utopías y que ha dado paso a una modernización sin alma. La ciudad, ese tema que Ubidia ha desarrollado a través de su obra, confirma su crecimiento: desde la ciudad despreocupadamente alegre de la época petrolera cuya transformación es una cuchilla en el espíritu del celoso marido, el narrador homoautodiegético de *Ciudad de invierno*, pasando por la ciudad contemplada por la mirada curiosa del insomne Sergio de *Noche de lobos*, hasta la ciudad cínica de finales de siglo en un país gobernado por el Príncipe Idiota donde la pus de la corrupción se desborda. Bajo este marco, esta novela, que pronto habrá de convertirse en un texto memorable de nuestra literatura, desarrolla una intriga de amor y otra de estafa financiera y chantaje que mantendrán en vilo a sus lectores.

Como antítesis del espacio de la ciudad está el espacio de la madriguera: útero en donde el artista está a salvo de la ciudad agresiva, lugar en donde la utopía de la vivencia libre es posible, refugio que posibilita la sobrevivencia del pintor. La madriguera para Bruno, en concordancia con la definición del diccionario —lugar retirado y escondido donde se oculta la gente de «mal vivir»—, es la cueva simbólica de aquél que se

niega al *buen vivir*, es decir, de aquél que, como una resistencia política del espíritu, se niega a aceptar el cinismo como norma moral, de aquél que todavía cree que el arte es una dificultad que se adquiere en la medida en que uno anhela ser auténticamente artista, de aquél que se rebela contra la banalidad de la cultura *light*. La *Madriguera* es ese no-lugar que, a pesar de sí mismo, es posible como el último reducto que le pertenece plenamente a Bruno, al que Bruno —perdido en una ciudad que confunde arte con diseño y emoción estética con *bonito*—, pertenece.

La Madriguera, entre sus múltiples aristas de significación, es también un texto que reflexiona constantemente sobre la dificultad inherente a la creación artística y la frustración del artista frente a aquella dificultad: «...el arte era sólo una pura tensión; la tensión entre lo expresado y lo que quiso ser expresado» (p. 58), piensa Bruno. Él, que vive *viendo* los cuadros que quiere pintar y cuya descripción hace de la novela, en tales parajes, una suerte de catálogo de una imposible obra plástica narrada, conoce íntimamente el fracaso de esa tensión irresuelta: «...no poder reproducir en un cuadro, algo, al menos lejano, que expresase aquella sensación entre 'épica y lírica' de plenitud, esa suerte de meta soñada, de playa feliz, de paraíso que aguardaba y existía en alguna parte del universo» (p. 57).

En este nivel de sentido, Ubidia ha introducido al personaje de Armando, el escritor, que «no estaba metido en ninguna aventura ni búsqueda existencial como no fuese la literaria» (p. 327) y que, al final, jugará un papel decisivo en la resolución de la trama novelística y, a través de cuyos trabajos, el autor, en transparente relación con su lector, expone sin complicaciones las claves fundamentales de la novela; un escritor cuyo objetivo es perseguir «el sentido de una época que lo mezquinaba y escondía muy bien» (p. 328). Y es que *La Madriguera* es eso: una búsqueda de sentido al cínico sin sentido de un tiempo en el que se cree que la historia ha terminado.

La Madriguera es también una novela de escritura lúcida que convierte en materia de la ficción los debates culturales del mundo contemporáneo; un texto que basa su fuerza en la sobriedad de su narración; una escritura que domina el arte de contar una historia. En la novela de Ubidia, todas las reflexiones, ya sean de carácter cultural o ya de tono político, están imbricadas en la trama novelística: no son aditamentos ornamentales a la narración; por el contrario, son partes imprescindibles de la estructura narrativa, de los bloques de sentido, de la construcción del drama de los personajes. Esto convierte a la novela de Ubidia en un texto a contracorriente de la literatura banal que ha impuesto el mercado de la novelística *light* de estos tiempos. Con esto no quiero decir que estamos ante una novela densa, intelectual, en el sentido aburrido que tienen tales palabras; de ninguna manera: esta novela es de una velocidad narrativa cautivante que requiere de lectoras y lectores inteligentes para la plenitud de su goce estético.

La Madriguera es, además, una novela de estremecedoras resonancias éticas construidas en la estructura misma del drama novelesco, en el alma de los caracteres y su evolución. Un texto que pone en evidencia la doblez para combatirla desde el desgarramiento interior del personaje de Bruno enfrentado a una ciudad doble, a una Alexandra doble, a una identidad propia doble; un texto que nos dice que todos los habitantes de este tiempo están caracterizados por el cinismo y la ausencia de utopías y que son Géminis irredentos en cuyo espíritu conviven las fuerzas del Bien y del Mal.

La ciudad es, metafóricamente, la madriguera de los insaciables y cobardes Géminis, es decir de todos sus habitantes: cada uno de nosotros, cómplices en la lectura, tiene un secreto que lo atormenta, que le muestra ese rostro oculto que se revela en el espejo implacable de nuestra mirada íntima.

En síntesis, *La Madriguera*, de Abdón Ubidia, es una novela que revela el oficio de un escritor que nos ha tenido acostumbrados a una literatura construida con rigor; novela de palabra exacta y un lenguaje narrativo deslumbrante y vertiginoso; novela con todos los méritos para convertirse en una referencia obligada para la tradición literaria de Nuestra América; novela que, a través de la invención de un personaje memorable, indaga profundamente en las contradicciones existenciales del ser humano que, heredero de los ideales del pensamiento moderno, se ve enfrentado al cinismo doloroso de la posmodernidad.

*Raúl Vallejo,
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador.*