

Alexandra Astudillo,
NUEVAS APROXIMACIONES AL CUENTO ECUATORIANO DE LOS ÚLTIMOS 25 AÑOS,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional,
1999; Serie Magister, vol. 8; 134 pp.¹

El presente libro, *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*, es la tesis académica mediante la que Alexandra Astudillo obtuvo el título de Magister en Letras, en la Universidad Andina Simón Bolívar.

Sin duda, tiene la clásica estructura de un texto académico: un instrumental metodológico —la teoría de Mijail Bajtín— que «trabaja» —en el sentido althusseriano del término—² una determinada «materia prima» —los cuentos de los escritores ecuatorianos nacidos después de 1940— para producir el conocimiento de las «estrategias narrativas que organizan las distintas maneras de imaginar la sociedad ecuatoriana», según lo dice la autora.

Empero, el resultado dista mucho de ser un mero ejercicio académico. Yo habría aconsejado a Alexandra publicar el texto sin el capítulo I —«El texto como enunciado»— que sintetiza ese instrumental bajtiniano, para que el texto brille por su propia voz.

En una velada o indirecta autocrítica a su obra Borges dice:³ la forma en vez de liberar la vida, la mata. De manera similar, en muchos textos académicos, el método en lugar de permitir el despliegue creativo de la interpretación, la mata.

En este libro no ocurre nada de eso. Por el contrario: se trata, a mi juicio, de uno de los mejores y más creativos estudios realizados sobre la nueva narrativa ecuatoriana. Y su importancia radica no solo en el nivel teórico —la interpretación de los cuentos ecuatorianos de los últimos 25 años— sino en la (recreación) del universo literario presente y que va más allá de ellos. Alexandra Astudillo lleva la crítica literaria a su mejor nivel: construye los imaginarios de la ficción, las figuras o imágenes del lenguaje que fundan su sentido y que están, más allá o más acá de la conciencia narrativa. Algo así como el inconsciente de las formas de inventar e imaginar de una época. La crítica así desarrollada deviene en literatura ella misma. *Nuevas aproximaciones...* es un texto literario. De alguna manera, Alexandra no solo despliega las potencialidades creativas contenidas *in nuce* en los cuentos analizados sino que los profundiza y supera.

1. Tomado del prólogo.
2. Las famosas «generalidades» de la llamada práctica teórica.
3. En su relato sobre las críticas realizadas a Herbert Quain.

Mas aún el texto en su parte fundamental tiene una estructura narrativa. Hay una secuencia lógica que es, a la vez, dramática. El proceso que va del capítulo II —«Cuando la imagen del lenguaje es imposible»— hasta el IV —«La imagen de un lenguaje otro»— puede ser leído también como la épica de la emergencia de las voces «otras», de la insurgencia literaria de la diversidad. Una suerte de pequeña revolución democrática en la república de la literatura, un cambio en las relaciones de poder.

Esa insurgencia no solo está analizada sino «narrada». Se siente la tensión, el drama instaurado en los textos estudiados en el capítulo II: el sujeto de la enunciación pretende cuestionar y aun condenar la conciencia moral que instauro la diferencia —el cuerpo deforme o los personajes femeninos— pero termina reproduciéndola: hay una sensación de derrota y fracaso. En los cuentos estudiados en el capítulo III, el drama se estructura en torno a dos centros discursivos: «la palabra ajena y la palabra que la muestra como ajena»: las voces otras han abierto un espacio mayor de existencia, se hacen oír pero aún dentro de la voz ajena. En los cuentos analizados en el capítulo IV, la tensión se acentúa, esas voces ganan autonomía y libertad y la palabra «pierde tranquilidad y seguridad para llegar a ser turbulenta...»⁴ Alexandra Astudillo nos cuenta el drama de una conciencia —y un discurso— monológica que pretende abrirse a la diversidad polifónica del mundo.

Alejandro Moreano
Universidad Andina Simón Bolívar

Armando Muyulema Calle,
LA QUEMA DE ÑUCANCHIC HUASI (1994):
LOS ROSTROS DISCURSIVOS DEL CONFLICTO SOCIAL EN CAÑAR,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional,
2001; Serie Magíster, vol. 11; 97 pp.⁵

La palabra no es neutra. La toma de la palabra va precedida de una toma de partido por aquello de lo que se habla; de ahí que cada discurso se construya desde un particular punto de vida. El poder, sin embargo, nos quiere convencer de que su palabra es neutra, de que su discurso se construye desde lo inevitable y de que oponerse a él es oponerse al ejercicio de la racionalidad. A contracorriente de aquello, el discurso crítico siempre recuerda que su punto de vista es, desde el comienzo, una toma de partido, una ubicuidad precisa en el universo de las ideologías, con lo que, de antemano, señala el límite de toda lectura de ese palimpsesto infinito que es la realidad. Contra esa visión autoritaria y tautológica del poder es que se construyen los discursos alternativos; aquellos que nos hablan de las aristas escondidas tras la aparente ingenuidad de las palabras.

4. Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoyevsky*. Cit. por la autora.
5. Tomado del prólogo.

La quema de Ñucanchic Huasi (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar, de Armando Muyulema, presentado como tesis de Maestría en la Universidad Andina Simón Bolívar y que le valiera a su autor la aprobación con honores, es un texto que parte y reconoce la toma de partido de la palabra crítica: «hablo desde un lugar y me identifico con aquella ‘terquedad histórica’ de un pueblo que se niega a morir». Desde esta perspectiva, identificado con el pueblo quichua al que pertenece, Muyulema ubica con propiedad las fuentes de las que se nutre teóricamente, sin abrumar al lector, y las aplica en el análisis de los discursos para realizar una lúcida desconstrucción de los discursos públicos que se entretujieron a partir de un suceso histórico a cuya pervivencia en la memoria del país, seguramente, coadyuvará este trabajo.

El 19 de junio de 1994, la sede de las organizaciones indígenas del Cañar, Unión Provincial de Comunas y Cooperativas del Cañar, más conocida entre las comunidades como *Ñucanchic Huasi* (Nuestra casa), fue destruida por ciertos grupos de blanco-mestizos. El saqueo y la quema de *Ñucanchic Huasi* se dio en el marco de una movilización generalizada de los indios en contra de la expedición de la Ley de Reordenamiento Agrario, patrocinada por el gobierno de Sixto Durán Ballén en alianza con el Partido Social Cristiano, de tal forma que con la agresión a tal espacio simbólico quedaron en evidencia los problemas racistas y clasistas que atraviesan a la sociedad ecuatoriana.

El trabajo de Muyulema no se limita a la cuestión descriptiva en relación con los acontecimientos de la historia reciente a los que dedica sendos capítulos: la quema de la casa, los discursos diversos de los distintos sectores sociales a través de la prensa local y nacional, y el juicio penal que fue instaurado debido a dicho suceso. La tesis, que tiene además el mérito de una escritura fluida, con unidad y coherencia, va mucho más allá: las descripciones de los discursos de los diferentes actantes del episodio histórico van seguidas de reflexiones y observaciones que analizan la naturaleza de los discursos y de qué manera estos se encuentran imbricados en el debate acerca del proyecto nacional y sus contradicciones internas.

Desde una perspectiva indígena, Muyulema también construye un contradiscurso que se apropia de la palabra para hacer escuchar la voz de quienes han estado marginados de los discursos del poder. Evocando la ‘pena’ que perdura tras la quema de *Ñucanchic Huasi*, el autor propone la pervivencia de la memoria como la pervivencia de la vida, más allá de los avatares y como representación de una resistencia que es, al mismo tiempo, una manera de pervivir en la historia.

La quema de Ñucanchic Huasi (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar, de Armando Muyulema, es, finalmente, un nuevo discurso en la multiplicidad de discursos que construyen nuestra nación múltiple, asumido con honestidad intelectual como una forma de resistencia al poder y como una muestra de profundo amor por su pueblo: «Este sólo es un relato distinto, no pretende ser la verdad; esta es, si se quiere, nuestra verdad, nuestras razones; no pretende, por tanto, decir ‘la’ verdad; se pretende criticar el modo como construye su verdad el poder y su pretensión de que la asumamos como tal todos».

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar

Julio Pazos,
ARTE DE LA MEMORIA: SUSTENTOS DE LA VIDA DIARIA,
Quito: Paradiso, 1998

Arte de la memoria: sustentos de la vida diaria es un largo, ambiguo y paradójico título. Basta pensar que arte puede entenderse, entre múltiples otros sentidos, como la forma de hacer bien algo o como una expresión de la belleza; que memoria puede significar, entre más de una decena de acepciones, recuerdo del pasado o, según el registro del diccionario, puede ser también «libro o relación escrita en que el autor narra su propia vida o acontecimientos de ella». Y que sustento significa alimento, pero al mismo tiempo, puede significar apoyo y, además, para repetir el diccionario, lo que sirve para dar vigor o permanencia a una cosa.

Arte de la memoria: sustentos de la vida diaria es un título poco periodístico, aunque corresponde a un libro cuya versión primera se publicó en entregas periódicas bajo otros títulos unívocos y concretos. Y, por supuesto, es un título nada atractivo para los perfiles del mercado, si bien la obra tiene virtudes tanto por su contenido como por la impecable y elegante factura editorial, como para contar con una muy amplia difusión.

Sin embargo el nombre del libro sitúa, de entrada, a los lectores en los terrenos plurívocos propios del lenguaje de la poesía. Y funciona, por supuesto, como un primer indicio de la intención del autor.

Julio Pazos recoge, en esta obra, precedidos por sendos títulos, cortos e inequívocos, 115 textos, de variada índole y una extensión casi siempre no mayor de dos páginas, con evocaciones de personajes del ámbito familiar, del pueblo, de la historia; escorzos que se desprenden de viejas crónicas, comentarios de costumbres, expresiones, palabras, observaciones, sugerencias, breves relatos, indagación en el origen de ciertos nombres, paisajes, lugares...

El libro es barroco por la abundancia y multiplicidad de su contenido, por el caudal de información y su riqueza variopinta, por la frecuente fusión de elementos contrapuestos, por la composición en aparente desorden y un discurso que crea la ilusión de construirse ante nuestros ojos y que podría ampliarse y continuar indefinidamente, si fuera posible sobrepasar los límites que impone el número de páginas.

