

**Marcelo Báez,  
*TIERRA DE NADIA*,  
Quito: Libresa, 2000; 106 pp.**

Esta *nouvelle* de Marcelo Báez se instala decididamente en la tendencia posmoderlista que ha caracterizado a otras de sus obras. Sin embargo, la solución que ha encontrado este siempre novedoso autor a la proliferación de narraciones inconexas y anti-genéricas que han ocasionado cierta resistencia a los giros posmodernos es la prosa poética. Sin duda, ésta se conecta a su poesía, pero como ella también logra distanciarse de una visión convencional de lo que son los géneros literarios.

En *Tierra de Nadia* se da entonces una especie de lucha existencial y estética entre el deseo de contar una historia de manera tradicional y contarla con los nuevos medios de comunicación. Estos casi obligan a Báez a buscar otra manera de configurar el triángulo comunicativo entre texto, lector y autor. Naturalmente, esta condición hace que esta novela corta asuma frecuentemente la autoreferencialidad como hilo conductor, y que «el texto en el texto» la convierta en una especie de novela-cebolla. El posmodernismo nos ha acostumbrado a esto.

¿Qué separa entonces a *Tierra de Nadia* de otras obras de actitud discursiva similar? Puedo equivocarme, pero que yo sepa esta es la primera obra escrita por un novelista de su generación que asume una voz narrativa femenina. Esa voz es solipsista, y sus divagaciones muestran que ha asumido su condición sin romanticismos modelados de manera «masculina». Está por verse cuál será la recepción de esta obra entre los ideólogos que creen en esencialismos de género sexual. Ello no deberá reducir el mérito, y en el medio nacional la valentía de Báez de intentar algo que hoy en día no es ni político ni sexualmente correcto.

No se debe obviar al considerar lo anterior que los palimpsestos de esta noveleta podrían ser *Tierra de nadie* (1942), en que Onetti define su actitud resentida e independiente hacia la realidad que recrea como hacia lo absurdo de su propia existencia, y la *Nadja* (1928) de Breton, basada en su relación amorosa con una mujer de tendencias psíquicas y en la que se mezclan sucesos extraordinarios con asuntos cotidianos. En la novela de Báez las patologías de los divorcios, angustia laboral, relaciones frustradas, cartas no recibidas, encuentros cruzados, y juegos lingüísticos con los nombres de los varios personajes no obstruyen lo narrado, simplemente lo desaceleran en términos de los cruces entre el presente y el pasado. Ocurre más o menos lo mismo con la obsesión con los rostros y el cine, vocablos e ideas presentes en por lo menos dos libros anteriores del autor.

Por otro lado, *Tierra de Nadia* es un relato que en todo momento admite las posibilidades de cruzar la frontera hacia la textualidad cibernética (59). Pero la realidad que circunda a esa posibilidad es doble. Primero porque lo que tenemos ante nosotros es un texto impreso, y segundo porque en principio podríamos leer este texto en una pantalla. Estas posibilidades son muy actuales, si pensamos (limitándonos al ámbito hispánico) en la discusión internáutica que sostuvo Vargas Llosa como parte de la campaña publicitaria en torno a *La fiesta del Chivo*.

Sin embargo, como apuntaba al comienzo, la obra de Báez mantiene ciertas coordenadas novelísticas de antaño que permiten disfrutar el arte de narrar en ella. Que la musa sea cibernética no disminuye que esta sea frecuentemente una historia de amor. Que los nuevos medios de comunicación (25 *et passim*) dificulten las «realidades» de los mensajes no quiere decir que no queramos seguir comunicándonos. Que la narradora quiera curarse en salud al preguntar si «Eso de hacer una narración con una voz femenina en primera persona es un fracaso rotundo» (68), o que se adelante a salvedades basadas en la apropiación del discurso femenino (77) no quiere decir que la historia narrada nos interese menos. Por último, que haya cierta internacionalización en las experiencias vitales no quiere decir que se descarte la atención a cierta especificidad nacional, aun cuando no se nombre un país o ciudad particular.

Desde el principio (30 *et passim*) y hacia el final de *Tierra de Nadia*, cuando la narradora dice «Algún día se borrarán las fronteras entre los géneros y tanto el hombre como la mujer seremos tan solo uno de modo que no importará quién dijo qué» (89) lo que tenemos no es una utopía irrealizable sino una constatación de cómo la escritura siempre nos permite construir deseos ilimitados. Esto es lo que Báez siempre ha tratado de hacer con su escritura, y *Tierra de Nadia* es la prueba más reciente de la poesía que narra. Solo nos queda disfrutarla, lo cual fue mi experiencia desde el principio.