Pero el orden de *Arte de la memoria* se revela en otros niveles del discurso. Menciono, al menos, tres: la actitud, los motivos, el lenguaje. Mis afanes de lector quieren recorrer, a vuelo de pájaro, esos tres niveles.

La actitud narrativa, me parece, es una matriz de la composición de toda esta obra de Julio Pazos. Esa actitud es la de un gran conversador. El discurso avanza con los ritmos, la variedad, el libre vuelo de una sabrosa e interminable conversación. Aunque la escritura no materialice las formas de la oralidad, sino de una prosa muy sugestiva, el cauce que siguen es conversacional: se divide y avanza entre rodeos, se detiene apacible o se precipita en saltos rápidos e imprevistos.

En la actitud del narrador, los lectores sorprenden con las manos en la masa al autor de carne y hueso. Sin duda, quienes conocen a Julio han admirado en él las dotes de un contumaz y hábil conversador: el conocimiento de tantas cosas, sus observacio-

nes y lecturas, la sensibilidad y sus capacidades para registrar e inventar, el gusto por el relato le predisponen para mantener en sí mismo esa especie en peligro de extinción del conversador.

Conversar es, si jugamos con la etimología y la composición de la palabra, ejercicio propio de una persona versada y, en primer lugar, es un ejercicio de sociabilidad. El infierno de Pazos, hombre versado en múltiples temas, sería el encierro y el aislamiento, la imposibilidad de conversar. Puedo dar fe que su recurso del método es la conversación. Numerosos trabajos del maestro Julio se convierten en tema reiterado de conversación, y no me dejarán mentir los profesores que comparten con él las responsabilidades docentes en el Departamento de Letras y Comunicación de la Universidad Católica. Y su sociabilidad se mueve como pez en el agua cuando es magnífico anfitrión y hacedor de fanesca, colada morada, puchero o cualquier otro potaje en su casa de la Lugo, en la Floresta.

La actitud narrativa —y no hace falta abundar en demostración psicológica alguna— revela con fidelidad al autor.

El narrador no separa ni aísla tampoco la imaginación y la realidad. Más bien junta al cronista y al poeta, no duda en aproximar el dato fidedigno de la historia y una insinuación que proviene de la fantasía. Y esta operación es parte, una identidad y un proceso asumido por el escritor con plena conciencia de su sentido. Al describir, por ejemplo, los cuadros de Vicente Albán y su afán por presentar el mundo americano a los europeos, el autor observa que los documentos icono-literarios que creó el pintor quiteño a mediados del siglo XVIII, «debieron sorprender a los europeos, hombres que al pragmatismo conjugaron la imaginación, aunque europeos al fin, pomposamente se esmeraron en separar los objetos de los círculos superpuestos de la imaginación». El narrador de *Arte de la memoria* procede a la inversa.

Por eso, por ejemplo, cuando describe el cuidado de los árboles frutales frente al peligro de que los pájaros acaben con peras, duraznos y membrillos, el discurso puede adquirir una dimensión maravillosa. Leemos, en el texto correspondiente: «Cuelgan de las ramas papeles de colores. Ponen espantapájaros con viejos capachos. Hacen gritar a los niños contra el viento, para que las voces se alarguen... Quiero decir que en medio de tanto tiesto roto, harapo percutido, latas oxidadas y sillas quebradas, un ciego toca el arpa para devolver el alma al cuerpo y para embobar a los pájaros. Esa música sube a la colina, se empolva y cae en el chorro en forma de pelusilla». («Chupaflores», 61) Para usar sus propias palabras, el narrador ha superpuesto en los círculos de la imaginación tanto el grito infantil contra el viento para alargar las voces a la música del arpista ciego que devuelve el alma al cuerpo, emboba a los pájaros y se transforma en pelusilla, cuanto objetos como espantapájaros, tiestos, harapos, latas, sillas...

Por eso, también, la descripción del proceso de elaboración del mote linda con el milagro, a tal punto que, en medio de la faena colectiva, «San Jacinto lee su libro. La gente le deja espacio. El Santo es transparente, pero la gente más que verlo con los ojos, siente su presencia». Y, más adelante, en tanto la cocinera mayor imparte instrucciones, «ensimismadas, Santa Teresa y San Francisco observan el humo azul que se evade por el cumbre...» («Mote», 195) Por eso, los personajes de una ficción tienen derecho a confesar cuáles son sus platos preferidos y a explicar la receta correspondiente, como acontece en «Caldo caonero», texto en el cual los personajes que testimonian los

sabores son Nazario Moncada Vera y Ramón Piedrahíta a quienes solo podrán reconocer los lectores de «Banda de pueblo», el magistral relato de José de la Cuadra.

A la matriz conversacional del narrador o emisor de los textos, a su tendencia a juntar los objetos y la subjetividad, la crónica y la fantasía, lo real y lo maravilloso en las situaciones narrativas o en el lenguaje, hay que añadir el doble rostro de la información que proporciona en ellos: su carácter útil y su condición desinteresada, la razón práctica y la intuición estética. Una muestra de la información dual es que la obra comprende desde recetas de cocina hasta breves relatos fantásticos.

Afirmé antes que el orden en este libro profuso, abundante se sostiene en tres niveles del discurso: la actitud narrativa, los motivos y el lenguaje. He procurado caracterizar la actitud. Propondré, de inmediato, unas observaciones preliminares sobre motivos y lenguaje.

Los 115 textos de *Arte de la memoria: sustentos de la vida diaria* tienen dos motivos centrales: los alimentos y la cotidianidad. Detrás de ellos, se expresa una forma de ver la realidad, el mundo, la historia, la literatura.

El registro de los dos motivos atraviesa todo el libro: alimentos, cocina, objetos inseparables de ellos, historia, personajes, anécdotas, palabras. Basta echar una mirada a los títulos de cada texto para comprobarlo: higos, quinua, golosinas, quesadillas, naranjillas, cuero reventado, pescado seco, el lenguado de Anconcito, sancocho y loco, esencia de café, humitas, tamales, panela, bolones y café de Babahoyo, pan de Ambato, chicha, yucas, banquete inolvidable, agua de pítimas, etc., etc.

Los alimentos, como motivo omnipresente, no son solo sustentos de la vida diaria, sino fundan lo cotidiano, dan vigor y permanencia a una identidad colectiva. Este inventario de alimentos y vida de cada día es una forma oportuna de entregar parte de una nueva historia. Pero también es fuente privilegiada para los creadores. Como comenta el intermediario entre el lector y el mundo narrado, «la historia sólo recobra una que otra cosa de la inmensa hojarasca de recuerdos. Lo que sobra es una confluencia de imágenes y destellos». («Comeibebe», 171) En este material se mueve el poeta de *Arte de la memoria*.

«En las nimiedades que la gente esconde, disimula o atesora, se encuentra la literatura», observa, además, el autor («Agua de pítimas», 122) Escribir, agrega, es «quitar territorio al olvido y es devolver vida al pasado...» («Golosinas», 18)

Pero la memoria no solo es un combate contra el olvido, sino el tejido de la misma realidad: «Después de todo, el mundo ajeno o propio, distante o próximo, no es más que una confusión de recuerdos», leemos en otro texto («El pulpo», 50)

Ahora bien, creo que la vitalidad de la memoria de Julio Pazos se alimenta de lo popular. El autor deja constancia de más de una treintena de referencias bibliográficas, que pesan en los textos. Pero las fuentes innominadas, no escritas, aquello que proviene de lo que vio y escuchó y el espacio provinciano, popular, pesan más, por la fuerza de la verdad vivida. Con lo popular, están las revelaciones de los sentidos —colores, sonidos, olores, sabores, texturas. Es un mundo que se percibe desde aquellas evidencias.

La prosa de *Arte de la memoria* es la justa para la representación de una realidad múltiple y para la crónica y la poesía, el registro histórico y el registro maravilloso. Julio Pazos entrega unos textos de prosa poética sugestiva, intensa, fuertemente evocadora. Y con esa prosa sostiene el libro, de comienzo a fin. Es, por consiguiente, el len-

guaje otro elemento unificador en medio de la multiplicidad de los textos. Los motivos exigen la apropiación de un léxico local, pero que posee la suficiente amplia apertura para no caer en un reducido localismo. Las palabras encuentran la fuerza de la sugestión y una retórica que resuelve bien el maridaje entre la función referencial, denotativa, y la función poética.

Arte de la memoria: sustentos de la vida diaria, título que da una primera impresión de ambigüedad, responde, sin embargo, con precisión a la propuesta del libro: señalar realidades a través de las que perdura una identidad colectiva en la cual, como explica el autor, «no es verdad que el mestizaje esté vacío porque no logra identificarse con las culturas madres, sino que el crisol de ese mestizaje no descansa y no para de fundir nuevos objetos». Pero el arte de la memoria, a pesar de la ilusión de fijar el tiempo al nombrar la realidad por la poesía, es frágil y escurridizo porque, como lo dice bellamente el autor del libro, «nosotros solo somos una sucesión de emociones y breves espejismos». También el *Arte de la memoria* sustenta esta ilusión.

Diego Araujo Sánchez

Luis Aguilar Monsalve,
EL UMBRAL DEL SILENCIO,
2a. ed., Libresa, Colección Crónica de sueños, 1999

Luis Aguilar Monsalve, encarnado en el cuentista de origen inglés Ronald Shookmaker, nos entrega 15 cuentos muy bien logrados, extraños en nuestro medio, sorprendentes por el alejamiento de cualquier influencia con la actual corriente literaria latinoamericana, con un acercamiento a Borges y a Cortázar, y una innegable influencia de la literatura inglesa y norteamericana.

La temática de estos singulares cuentos, *El umbral del silencio*, estriba en la renovación del tiempo. El autor parte de la diferencia de la naturaleza que existe entre el tiempo humano, finito, con límites de duración, y el tiempo infinito, que normalmente la inteligencia no puede concebir por su íntima relación con el concepto de eternidad, lo que significa la negación del tiempo.

En tal sentido, los personajes son enigmáticos, se mueven en un ambiente brumoso y melancólico, ocultan su verdadera identidad en un momentáneo instante de la vida, aparecen como sombras fluctuando entre el presente y el pasado, se desenvuelven en una atmósfera de sueño o de recuerdos, confundiendo la realidad con lo imaginario, al margen de la lógica, sin que por esto, los personajes sean entes fantasmagóricos, sino dueños de una innegable presencia y de un peso vital que imprime el logro de personajes universales.