Wilfrido H. Corral

Byron Rodríguez,  
*BESTIARIO DE CENIZAS*,  
 2a. ed., Quito: Eskeletra, 1999

Sostiene Carlos Fuentes que «El escritor, como los idiotas y las viejas de Faulkner, es el perturbador diacrónico de las estructuras, el ángel maléfico que se posesiona transitoriamente del lenguaje sólo porque, anteriormente, ha sido poseído por el lenguaje». En una novela como *Bestiario de cenizas*, de Byron Rodríguez, ese *perturbador diacrónico* reivindica, a la vez que renueva, una rica tradición entre nosotros: explorar y purgar, desde la transitoriedad de las palabras, los asuntos no aclarados por la memoria de unos personajes que se devoran asimismo al no concedérseles la oportunidad de ser liberados de esa condena silente que ha caído sobre ellos, convirtiéndolos en cautivos que no conocen el origen de su pecado o crimen.

Operación, demiurgia, que Rodríguez (Pujilí, 1960) consigue metamorfoseando las evidencias y vestigios de un mundo (San Buenaventura e Isinche) carcomido por la máquina implacable de los prejuicios y la puerilidad, pero restituído, con todas las correcciones que la imaginación permite al reino de las prohibiciones y desafectos terrenales donde todo está y estará por comenzar, especialmente en esos círculos infernales regentados por tribus o una clase en crisis, como la encarnada por los Vásconez (en su momento sucedió con los Sangurimas condenada a más de un siglo de desolación), de los que el autor, en cuanto testigo y autoreferencia, conoce más de un milagro. Farsa por la que transitan las vidas de personajes como el Profeta, metáfora lograda de un poder vacío, que junto a otros innumerables forjaron actores de esa Historia árida, disoluta, que hoy los menciona como parte de un circo en ruinas; esperpentos (los personajes de Rodríguez poseen esa condición poco tratada y explotada en la narrativa ecuatoriana después de *Don Balón de Baba y su amigo Inocencio Cruz*—1939—, de Pareja Diezcanseco), lo que lo distancia de los prototipos del realismo mágico que García Márquez, entre los propios, llevó a extremos agotados y agotadores.

Poco o casi nada —a buena hora— tiene *Bestiario de Cenizas* (II Premio de Novela «Ismael Pérez Pazmiño», Diario *El Universo*, Guayaquil 1996) de los esquemas garciamarquianos. Sin duda que es pertinente y lúcido lo que ha subrayado Alicia Yáñez Cossío cuando precisa «El ambiente mágico de encantamiento, de un surrealismo muy ecuatoriano (...)», porque el texto de Rodríguez es una variante de ese onirismo que encanta y hechiza, y no (Yáñez Cossío en su momento adscribió a la tesis del realismo mágico) un ejercicio epigonal del reino de lo hiperbólico, donde en muchos de los casos se ha terminado en repeticiones con resultados fatales.

En la aventura narrativa de nuestro autor el tratamiento, esa posesión fugaz del lenguaje —efectiva para ofrecer un testimonio de los absurdos y hostilidades de la realidad y la memoria histórica, superando las limitaciones del documento sociologizante— así como el de la masa narrativa parten y retornan a quien sin duda es uno de los fundadores de lo mágico-maravilloso en América Latina, el guayaquileño José de la Cuadra. Por tanto *Bestiario de cenizas* remite —propone— una relectura y reescritura de la tradición, partiendo desde su centro (única forma de romperla y renovarla), por lo que a la hora de entrar a este texto hay que dejar de lado determinados prejuicios como los de creer (por ese hábito de «encantamiento») que asistimos a la repetición de la fórmula macondiana. De no operarse así corremos el albur de enredarnos en apreciaciones cómodas, por no decir lamentables de una novela que ha sabido revitalizar y renovar los mecanismos de fabulación como los desplegados en el discurso de De la Cuadra, donde la noción de distorsión de indicios y señales que la realidad fáctica sugiere nos aboca a un examen crítico y lúdico de esa otra versión que la ficción (arte de mentir) genera y proyecta como una suerte, ya no de mera hiperbolización de las situaciones, sino de revestir esas situaciones con un toque bufonesco, recurso por el que Rodríguez apuesta tramando un orden (¿o un caos?) cuyos elementos nunca son la confirmación de un mundo, sino la dubitación, el extrañamiento de que ese microcosmos (Isinche o Sanbuenaventura) se asuma como escenificación de una constante entre los mortales: nada queda para el rescate, salvo esas imágenes que las palabras desconstruyen. La prueba, una de ellas, está en la religiosidad, pagana y torturante de Ángeles —criatura imposible de olvidar—, que evidencia una vez más que la carne y otras

alucinaciones pueden perderlos, aunque en cierto instante esos males puedan salvarnos.

Dialéctica a la que se suman personajes como la matrona —retrato de todos los oportunismos— Isabel Vásquez y Vásquez, captora de Ángeles; Pepe Ignacio, padre de la ninfa, y víctima de las promesas de San Cipriano, aliado de los buscadores de tesoros; El Fogosito, títere del maquiavélico Omoto Araujo; Renato Pantaloni, petimetre que anuncia el advenimiento de los depredadores y sus profecías de progreso; y, Magacán el mago, que a pesar de sus «poderes» no puede adivinar su fin ni el de quienes, sometidos al eterno yugo y seducción de los poderes de Ángeles, la bella durmiente, que marca el derrotero de todos los citados, que se consuelan con saberse esclavos de un destino que los niega (la renuncia a toda liberación es un sentido ...?) pero que no deja de recordarles su condición de réprobos de todo paraíso.