Hay cuentos que impresionan por su profundo simbolismo, los protagonistas no son los prisioneros de una cárcel, sino la humanidad entera en un espacio y en un tiempo circulares, o en un simbolismo en la ambigüedad de la vida del hombre analítico

que ve su nuevo nacimiento. El tema de la soledad absoluta, sin diálogo ni comunicación crea personajes melancólicos, sumergidos en el ostracismo, como el seminarista que se presenta real, pero que es el que murió hace un siglo. Algunos personajes se debaten entre la realidad y la vigilia sin más salida que el acoso de la muerte, y otros viven la desintegración de sus cuerpos agradeciendo la vida que vivieron. Está presente la tremenda ironía del hombre que presencia el final de la vida anhelada cuando es anciano y vive encadenado a la niña que debe proteger. El poder de la imaginación se refleja en la larga secuencia de los pocos pasos que da el protagonista en una calle desierta. Conmueve el implícito ambiente de tristeza en los recuerdos de la infancia y adolescencia del hombre que recibe el fax anunciando la muerte del amigo. El miedo y la patética angustia del niño perdido durante un viaje se convierte en sonrisa cuando se ve en un ataúd, y al fin sabe a dónde va. Y hay un atisbo de humor en la abuela que compra el bastón con puño de oro, cuento que recuerda las mejores páginas de Dickens.

No faltan los finales sorpresivos que caracterizan a los cuentos de estructura perfecta y los que dejan el sabor de la sugerencia, por lo cual es indudable que Luis Aguilar Monsalve ha entrado con paso firme en las letras ecuatorianas.

Alicia Yáñez Cossío

Mario Vargas Llosa,
LA FIESTA DEL CHIVO,
Madrid: Alfaguara, 2000

En 1968, Mario Vargas Llosa quiso editar un libro de cuentos sobre los caudillos y dictadores del continente. La edición, como nos consta, nunca pasó de ser un gran proyecto. Según Monterroso, quien narra la anécdota, no es aventurado pensar que a éste se deba, en gran parte, la publicación en 1974, de las novelas sobre el dictador escritas por Carpentier, Roa Bastos y García Márquez.⁶

El caudillo ha sido uno de los temas preferidos de la literatura.⁷ Es Sarmiento con

6. Augusto Monterroso, quien narra la anécdota, estaba invitado a participar en dicha edición con un cuento sobre Anastasio Somoza García. Alejo Carpentier escribiría sobre Gerardo Machado, Carlos Fuentes sobre el mexicano Antonio López de Santa Anna y José Donoso sobre el boliviano Antonio Melgarejo. En el caso argentino, Julio Cortázar escribiría sobre Perón y Carlos Martínez Moreno sobre Rosas. Finalmente, Vargas Llosa haría un cuento sobre el peruano Luis Miguel Sánchez Cerro y Augusto Roa Bastos sobre el célebre José Gaspar Rodríguez de Francia. Augusto Monterroso, *Triptico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995: 171-173.
7. Casi todos los países en algún momento han producido obras en contra de caudillos, aunque en su gran mayoría no hayan llegado a destacarse en el canon continental. La más conocida en el caso ecuatoriano es *El secuestro del general* escrita por Demetrio Aguilera Malta en 1972.

Facundo, obra fundacional de las letras modernas hispanoamericanas, el primero en tratar sobre un caudillo. Retratar a Facundo Quiroga le posibilita a Sarmiento escribir un tratado geográfico del territorio argentino; revisar la historia nacional, y establecer el paradigma de civilización y barbarie para comprender la composición social de la Argentina.

En el siglo XX, la primera gran obra sobre el tema la escribe el español Ramón de Valle-Inclán. A pesar de que el *Tirano Banderas* (1926) es una novela concebida en España, en ella se retrata al dictador mexicano Porfirio Díaz; por eso algunos críticos han leído la obra de Valle-Inclán como parte del género de novelas de caudillos escritas en el continente.⁸ Valle-Inclán nos presenta al caudillo como personaje exótico de tierras calientes, sin embargo, a él se le debe el recurso del *esperpento* para resaltar la sordidez del mundo del caudillo.⁹ Como muestra está *El Señor Presidente*, esa importante novela de Miguel Ángel Asturias, que siendo muy superior a la de Valle-Inclán, algo le adeuda en su estilo. A la obra de Asturias le sigue el largo poema narrativo *El Gran Burundún Burundán ha muerto*, del colombiano Jorge Zalamea. Fieles muestras del terror que el poderoso imponía, las dos obras presentan al tirano desde una enorme distancia y el poder parece ser una estructura que rebasa al propio caudillo.¹⁰

En 1974, con la publicación de *El otoño del patriarca*, *Yo el Supremo* y *El recurso del método*, hay una renovación en la forma de representar al caudillo. En las tres novelas, por momentos, el hombre está descrito desde su propia conciencia. García Márquez, Carpentier y Roa Bastos, dan cuenta del nefasto poder político que el caudillo lidera, pero describen también su carisma. La aproximación de estos escritores al caudillo hace que sus novelas establezcan una suerte de analogía entre el poder político y el poder de la escritura.¹¹

Ángel Rama estudió la incidencia de los diferentes momentos políticos en los cambios de estrategias para novelar acerca de los caudillos y afirmó que la revolución cubana abrió posibilidades de una desmitificación del caudillo. Característica que para Rama es clara en las novelas escritas en los 70. En años recientes, ha sido el fracaso revolucionario y político de los autores, el marco en el cual se han escrito las novelas sobre caudillos.

En 1998 Sergio Ramírez publicó *Margarita, está linda la mar*, una novela que sin hacer de Anastasio Somoza García la figura central, narra partes de su vida, los abusos de su autoritarismo y su asesinato en 1956. Ramírez no solo escribe después de la derrota política de la revolución nicaragüense, sino que además lo hace como ex-líder del régimen revolucionario. Ramírez retrata al caudillo de una manera irónica, Somoza es un hombre sin intestinos que vive cargando sus excrementos en una bolsa de plástico adherida al cuerpo.

8. Conrado Zuluaga, *Novelas del dictador, dictadores de novela*, Bogotá, C. Valencia, 1977.
9. Mario Benedetti, *El recurso del supremo patriarca*, México, Nueva Imagen, 1979.
10. Ángel Rama, *Los dictadores en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
11. La reflexión sobre la escritura y la novela es explícita en la obra de Roa Bastos, quien enfatiza la labor del escritor como «compilador». Ver estudio introductorio de Carlos Pacheco en la edición de la Biblioteca Ayacucho, 1986.

A esta larga tradición de novelas de caudillo pertenece *La fiesta del Chivo*, la última novela de Mario Vargas Llosa publicada por Alfaguara hace pocos meses. Más de treinta años después de su fallida propuesta editorial, el autor peruano nos ofrece la novela con cuyo tema se han inmortalizado los grandes escritores del continente.

Al igual que Ramírez, Vargas Llosa construye la trama alrededor de la conspiración y el asesinato del caudillo, en este caso el dictador dominicano Rafael Leonidas Trujillo. Tanto en *La fiesta del Chivo* como en *Margarita, está linda la mar*, el efecto de lo grotesco se construye alrededor del cuerpo del tirano. Si Somoza carga sus excrementos en una bolsa de plástico, Trujillo sufre de incontinenia y además es impotente. La descripción de un cuerpo imperfecto y torpe en el desempeño de las funciones básicas, hace que en los caudillos descritos al final de siglo, exista un contraste entre el derroche de poder en el ámbito político y cierta incapacidad física.

Como casi todas las novelas del caudillo, *La fiesta* viaja en un péndulo desde la historia hasta la ficción. El autor usa los nombres propios de los conspiradores de Trujillo, pero cambia sus historias, las exagera o las cuenta a medias. En una prosa nítida, ofrece la detallada construcción de personajes, reproduce giros del lenguaje propios de los dominicanos y escudriña en la historia hablada del país para recoger al Trujillo de los rumores y las quejas cotidianas. Vargas Llosa es meticuloso en describir todos los detalles de la apariencia y personalidad de Trujillo con las que el tirano se dio a conocer; o, mejor dicho, con las que se hizo temer: la ridícula voz aguda, la obsesión con la limpieza y el orden, y la fuerza de una mirada letal. Como muchos dominicanos certifican, la fama de Trujillo era lo que de él se decía. En la novela sigue siendo lo que de Trujillo se dice, la manera como el lector llega a conocerlo mejor. Este es uno de los grandes aciertos de la obra.

La imagen idealizada del poeta o del escritor cuyo poder imaginario y creativo mata al tirano, ha sido un recurso común en las novelas del caudillo.¹² No es el caso de *La fiesta del Chivo*. La voz narrativa en esta novela es la de una mujer y el relato mismo es fruto de su venganza. Urania Cabral, hija de uno de los colaboradores del Chivo, fue entregada por su padre, como muestra de incondicionalidad con el Jefe. Urania, que apenas había entrado a la adolescencia, no sabía para qué le mandaba su padre a la casa Trujillo. Como era de esperarse, la noche de su visita, Urania sufre un grotesco abuso sexual. Aquel hombre impotente que además no puede contener la orina, al sentir su virilidad amainada, decide penetrar a la muchacha con la mano. Después del hecho, Urania no regresa a su casa. Se refugia donde las monjas que la educaban. Ellas le ayudan a escapar a los Estados Unidos ya que, al traducir como burla la impavidez de Urania, Trujillo había decidido matarla.

El final de la novela se conoce de antemano, la muerte de Trujillo no es lo que mantiene el suspenso en el relato. El lector tiene curiosidad de la versión que Urania da de la historia. Es ella, por su odio y sed de venganza, quien hace las veces de *compiladora* de la vida del hombre; ella quien investiga la historia, conoce nombres, fechas y descripciones de algunos de los colaboradores de Trujillo. La información de Urania a veces nos llega a manera de recuerdos; otras, el relato toma forma de monólogo

12. La metáfora más hermosa aludiendo a esta figura la escribió Juan Montalvo, con su célebre frase «Mi pluma lo mató».

cuando ella hacía frente a su padre ya senil. Por último, Urania relata a sus tías y primas la historia de sus treinta y seis años de ausencia, los mismos que pasaron desde la muerte del Chivo.

La mirada testigo que permite a Urania ser la voz narradora, no responde a una versión idealizada de la mujer como escritora. Urania describe la parte más importante de su historia en un íntimo ambiente familiar, disputando el lugar de enunciación con el loro de la casa. Ella es una mujer histérica y amarga que, pese a sus grandes logros profesionales, no conoce el placer. Es un sujeto consumido en la frustración física.

No es casual que la estrategia narrativa de un relato que privilegia el cuerpo del caudillo para ridiculizarlo, dé el lugar de la escritura a un personaje femenino. La mujer es la testigo perfecta porque solamente su memoria permite trazar un paralelismo entre la historia de tiranía y la falta de vigor de su líder. La burla a la impotencia de Trujillo es una burla a su masculinidad. La mujer posibilita la burla, pero no puede celebrarla con humor porque esa broma a ella le cuesta la posibilidad de sentir placer. Por ello es una burla hecha entre hombres, para hombres.

Los horrores perpetrados por Trujillo durante la dictadura, se narran paralelamente al reporte de la impotencia del líder, pero su imposibilidad física se traduce en el horror que significa para Urania hablar/escribir de ellos. Su condición de narradora no la libera, tampoco hace que su escritura sea combativa o política, sino que es la expresión de su historia. La impotencia de Trujillo parece ser la venganza de la literatura que inmortaliza al tirano como un hombre incapaz. Pese al alto precio que Urania paga por escribir, nadie duda que Vargas Llosa entra triunfante en la galería de quienes novelan sobre caudillos.

Gabriela Pólit

Leonardo Valencia Assogna,
EL DESTERRADO,
Barcelona: Debate, 2001

Sí, *El desterrado* tiene la grandeza de convertir la construcción literaria en el centro del esfuerzo narrativo de Leonardo Valencia.

Es decir, más allá del tema en sí, de los personajes, de los escenarios o las descripciones, el talento de este escritor ecuatoriano estriba en su tarea, en el oficio para producir una obra que se lee con la exigencia de agarrar el eje para sostenerse en el sentido de la novela.

Además, se permite una interiorización abundante, a ratos exagerada, en la época, en la geografía y en la caracterización de los personajes y las situaciones de una familia, los Dalbono, que vive en Italia en las primeras décadas del siglo XX.

En ese sentido, tiene la habilidad para convertir al 'viejo elefante', Nebbiolo Ben-tornato, en el señuelo de todas las realizaciones, frustraciones, anhelos, sueños y hasta

suspiros de la familia. Y ese personaje, en la construcción literaria de Valencia, tiene la validez de mostrar, con su mirada, los matices de la época sin llegar a los absolutismos de las novelas que todo lo definen, asumen posiciones doctrinarias o defienden una causa. Y tal vez en esa abundancia de datos, descripciones, caracterizaciones y diálogos Valencia pierde algo de aliento y soltura en su producción narrativa. Sucede que en largos tramos de la novela se extiende, en perjuicio de la emoción, en situaciones que podrían superarse con una elipsis puntual. Eso, quizá, le quita 'alma' a la obra de modo que el lector acompañe emocionalmente a la narración.

Lo cierto es que Valencia ha logrado un trabajo responsable (no es la primera vez, pues en *La luna nómada* ya lo evidenció) porque no hay detalle que no se respalde en la verosimilitud sin afectar la ficción. Incluso, el asunto de fondo, el destierro, aparentemente el imposible porque los personajes centrales viven en una ciudad no apta para desterrados, cuenta con la atmósfera y el ambiente para la recreación de la historia que no rebasa las líneas de la ficción en favor de la literatura.

Hay que celebrar el trabajo responsable de este guayaquileño que actualmente vive en Barcelona, porque, de hecho, explica la publicación de la novela en la editorial española Debate y también porque en los debates últimos de la producción literaria ecuatoriana uno de los temas recurrentes es la irresponsabilidad de algunos, contados por suerte, autores que publican sin el cumplimiento de ciertos requisitos como el respeto al cliente que compra un producto para su placer y enriquecimiento espiritual.

Y hay que celebrar por partida doble: Valencia inscribe un tema no localista en la literatura ecuatoriana y pone en el debate si hay autorías nacionales con temas ecuatorianos.

Orlando Pérez

Raúl Serrano Sánchez,
LAS MUJERES ESTÁN LOCAS POR MÍ,
 2a. ed., Quito, Eskeletra, 2000, 144 pp.

Sabemos que toda vida es ante todo dispersión, pasión y confusión. En medio de estos avatares y desórdenes los seres humanos inventan, repiten o combinan estrategias y actitudes que buscan una garantía de vida, de amor y de juego en las aventuras que el deseo guía, unas veces, solo tímidamente, otras, de manera impetuosa, desaforada y hasta con rabia. Los cuentos que conforman el libro *Las mujeres están locas por mí* ponen el acento en el peso de las máscaras que llevan los humanos en el juego de las celadas, las búsquedas, los rodeos, las obsesiones y la doble cara.

Este juego de las apariencias devela el ingrediente de ficción, simulación y aprendizaje que toda identidad supone. Una de las máscaras que de manera recurrente asumen los personajes es la del cazador. Un cazador que en su aventura y persecución a veces asume, sin advertirlo, el papel de la presa. Una suerte de cazador maldito que

persigue un objeto inalcanzable, que lo embauca y lo fuerza a una acción indefinidamente continuada, «como el sueño que persigues y jamás o siempre te deja a medias».

Esta búsqueda, que supone el rastreo de la presa perseguida, tiene lugar en un mundo percibido como pecera en la que huir parece tarea imposible. En el cuento «Antes de que empieces a desnudarte» la caza supone también las parecidas y dobles que pretenden la sustitución del sujeto inalcanzado, cuerpos con pechos prestados y caricias tráfugas, miedos y culpas de las «criaturas sin historias».

La premura de adquirir otra identidad como estrategia de conquista y seducción es el motivo que estructura el cuento «Safo se lava el pubis en agua bendita». El narrador vive la obsesión y la necesidad de ser otro, de asumir otras existencias y otras máscaras como manera de imponerse: en el ritual de la cacería amorosa en «el juego idiota de las apariencias»: «adquirir otra identidad para que Julito, ni siquiera él sepa del otro Julito, ni de uno mismo». Este juego de enmascaramientos supone también la simulación de la presa como forma de autoengaño y salvación: «Sucedió contigo Julito cuando las mujeres contratadas para las imitaciones te llevaron a las muñecas que resultaron todo un embrollo porque tenías que llenarlas con el aire sobrante del desánimo [...] donde Ud. está con esa cara de pan dormido, unas veces, otras —hay que ser justos, Julito— de Afrodita, de Safo». Hay momentos en los que estos cuentos se acercan al tono de una confesión, de un acto de contrición, a manera de un diálogo entre el narrador y su propia conciencia que asume diferentes máscaras para hablar de sí mismo y con ese otro que también lo habita. Allí la escritura da cuenta de una larga conversación que, al enfrentar al personaje narrador consigo mismo, desplaza toda idea de tiempo y de espacio. Es una conciencia narrativa que fluye enmascarada por los intersticios de su propia memoria, en el afán de representar diálogos, encuentros y pérdidas que registran el ritmo de una cacería en la que el sujeto se mueve, de manera ambigua, entre el miedo, la ansiedad y la culpa. Estos desplazamientos además evidencian otra ambigüedad y que tiene que ver con la pertenencia de las palabras. A quién pertenecen las palabras no es siempre una pregunta fácil de responder. Los personajes indagan la respuesta en medio de los avatares de sus dramas existenciales y nosotros, los lectores, asumimos la pregunta como reto de una escritura que se repliega sobre ella misma como siguiendo los sinuosos caminos y las trampas que toda cacería demanda.

En el cuento «Mientras ella duerme», ella es la cazadora, Ariadna, que desde su guarida deshilvana la punta del deseo. Ellos la buscan, sin saberse cazados, con la ayuda de un mapa que al invertirlo se convertía en el camino hacia el dorado bajo la promesa de heredar «una vieja que te mime, te cuide y proteja contra todos los males y tentaciones del mundo, por lo menos hasta que le durara el afán de jugar a la cacería o de enredarte con sus cabellos».

Todo este juego de cacerías y persecuciones, de máscaras y apariencias entraña también cuerpos disfrazados en juegos travestis, seres que viven el espanto de quedarse sin cuerpos por el resto de los siglos y que han enterrado sus cuerpos en el rebautismo de sus nombres.

En definitiva, este conjunto de cuentos propone la imagen de la cacería y los cuerpos enmascarados como metáforas de la aventura humana presentida como realización de múltiples trampas en el difícil juego de la seducción. «Uno tiene que actuar —no le queda otra salida— [dice el narrador en «Música para atravesar un café»] tampoco puedes darle la espalda a quien te ha elevado a los altares de los que bajar [...] sería muy

doloroso, sobre todo por ciertas penas y tristezas que no viene al caso nombrarlas aquí».

Quiero volver sobre la idea de tono confesional que caracterizaría significativos pasajes de estos cuentos para destacar el carácter fragmentario del narrador protagonista de los relatos, un narrador hecho de otros «yos» imposibles de ser registrados en la imagen única que no devuelve el espejo, un narrador que en el ritual de la cacería no hace sino encubrir la permanente fractura y huida de sí mismo.

Alicia Ortega
Universidad Andina Simón Bolívar

María del Carmen Porras,
APROXIMACIÓN A LA INTELLECTUALIDAD LATINOAMERICANA:
EL CASO DE ECUADOR Y VENEZUELA,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional;
2000; Serie Magíster, vol. 10; 116 pp.¹³

En los momentos actuales se hace necesario recoger la tradición crítica desarrollada por los intelectuales y pensadores latinoamericanos, en el contexto de la cambiante y compleja relación entre intelectualidad, esfera cultural y el problema de la nación. En este sentido, el trabajo desarrollado por María del Carmen Porras tiene el mérito de abordar un tema de gran importancia en el campo de los estudios literarios en la medida en que asume, con lucidez crítica y rigor académico, la problemática de la intelectualidad latinoamericana durante la década de 1960 en relación con la cuestión de la cultura nacional.

Nosotros, latinoamericanos, quizá debamos preguntarnos si alguna vez el ejercicio crítico literario ha tenido sentido solo desde la dimensión estética. Siempre se habló de la relación entre literatura e identidad nacional en el contexto de un debate político-cultural aún vigente. Definitivamente nos hemos acostumbrado a soñar desde la literatura las ilusiones futuras. Los intelectuales latinoamericanos han hablado de la literatura como una práctica que construye mundos, que incide sobre los imaginarios sociales, sobre la lengua, que no se limita a reflejar o inventar realidades, sino que ha sido asumida como una práctica con efectos reales, que reinscribe límites, elabora nociones, dibuja mapas, construye comunidades.

María del Carmen Porras ha desarrollado un excelente estudio comparativo de las revistas literarias publicadas, entre 1960 y 1970, por los jóvenes intelectuales de Ecuador y Venezuela. La preocupación fundamental de *Aproximación a la intelectualidad latinoamericana: el caso de Ecuador y Venezuela* ha sido problematizar el rol del intelectual en el marco de una profunda crisis de valores, cambios y renovaciones sociales,

13. Tomado del prólogo.

que caracterizó la década de 1960. Desde la intuición crítica de María del Carmen, se trata precisamente de rastrear las diferentes estrategias elaboradas por nuestros intelectuales en el afán de elaborar respuestas al impulso modernizador y a la búsqueda de representatividad que ha marcado de modo recurrente el diálogo desde América Latina con las realidades exteriores.

Sabemos que el intelectual latinoamericano ha desempeñado su oficio en términos de una proyección política y desde su capacidad para actuar como conciencia crítica de la sociedad. Esta línea ha señalado un acercamiento a la literatura desde una perspectiva cultural que rebasa el campo de lo puramente estético, como ejercicio de un modo de pensar y problematizar las relaciones entre arte, cultura, sociedad y política. De hecho el lenguaje, la cultura y la ideología son tres elementos claves que vertebran todo el trabajo de la crítica latinoamericana.

Durante la última década asistimos al despliegue de una perspectiva que intenta problematizar la noción misma de literatura en el sentido de incorporar en ella los textos producidos por la cultura no ilustrada y, sobre todo, en la idea de ratificar que la literatura ha sido un espacio permanentemente contaminado por otros discursos: social, económico, histórico, entre otros. Así, se trata repensar las características de la conmovida biblioteca contemporánea para incorporar en ella nuevos objetos de estudio que permitan valorar con sentido crítico diversas formas de manifestación cultural. En este sentido, emprender una reflexión sobre el pensamiento intelectual desde las revistas literarias posibilita comprender los mecanismos y estrategias discursivas a partir de las cuales se construyeron grupos de afinidad en abierto debate con otras instancias del orden social. Las revistas literarias suponen un efectivo medio de comunicación y debate en la medida en que generan consenso y gusto, orientan la opinión, evidencian las preguntas del momento; en fin propician la conformación de una comunidad que se congrega alrededor de unas ciertas propuestas y preocupaciones.

A partir de la lectura y análisis de los manifiestos, reseñas, textos críticos y ensayos publicados en las revistas que conforman el objeto de estudio, María del Carmen Porrás reconstruye el discurso intelectual elaborado en el esfuerzo por encontrar respuestas a un conjunto de inquietudes que orientaron el debate intelectual durante la década de 1960: el problema de la autenticidad de la cultura nacional, el compromiso del escritor, el concepto de renovación en términos formales y morales, el diálogo con la herencia de la cultura occidental, el conflicto entre regionalismo y vanguardismo, la discusión de la cultura en el ámbito continental, las relaciones y alianzas entre la esfera intelectual y los sectores populares, la relación de las culturas con los centros hegemónicos del poder, el problema de la educación, entre otras problemáticas que marcaron las discusiones y tensiones de esos años.

Este libro posibilita una comprensión crítica de los procesos culturales de los años sesenta desde la perspectiva de la intelectualidad. La lectura de María del Carmen focaliza el protagonismo de una intelectualidad que experimenta, de manera conflictiva, el imperativo y la demanda de crear una tradición cultural realmente nacional que rompa críticamente con el pasado de su presente. En esta línea el texto no solo estudia las condiciones en las que dicha conciencia crítica surge y los modos de insertarse en una tradición que le antecede, sino que además analiza el proceso de repliegue que experimenta el movimiento intelectual de vanguardia y su propio fin.

En definitiva María del Carmen Porras se pregunta por el modo cómo el discurso intelectual de la década de 1960, desacralizador y ruptural, se insertó en una tradición crítica que no ha dejado de articular el discurso cultural al discurso social, económico y político en el contexto de una tarea que reflexiona cómo nuestra literatura y nuestra cultura inscribe y escribe la realidad latinoamericana.

Alicia Ortega
Universidad Andina Simón Bolívar

Roy Sigüenza,
OCÚPATE DE LA NOCHE,
Colección Triformidad, Cuenca: Universidad de Cuenca /
Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2000

Con esta edición «rústica» de *Ocúpate de la noche*, que hace ostensiva la displicencia, el desinterés, y en última instancia la extrema ignorancia de las instituciones cuando se ocupan de la cultura, inconscientemente la Universidad de Cuenca, y la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, han devuelto a Roy Sigüenza, y a su poesía, a una marginalización y a una marginalidad tan injusta como inaudita, y desde las cuales, hace aproximadamente diez años, este poeta empezó a comunicarse con un puñado de amigos dispersos en Machala, Quito y Cuenca.

Dije un puñado de amigos, y no exagero. Podría nombrar los cinco lectores o interlocutores literarios que contaba Roy Sigüenza en estas tres ciudades hacia 1991, año en el que publica, en una modesta imprenta de su Portovelo natal, la *plaquette Cabeza quemada*. A la manera de Cavafis, poeta del que andaba a llevar en esos tiempos una antología transcrita por él mismo a máquina, Sigüenza había resuelto debutar en la República de las Letras con la humildad que la sabiduría impone. Más aún, antes que una *plaquette*, se trataba de una plaqueta, mejor: de una placa de sangre: una hojita de papel bond impresa por ambos lados que el autor puso dentro de un sobre de papel kraft (o Kfracft-Ebbing como prefiero llamarlo yo, en memoria de Richard von Krafft-Ebing, pionero de la sexología y la medicina forense, que en 1886 publicó una relación de perversiones reales, es decir de la vida real, que tituló *Psychopathia sexualis*).

No más de diez poemas constituían esta hoja inaugural, pero en su envés y revés tenía lugar un estallido silencioso, una explosión que sin duda alguna participaba del misterio de la poesía: imágenes que parecían proceder de visiones oníricas, pero que eran más bien el resultado de la agudeza de su mirada para penetrar en los entretelones de la realidad, y de una finísima sensibilidad para transmitir por un lado su propia y particular subjetividad, y por otro para captar la singularidad de un mundo que en su acusado provincianismo y rusticidad —el de los pueblitos mineros, pesqueros, de antiguos contrabandistas y asaltantes de camino entre los que Sigüenza ha desarrollado su vida en El Oro, cuando no ha padecido los rigores de la violenta, precaria y mercantil

Machala—, era susceptible de convertirse en metáfora viva del mundo gracias al poder encantatorio de la palabra poética. No obstante la indiscutible contemporaneidad en la concepción y el desarrollo de los poemas, la voz estaba transida de elementos arcaicos, ancestrales, locales, evocados o aludidos con una enorme gracia y discreción —aspectos que reaparecerán en su próximo libro, cuando algunas figuras del imaginario popular asomen investidas de un poder simbólico: el Timonel, el Excavador, el Bebedor, La Estremecida— y que infundían a estos textos iniciales su extrañeza, su diferencia y su sugestión.

Tras este debut casi clandestino, Sigüenza reaparecerá siete años después, cuando en 1998 «La (h)onda de David», una colección auspiciada por la Universidad de Cuenca, la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay y la Alianza Francesa, publique su volumen *Tabla de mareas*. Si pensamos que durante varios meses una editorial quiteña tuvo los originales de este libro en sus gavetas, y sistemáticamente prefirió editar a otros poetas —la mayoría de ellos fungibles—, con todas sus miserias y parroquianismos, que no son patrimonio exclusivo de la morlaquía, hasta el momento Cuenca ha sido —por razones que van más allá de lo puramente editorial— la tierra prometida del poeta.

En un ensayo anterior he señalado como a partir de *Tabla de mareas* Sigüenza empieza la reconversión simbólica de dos elementos míticos que no tardarán en volverse recurrentes: el caballo y la noche; aventuro una paráfrasis: la noche boca abajo. Si el animal en su universo poético es un emblema de las potestades viriles, masculinas, del poder y el brío de la irracionalidad, la noche es el espacio que propicia las transgresiones. Baste recordar su ya célebre epigrama «Piratería»: «*Iré, qué importa/Caballo sea/la noche*». Tres líneas que cualquier noctámbulo o maldito podría adoptarlas como su divisa, como su lema de guerra. Este libro también cifra la poética y la erótica del autor, poética y erótica que se funden y confunden en el decurso del texto. La última línea del libro reza así: «*La poesía come carne prohibida*». Si operamos un mínimo cambio tendríamos que el poeta o su voz poemática también comen carne prohibida, pues el objeto de su deseo no ha perdido totalmente su carácter de interdicto. Por lo demás, en *Tabla* Sigüenza construye una especie de plataforma mítica de la homosexualidad. Safo, Sodoma, Rimbaud —como más tarde Salem, Whitman y Hart Crane, entre otros— son los personajes y las geografías que el autor invoca y de algún modo vindica en función de su elección sexual, de su impureza y de su pasión. Los invoca y vindica en nombre de los malditos, de los condenados, de los maldecidos.

Una vez que ha elaborado esta plataforma mítica, que se ha provisto de este prestigioso soporte cultural, de este respaldo histórico, de haber recordado y remitido al lector al siglo IV antes de Cristo, «*cuando era común el amor entre los hombres y la pasión no discriminaba los sexos; solo ardía*», como dice en «Hallazgo en Nubia», uno de sus más hermosos textos, donde realiza una brillante parodia de la crónica roja para referir una noticia pseudo-arqueológica: el supuesto encuentro de «*la cabeza de un efebo*»; digo que tras confeccionar sutilmente toda esta armadura canónica, el poeta parece sentirse en plena libertad de desplazar las segundas y terceras personas desde las cuales venía emitiendo su alocución poética, en beneficio de un yo más íntimo, confidencial y coloquial.

Ocúpate de la noche es el espacio donde tiene lugar esta desinhibición, esta asunción del poema como un discurso autorreferencial, un decir para decirse, un contar pa-

ra contarse. Privilegiando siempre la concisión expresiva, la intensidad emocional y física —experiencias por las que pasa el cuerpo durante el tiempo que acontece la escritura y la lectura—, en su brevedad este libro puede leerse como el itinerario amoroso y erótico del poeta, el diario personal de sus ocupaciones diurnas y nocturnas. Pensiones promiscuas, casas abandonadas, montes, parques, asientos traseros de los cines, autobuses, estos son los recintos urbanos y rurales que el poeta cataloga y recorre en su incesante cacería amorosa, y aunque son los únicos sitios que permiten el encuentro de «*los hombres enamorados*» —como dice con más ironía que aflicción—, los habita con una actitud gozosa y cínica. Así, «En el hotel»: «*Está prohibido escribir en las paredes/ señalaba un edicto en la pared del cuarto,/ todo lo demás está permitido/ le agregamos él y yo, riéndonos*». Pero acaso lo excepcional estribe en vivir la experiencia erótica simultáneamente como una experiencia estética. Este es el motivo de «*Los viajeros*», posiblemente el poema más bello del libro:

*Leíamos en las estrias de la langosta
Largas alusiones al paisaje:
Lomas, como en las acuarelas japonesas
De la dinastía Qui, le decía señalándolas.
Eran ascensiones por donde venían
Los rayos del sol a poner transparencias
—alas de agua seca, hojas del Árbol de Invierno—.
A lo lejos el gavián hundía el pico
En el viento espeso que traía la tarde
Cuando ya nuestros pies iniciaban el vuelo.*

El dolor y el desgarramiento que acarrearán la pasión amorosa laten debajo de toda la poesía sigüenciana. Ausencia y búsqueda del ser deseado, soledad esencial del enamorado, del deseante: la angustia que nos producen estas situaciones el poeta las transmite con una contención encomiable, evitando al límite cualquier patetismo, y sin embargo no deja de enfrentarnos al dolor, de involucrarnos en su ferocidad, porque hace del dolor —como casi todo lo que este poeta toca— trascendente:

*Alguien estuvo antes de mí
En este cuarto
solo
y supo
que alguien estuvo antes de él
en este cuarto
solo*

Pero aunque participa de la dimensión dramática del amor que está presente en todos los grandes poetas, Sigüenza jamás es un poeta trágico. Al contrario, la mayoría de las ocasiones es un escriba gozoso, festivo, celebrante, unas veces aquejado de tristeza, otras de una cierta *saudade* pessoana. Vive su diferencia exento de culpas y temores. Por eso en este libro cuanto más adopta un humor melancólico para celebrar no la memoria, sino la imagen viva, vigente de quienes tiene entre sus modelos artísticos y vitales: Adriano, Antinoo, Auden.

En su agudo ensayo sobre Lorca, el escritor español Francisco Umbral hace una precisa distinción entre los poetas que pertenecen «a las esbeltas fuerzas de lo apolíneo», y aquellos que conforman «la turbia élite de lo dionisiaco». Más instintivo que cerebral, más intuitivo que intelectual, Sigüenza pertenece a estos últimos.

No obstante los descuidos y omisiones de edición, *Ocúpate de la noche* confirma a Roy Sigüenza como una de las voces más plenas de la poesía ecuatoriana actual. Aunque muchos todavía no se enteren, entre nosotros su heterodoxia ha corroído los tediosos y asfixiantes claustros de la poesía heterosexual, como su visión y vivencia del amor han alumbrado y enriquecido la nuestra.

Cristóbal Zapata

Sofía Paredes,

TRAVESÍA DE LO POPULAR EN LA CRÍTICA LITERARIA ECUATORIANA,

**Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional,
2000; Serie Magíster, vol. 12; 66 pp.¹⁴**

En *Travesía de lo popular en la crítica literaria ecuatoriana* Sofía Paredes parte de la necesidad de reconocer la centralidad que ocupa la noción de lo *popular* en las ciencias sociales para preguntarse por los modos en que se ha representado lo popular en los discursos de la crítica literaria generado en instancias académicas universitarias, en medio de un juego de oposiciones y jerarquizaciones que han construido la interrelación entre lo popular y lo literario. Para ello, Sofía Paredes aborda el estudio de un conjunto de textos que ha circulado, entre 1975 y 1995, en la academia ecuatoriana bajo la modalidad de ponencias, ensayos, tesis, mesas redondas, congresos, seminarios.

Sabemos que la investigación actual en el campo de la cultura y de las letras está orientada a conocer y comprender la producción y significación de textos culturales en el contexto de un debate en torno al estatuto de la literatura, la constitución del canon y el peso de la tradición. Se trata pues de una perspectiva de estudio que intenta problematizar la noción misma de literatura en el sentido de incorporar en ella los múltiples textos producidos por una sociedad profundamente heterogénea y que antes eran considerados objeto de estudio del folklore, la etnografía, la antropología. Se trata entonces de producir dispositivos teóricos que puedan servir para comprender aquellas textualidades producidas en sociedades híbridas y contradictorias para pensar el estatus sociocultural de dichas manifestaciones discursivas. De esta manera, Sofía Paredes se propone en este libro precisar los dispositivos teóricos, los referentes políticos, las matrices y políticas culturales que han guiado la investigación y el debate académico en torno a la valoración, legitimación y estudio de la cultura popular ecuatoriana en el afán de trazar una suerte de tradición teórica en el campo de la crítica literaria.

14. Tomado del prólogo.

Sofía Paredes sostiene que es necesario atender a las formas en que ciertas producciones son culturalmente asumidas como populares en un proceso histórico que implica cambios en la práctica tanto de sus autores como de quienes se proponen interpretarlas en el contexto de un debate sobre la construcción de la identidad en medio de la necesidad de reconocimiento, integración y diferenciación en sociedades sometidas a procesos de colonización.

Esta reflexión se pregunta por los modos en que la crítica literaria asume y utiliza las nociones sobre lo popular provenientes de diversos campos disciplinarios; los mecanismos de legitimación de lo popular en el escenario cultural y político; la representación de la valorización cultural del pueblo; los cambios que se han dado en la producción, circulación y consumo de los bienes y las prácticas culturales populares; lo popular literario en relación a la problemática de la cultura popular y la identidad cultural; las diferentes estrategias utilizadas para analizar lo popular literario; lo subalterno y lo híbrido como nociones básicas que sustentan el ocultamiento de la dicotomía culto / popular; lo propio y lo ajeno en el debate en torno al problema de la identidad; la literatura como espacio privilegiado para representar la diversidad y las especificidades culturales; el desplazamiento de lo literario, la centralización del margen y la celebración de la risa popular.

En América Latina las paradojas de la modernización desigual generó instituciones y prácticas del saber desde siempre heterogéneas, irreductibles a principios de autonomía que hubieran demarcado límites fijos entre las disciplinas. Este proceso generó también literaturas profundamente híbridas, frecuentemente intervenidas por otros discursos e instituciones, literaturas y campos de estudios literarios que en la superficie misma de sus géneros y sus formas desbordan los marcos de la especialización disciplinaria. Esta lúcida travesía realizada por Sofía Paredes en torno a lo popular en el terreno de la crítica literaria ecuatoriana cuestiona los modos habituales en que se ha asumido lo popular, para subrayar los efectos de verdad que dichas tendencias analíticas habrían generado en el debate crítico contemporáneo en torno a la literatura, la identidad y la tradición.

Alicia Ortega
Universidad Andina Simón Bolívar

Cristóbal Zapata,
BAJA NOCHE,
Quito: Eskeletra, 2000; 58 pp.

En el prólogo de *Baja noche*, su autor dice

Si toda escritura presupone un destinatario más o menos *secreto*, a pesar de hallarse *remitiada* y dedicada, a pesar de su acentuado carácter confesional, creo que esta «carta» —que en varios pasajes desborda la confidencia—, puede encontrar nuevos destinatarios en su camino.

De esta cita se concluye que su autor sabe quien es el destinatario de su libro con seguridad y como un hecho estrictamente privado. Pero también se sigue que el autor admite la posibilidad de otros destinatarios, *estos*, desconocidos. ¿No será que esta posibilidad es la que verdaderamente inquieta al autor? ¿No es un refinado artificio decir que el libro «puede encontrar nuevos destinatarios», solo como una posibilidad y no como un hecho? Es un virtuosismo negar o dejar en la duda, la quizás única función que un libro tiene y que es la de ir al encuentro de lectores. Ocurre que soy uno de esos nuevos lectores y que en virtud del pacto social debo, públicamente, decir la experiencia que me suscitó *Baja noche*.

Nuevo lector acosado por un cúmulo de propias y oscuras ansiedades, pero a la vez dispuesto a oír las voces que se levantan en las líneas del libro, no una voz sino varias, tal como lo manifiesta el autor en el prólogo: «De nuevo, como en el libro anterior, un puñado de traducciones acompañan esta colección. Me parece que dialogan con los textos autógrafos». Como ya se *verá* no solo se escuchan las voces de las traducciones, sino otras y en diversas posiciones. Me doy cuenta, en este momento, que el prólogo de modo indirecto, es decir virtuoso me suministra informaciones sobre la poética adoptada por el escritor y sobre los significados de su actitud.

La poética, es decir, las categorías a las que el autor cifra su trabajo. En síntesis, se concluye que se procede conscientemente o, de otro modo, que el autor compone de acuerdo con unos principios. Descarta el azar, en otras palabras, no admite el hecho literario como resultado de la inspiración. Se distancia pues de la concepción romántica de la poesía.

La función del prólogo es claramente paratextual, término que acuña Gerard Genette en su tratado sobre las prácticas textuales. La vinculación del prólogo con los poemas es insoslayable porque es una especie de guía del lector y porque suministra informaciones que lo obligan a percibir el trabajo literario dentro de unas nociones determinadas. En el presente caso se habla de la producción como un juego de «usurpaciones», es decir como un lugar de encuentro de muchas voces. Para Cristóbal Zapata el discurrir de la poesía es un diálogo y una convocatoria, es una suerte de coro.

Otra función del prólogo tiene que ver con el pacto entre la obra y el lector. Esta exige un lector con ciertas características. El lector debe conocer ciertos autores y otras artes, sin este conocimiento la comunicación poética no *fluye*. Por supuesto que estos enunciados no son explícitos, se los presenta disimuladamente, es decir, virtuosamente.

Pero el prólogo tiene, además, otra misión: se propone iniciar la sintonía afectiva entre los poemas y el destinatario. Se dice que los poemas son reproducciones de sentimientos cuyo eje es el amor y específicamente, el sentimiento del amor frustrado. No se encontrarán en ellos imágenes sorprendentes ni ritmos hipnóticos ni máximas ontológicas y morales. Los poemas son reelaboraciones sentimentales. Esta dirección apunta hacia la clase de poesía de los sentimientos que Northrop Frye señala como una de las cuatro que se observa en el conjunto de la poesía lírica de todos los tiempos. Pero no se crea que el autor ha retomado al romanticismo de Lamartine, Duque de Rivas, Espronceda, y entre nosotros al de Remigio Crespo Toral de la Leyenda de Hernán. Más bien el antecedente podría estar en la poesía de Bécquer y en la de Antonio Machado, que se caracterizan por evitar la grandilocuencia y por atenerse a la sobriedad, aspectos que se consolidaron en la Vanguardia, no debe extrañar entonces las alusiones

a T. S. Eliot y Octavio Paz, poetas de poemas elípticos y que definieron el trabajo como el resultado de la mayor economía del lenguaje.

Así pues, aunque se busca transmitir un sentimiento, este propósito se consigue mediante la selección de términos y frases exactos, sometidos a sutiles procesos de sugestividad. Cristóbal Zapata procede de este modo en «Parto de sombras» *Han pasado nueve meses de tu ausencia/ y mis labores de olvido/ solo consiguen alumbrar tu imagen.*

Labores, sustantivo que designa la ocupación, la confección de intrincados diseños con las manos, el trabajo obligatorio, aquello que no podemos evitar porque consta en un contrato; las labores pueden ser enojosas o gratificantes o pueden apartarnos de otros pensamientos y acciones. Se supone que en el poema son trabajos para distraer dolorosos o amables, no se sabe. Ignorar, en este caso, significa dejar paso a la sugerencia, a una enorme cantidad de significado. Y tanto que estas labores de olvido logran lo contrario. Como se dice en la siguiente línea: *«solo consiguen alumbrar tu imagen»* Pudo haberse dicho: *«quiero olvidarte, pero solo pienso en ti»*, mas esto sería un lugar común del todo opuesto a la poesía.

En virtud de la fusión de la sobriedad con los mecanismos disimulados de cambios de significados y de otros artificios se eluden los lugares comunes del léxico sentimental del romanticismo. En efecto, aparecen los amor, corazón, besos de tu boca, adoración, aflicción, ausencia... los que sutilmente modificados irradian poesía.

Más se puede comentar de la poética, pero ahora paso a la actitud entrevista en el prólogo. Hay una intención, también disimulada, de comunicar sobre el trabajo del poeta Cristóbal Zapata, es decir, de sí mismo. Escribió un libro cuando le ocurrió cierto suceso y esa escritura tuvo, según él, determinadas características. Escribió el presente libro, después de *Te perderá la carne*, dice Zapata. El destinatario advierte, a partir de estos datos, que se enfrenta a un escritor de oficio y que, en consecuencia, será conducido con interés y cautela. Pero además esta actitud remite a la idea que el escritor tiene de sí mismo, se trata de una especie de autovaloración en la que se inserta la idea que Zapata tiene de lo que es el arte de escribir: es un oficio. Esta actitud difiere de la romántica que insistía en el intento siempre frustrado de llegar a la poesía, enunciado que grandilocuentemente se repetía hasta la saciedad. En el caso presente, los poemas son realizaciones determinadas por su autor y no dejan lugar a vacilaciones.

Antirromántica es también la actitud que se refiere al enunciado de la temática de los poemas: son amorios y han surgido de una frustración. Podría pensarse que esta confesión de un asunto personal manifiesta la presencia del impudor romántico —en palabras de Carlos Bousoño—, pero la diferencia es sutil. Mientras en el romanticismo la primera persona era la voz protagonista que despreciaba a las otras voces, en un acto de suprema agonía, aquí, la voz poética transmite sus sentimientos a través de un conjunto de un coro de voces.

Considero que el breve prólogo es un componente de la totalidad de la obra. He comentado la vinculación interna y externa que mantiene con las otras partes: «El dolor de los devotos», «Afluentes» y «Traslaciones». No me parece adecuado decir el contenido de cada una de ellas, porque si lo hiciera significaría que intento trasladar el discurso poético a una especie de prosa conceptual, a todas luces empobrecedora. Cuando más puedo citar que contienen, metafóricos, los temas de los poemas

Baja noche: noche de la soledad y del tormento; marea que en el crepúsculo declina y agoniza; derrocada y enlutada bandera; telón oscuro y plúmbeo que de repente cae para suspender el drama y dar paso a la tragedia, a la ruindad, a la bajeza.

Estos son los temas. Pero como todos sabemos ni su formulación coincide exactamente con los poemas ni los temas por sí solos constituyen la emoción poética. Toda suerte de artificios extraen de las almendras temáticas afectos y sensaciones. El trabajo del poeta consiste en involucrar temas, afectos y sensaciones de un modo tal que la experiencia sugerida por las palabras haga creer al lector que aquello que lee es un entramado de sus propia experiencia.

Mencionaré algunos artificios o estrategias utilizadas por Cristóbal Zapata, con el propósito de obtener la comunicación poética. Al final del prólogo, por ejemplo, el autor se minimiza mediante el uso de iniciales. Es un modo de sacar el cuerpo, aunque es también una llave puesta en manos del lector y que le conducirá a una abundante producción de sentidos, el más explícito podría ser el combate con el impudor.

Otra estrategia es la paratextual de los epígrafes. Extraigo los nombres de los escritores que colaboran: René Char, Roberto Bolaño, Robert Lowell y Luis Antonio de Villena.

Otro mecanismo es el paratextual de las dedicatorias: en el nombre de Diana, para Sophie y Bruno Roy y a Beatriz Babilonia de Bulirich.

Hay una nota de pie de página que alude a una obra de Juan García Ponce. Dentro de la nota se cita al poeta mexicano José Emilio Pacheco.

Desde el punto de vista intertextual hay dos clases de inserciones: la alusión y la cita entrecomillada. Se alude al poeta Raymond Carver, al fotógrafo Andrés Serrano, a Jorge Luis Borges, a Rubén Darío, a un lienzo del pintor español Tapiés, a las Sagradas Escrituras, al pintor Magritte. Existe una alusión extensa al filme japonés *El imperio de los sentidos*. Se alude al poeta Tomás Stern Eliot, al primer hombre Adán y al filósofo griego Diógenes. Cada uno de estos intertextos tienen tratamientos que incluyen la parodia hasta el travestimiento.

Las citas entrecomilladas contienen palabras de Anton Chéjov, Javier Váscquez y Octavio Paz. Se encuentra la cita entrecomillada: «cuando llegues a dormir abrázame,/ por favor, abrázame», palabras que provienen del otro actor del drama.

Pero el coro queda incompleto si se olvidan las traducciones de «Dos poemas ingleses» de Borges, de unas líneas de Robert Creeley y de la «Canción Infantil» de Robert Lowell. Este último texto se imbrica con la referencia que aparece en el poema «Relación de hechos» y que dice: «*El hijo que amamos y perdimos irrevocablemente,/ los tres claveles blancos sobre su tumba sin nombre*». Motivo que reaparece en el poema «Memoria del Arcángel»: *El tiempo ha dispersado los últimos claveles/ que dejamos, son tallos secos y rotos en el camposanto. ¿Los volverá a juntar el viento, sobre la tumba amada y anónima? ¿O los destruirá, por fin,/ el próximo aguacero del invierno?*

Las estrategias son muchas, pero las mencionadas son suficientes para uno levantar una idea de lo que es el libro de Cristóbal Zapata. En todo caso, el papel de lector que he asumido, solo es eso, un papel, una especie de loa del antiguo teatro español —mientras la loa solicitaba compostura al público y hasta le informaba sobre las maravillas que iba a oír y ver—, mi papel es llenar, con poca pericia, el espacio que crece, el más explícito, en torno a los poemas de Cristóbal Zapata. No diré lo que quiso hacer

porque eso nunca se sabrá. Diré las pautas de sentido que se generan en los poemas.

Ya se comentó que *Baja noche* se aparta del primer romanticismo. Comentario que busca desvanecer la idea que podía surgir de una lectura ligera, la idea de que este poemario no es otra cosa que la plañidera queja del amor fracasado.

Baja noche es una rica convergencia de voces. Es un lugar de encuentros: el lector irá de un lado a otro y presenciará el drama del personaje poemático y otros dramas: noche de perros, el *imperio de los sentidos*, el drama de Borges... y aunque la palabra no sea afortunada, se contaminará con materias que solo la experiencia de vivir deja al descubierto.

El virtuosismo, no siempre disimulado, por ejemplo la imagen reticente que relaciona la boca con el sexo femenino sangrante y que pretende «impactar», el virtuosismo reside precisamente en el disimulo, en el ocultamiento del definitivo sufrimiento personal. En esta enrucijada del oficio del escritor se sitúa la cualidad del arte de la lírica y que es la posibilidad de proyectar el sentimiento que pudo rasgar las envolturas del ser hacia la diversidad de lectores, proyectar, reproducir otros sentimientos terribles, pero siempre liberadores. *Baja noche*, de Cristóbal Zapata, rompe el horizonte de expectativas y conduce hacia otro denso, hostil y en ocasiones de imprevistos cintarazos de luz.

Julio Pazos Barrera
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Violeta Luna,
UNA SOLA VEZ LA VIDA,
Quito: Eskeletra, 2000

Vale recordar que Violeta Luna (Guayaquil, 1943) es una de las figuras más importantes, junto a otras que se han sumado en estos últimos años, de la poesía ecuatoriana contemporánea. Su escritura ha sabido marcar y enfrentar los retos que toda escritura demanda mientras se sabe viva, a veces a riesgo de que al ensayar nuevos registros los resultados no lleguen a tener la plenitud que se persigue. Por ello no sorprende que ahora con *Una sola vez la vida* (Eskeletra, Quito, 2000), título que nos recuerda la atmósfera perfecta, bellamente funesta, de aquellos boleros que suenan —golpean— mejor cuando la soledad es un bar con las sillas patas arriba. No sorprende que un título tan logrado contenga los fragmentos de un discurso que busca perpetuar lo que la eternidad, tan cara para nuestros mal leídos modernistas, implicaba la fugacidad de lo vivido, la brevedad de lo que solo los sueños, las evidencias del desamor, su simbólica, en este caso el poema, permiten que sean la voz, «la otra», de aquello que nos nombra, pero que a veces nos cansamos, la cotidianidad termina por aplacar antes de que sean sumum de lo que nunca quisiéramos se parezca al olvido.

Una sola vez la vida también es un ajuste de cuentas, un desquite sutil, pero no por ello despiadado, sin que eso signifique que se sostenga en la vehemencia verbal o

el estridentismo metafórico; ajuste con las cosas más sencillas —nunca simples— de las que están hechos nuestros días. Retrato de los ecos, el vacío que tritura, de las sombras que se fugan de «Los agujeros de la ausencia», sección esta que copa el mayor espacio del libro. Acumulación de instantes, ráfagas (recordemos que el «pez solo puede salvarse en el relámpago», según Dávila Andrade), de una sola y larga jornada, ¿o batalla?, que enuncia todo lo que el cielo nos presta.

Fragmentarismo en el que conviven, cohabitan, dos discursos que se contraponen, pero a la vez, delicadamente se complementan (la delicadeza en Violeta Luna tiene aquí mucho del candor de la trampa y los ceremoniales negros), quebrando la noción convencional del texto unitario; versión de un texto en el que las palabras, sacadas del léxico que provee el haber transitado por el infierno o los suburbios del paraíso, se dan la mano en una alianza donde (la disposición tipográfica contribuye al efecto) todo es parte de una misma advertencia e imprecación, que poco o nada tiene del cliché del refrán:

*Ningún espejo
suprime los errores.*

Ahora mismo
la luna se ha metido en mis espejos
y yo me miro en ella
para limpiar mi sombra. (23)

Ese recurso, muy bien suministrado, le permite al sujeto lírico marcar, por medio de oposiciones, lo que en primera instancia se plantea como un acerto envuelto en el aliento de la supuesta sentencia (entendida esta como nos la propone Cioran), para luego devenir en negación que en algunos casos se resuelve desde y dentro del poema; en otros la resolución lírica esperada se ancla en el albur.

El negar en Luna, por tanto el condenar, como el erotismo que conserva su esencia al insinuarse en el ocultamiento, no es parte de un juego o decir gratuito, ni afán de contradecir solo por irritar; negar es la forma que asume la voz poética para reconocer e interpretar aquellos huecos por donde se cuelan las proyecciones de esas cosas, elementos volátiles de los que se va nutriendo (ritualidad ejecutada desde el desconcierto), pero a la vez desnudando, quedando en hueso, la vida, los cuerpos, su noche, su día, que en estos versos duele como piedra de fuego entre manos.

Inventario este, redactado con el apremio que el habitar, saberse parte, extranjera, de un cielo extraño, impone. No hay tiempo (de ahí la obsesión por lo epigramático) para dejar morir, para que el implacable y descomunal animal de la nostalgia nos devore, incluso, como en los poemas de la uruguayaya Idea Vilarino, las vastas posibilidades del instante (lo etéreo) de la palabra que es milagro, del lenguaje que es la verdadera patria del poeta:

*No existen alfabetos
sin su primera ausencia.*

Un día desperté bajo este cielo
Y me dolió la Patria.
Ahora reconozco que la ausencia
No es la Patria que yo quiero. (31)

La ausencia es un espejo en el que aún, dentro de la misma Patria, no deja de recordarnos cuán extranjeros somos. Quizá los tiempos que corren, con la voráGINE del miedo y el terror sembrados en la gente que busca cómo despertar sin ser asesino de su aliado, han legitimado esa secreta noción, esa verdad que no se aprende —como en el amor— mientras no es parte del desplome. Ahora reconfirmamos que (estos textos nos atraviesan como una guillet) la Patria es más que una, que siempre estuvo partida, a veces murmurándonos una canción de película de terror, otras de un saxo que algún ciego toca desde el fondo de una plaza de Quito ganada por los travestis y los profetas que ni siquiera sospechan lo que anuncian. Esa Patria —la de la referencialidad política— que la ausencia le devuelve a la poeta, es de la que, a pesar de habernos pateado en las costillas, siempre, como parte del cuerpo que se adora o pretende olvidar, se quiere poseer aunque sea, como apéndice de la peor de las mentiras, un puñadito de su sangre, de su historia:

Yo busco en estas calles
las huellas escondidas de mi gente,
esa perfecta línea de mi tierra.
Pero este mundo ajeno
me niega la evidencia de lo mío. (89)

Anoté apremio impuesto por el tráfigo de la ciudad extraña, apremio del que se contagia esta poesía en la que todo es parte, sin duda, de un universo largamente trabajado por Luna entre uno y otro libro; en los que, incluso, ese afán legítimo, sin la pose que podría evidenciar el inútil cartelismo, más de una vez la llevó a verse en el pellejo, la soledad y la desolación del otro, del prójimo que nos identifica porque es la proyección de lo que tememos ser, de lo que somos en tanto y cuanto pernoctamos en el mismo edén, en el mismo calabozo. Ese prójimo, llámese Sinatra, al que la extranjera, desde las ruinas que no le pertenecen, le tributa, quizá la celebración que en el azul de Chagall no se sospechó ese réprobo de la pesadilla americana:

*Difícil es saber
el preciso minuto del ocaso.*

Anoche se apagó una azul garganta
y ahora llueve tanto sobre el mundo.
Se fue sin pasaporte,
«a su manera», Frank Sinatra. (45)

Pero el ocaso de Sinatra, la conciencia azorada desde el otro lado de la calle extraña, solo es un pretexto para repoblar toda esta «biografía para uso», no solo de «los pájaros», sino de todos quienes al entrar en sus códigos irán encontrando, redescubriendo, los vestigios, las afirmaciones y las paradojas, de quien nos habla del dolor más vie-

jo, pero no por ello superado, del hombre y la mujer que habita un tiempo, un país, una ciudad, una época, sin caer en patetismos discordantes, ni en ese discurso del chillido en el que nadie repara. Una biografía real, asumida con el temple, la sabiduría de las palabras, de la lectura (pasión y reflexión, por tanto búsqueda que no termina) de lo que secretamente nos comunica el lenguaje invisible de las alucinaciones; «real», además, por estar atravesada de las infamias, sus variantes, los golpes vallejianos —bajos y altos—, los que nos caen cuando llueve mientras esperamos en la misma estación donde no hay trenes, el que nos llevará a esa playa o recodo que el amor —el que no se muere nunca— ficcionaliza, pero que sabemos nos trae, otra vez, de regreso. Porque sucede que

Cansados de pensar
y hallar nuestro vacío
podemos finalmente convencernos
que adentro de nosotros solo queda
ese viejo semblante del olvido. (67)

Olvido que se revierte en memoria. Las partes corresponden a un todo, quizá a ese grande y único poema (los fragmentos son pausa y continuidad de una misma confesión) que desde un bar o una plaza sembrada de fantasmas en Seattle (todo los textos están fechados en esta ciudad norteamericana), le fueron devolviendo, reconstruyendo, aquello de lo que pensó solo sería parte de un juego clausurado. Pero la memoria, parece recordarnos la poeta, se encarga de volvernos al espejo, ese donde es posible toda escritura, toda transfiguración de la máscara. Olvido que es desbocadura de la ausencia, extrañamiento de resucitar (otra de las caras del desarraigo) en medio de algo que entre uno y otro texto está sugerido: la desolación de no haber conseguido lo que, incluso, el amor (personaje central) expresado más allá de los límites de la experiencia, no deja de anunciarse como una pérdida que se justifica en la desaprensión, o la falsa memoria:

*Tal vez lo que se pierde
resulta lo más dulce.*

Un hombre está alejándose
por una obscura playa,
y una mujer se queda
soñándolo por siempre.
Es el amor que empieza. (71)

¿El amor que empieza? Sí, porque es el amor, no nosotros, ni el objeto amado, el que se marcha. Porque el amor comienza, a pesar de las estafas, ahí donde todos, incluso los amantes que no aman, creían que solo habría ceniza para borrar todo intento de arrepentimiento por lo no cumplido.

La visión del deseo y lo amatorio, su envoltura de inocencia irrecuperable de ese entramado que en tanto exista en los hombres y mujeres la posibilidad de ejercerlo, a riesgo de que nunca se obtengan las respuestas que engordarán el hastío, reviste a la escritura de Violeta Luna de una dimensión desencantada; religiosa —toda gran poc-

sía está imbuida de ella— que la torna réquiem, acto de contrición, testimonio, música nocturna y marina, para los ojos y el desasosiego de las criaturas de este jardín donde

Ningún tranvía,
ninguna loca puerta
nos puede conducir a la alborada.
Ningún camino, nada,
nos puede regresar a la inocencia. (72)

Música —la poesía es música inventada por Dios para recordarlo— dicha con las palabras precisas, urgentes e impostergables, a la que se suman sus otras partes: «Una sola vez la vida», que da título al volumen; homenaje contra una de las formas, la sensación de ruptura, que improvisa la muerte, en ningún momento explicitada en el texto, al hermano que «se ha vestido/ con ese blanco traje del silencio/ para levar el ancla./ Mi hermano se ha embarcado/ con rumbo al arco iris y allí vive» (99). «Otra variante de la ausencia» explora e insiste en la búsqueda —la ausencia es territorio desde el que se habla con la miel y el espanto de la espera— del amado, sujeto y objeto, destinatario, de lo que es la ejecución de esa forma cabal, la más posible, quizá única, del amor cuando se expresa como una presencia en pretérito:

*Tu voz me recompensa
se riega en esta piel hasta endulzarla.*

Me llegan tus palabras
bordadas con el humo de la tarde
y yo me quedaría
catorce primaveras escuchándolas.
No dejes de tocarme
con esa magia oscura de tus ojos.
No dejes de bañarme
con esa menta pura de tus ríos. (105).

Ciclo al que se agrega, dentro de lo que temáticamente resulta un leitmotiv obsesivamente sondeado y escarnesido por la poeta, secciones como «Mi búsqueda» y «Mi nombre», que son la caída en plomada (la intensidad del intimismo adquiere en este tramo los niveles de la alucinación, la escritura es más perentoria), a ese lugar con historia, pero a la vez sin otras señas de identidad que no sean las que determina el *nombre* que nos dieron, el que nos designa, pero a la vez nos desfigura, incluso, dentro de las broncas, las guerras triviales o válidas que un yo disgregado, ausente de sí mismo, logra levantar cuando se reproduce en el pedazo —los pedazos que se asimilan en un silencio arenoso— de espejo que una vez (¿solo una vez?) le concede y nos regala la vida.