Memoria y olvido (a veces sensación de lo que está por reconstruirse como en los combates por el amor) son los elementos de los que se alimenta, incluso se regodea, esta novela orquestada por un narrador ágil que busca con ojos y lenguaje de un cronista del infierno ser leal a un mundo que la única manera de saberlo vivo es asumiéndolo como un poseso del lenguaje; narrador-testigo que se desplaza de uno a otro hecho (Génesis y Apocalipsis) con la pasión y el desborde del jugador de cartas, del Fogosito, uno de los personajes más estrambóticos, gángster y víctima de la dialéctica política que mueve el engranaje de un sistema donde todo funciona con una perversidad que no da lugar a la composición. La historia de Isinche y Sanbuenaventura es la biografía, subterránea, apócrifa, de un pueblo que no se ha propuesto escapar de su fatalidad, pues se advierte mutilado, sospechando que es la forma de resistir; así lo encarna Ángeles, metáfora cabal de la inocencia extraviada, quien intuye que a través de la carne y los dolores del deseo alcanzará la liberación que la muerte podría otorgarle.

Ángeles, la ninfeta contamina, es hilo conductor, en las diversas instancias del relato con una ambigüedad voluptuosa, de un misterio que configura ámbitos en los que su aparición es útil para mantener la expectativa que al final no se cierra, ni concluye, se reabre redefiniendo esa nostalgia que sabe a crónica de familia trunca, a sensación de fotografía rota, arrugada, por un olvido que se niega a ser un muerto grande. Final que ahonda, no resuelve, un enigma del que Ángeles, como el lector, adivinan los portadores.

*Bestiario de cenizas* no se articula en capítulos o unidades convencionales; tampoco hay bloques con sentido autónomo. Todo sucede en secuencias que se conectan sutilmente a través del bien suministrado recurso de los vasos comunicantes, que el autor explota sin abusar de sus bondades. Determinadas respuestas ante taras, broncas sociales y políticas, surgen desde las demandas y dinámia —coherencia— de los personajes, lo que supera la voluntariosa «denuncia» de la que ciertos textos de nuestra narrativa todavía padecen sin remedio. Estructura dúctil que resuelve y absuelve no las interrogantes de unas vidas sino sus desazones; radiografía de un orden que como todo orden no puede ocultar su vulnerabilidad (sucede en La Honduras de *Los Sangurimas*, donde el espanto al mundo que se anuncia es el fin de todo lo preservado). En la novela de Rodríguez no hay enjuiciamiento ni reflexiones artificiosas, sino mofa, ironía corrosiva y demoledora, irreverencia frente a los personajes que la «Gran Historia» —solo legítima en los registros de la oficialidad—, ha convertido en supuestos «salvadores de la patria» a quienes en estas páginas son prospectos, esbozos, de payasos de

tercera, como el Profeta que ha manejado un país por cerca de medio siglo con displicencia, sujeto a maniobras y pactos viciados, carente de respuestas, incluso, ante el deseo, las tentaciones que la durmiente Ángeles le provoca de cuerpo entero, quizá porque casi nunca (el poder divorcia a los hombres de la vida y sus seducciones) se propuso desbordar la frontera de todas las tentaciones. Momentos intensos que traza una cámara que usufructúa de un lenguaje desnudo para desembocar en una poesía que no reside en lo que «dicen» o comentan los personajes, sino que brota desde los huesos, la sangre, los descabros de los hechos que esas criaturas encarnan.

La narrativa de Rodríguez (algunos rasgos se vislumbran en sus cuentos de *La cueva de la luna*, Quito, 1987) explora lo que el crítico venezolano, Carlos Pacheco, denomina y explica como *intrahistoria*, que «(...) puede significar la preferencia por el episodio menor en lugar del gran evento, pero se concreta sobre todo en la percepción del acontecer de la Gran Historia desde las perspectivas locales, domésticas o personalísimas de actores anónimos, así como del efecto de ese acontecer público sobre su vida privada y en la construcción y proyección de miradas y voces antes desatendidas». Desde esa óptica, *Bestiario de cenizas* se adentra, utiliza los actos menores de la «Gran Historia» con la que, y por la que, se juega hasta borrar los muros que la divorcian de la otra, esa que reinventa el novelista para descreditarla a tiempo completo.

Parte de las motivaciones temáticas, si no todas, aproximan este texto a lo que hoy se denomina la «nueva novela histórica», sin que eso signifique que sea una ficción de corte clásicamente histórico. Todo lo contrario: los fantasmas y actos «prestigiosos» de la «Gran Historia» alimentan la fábula y confabulación, perdiendo el respeto que cronistas de textos escolares les otorgaron. En el universo de *Bestiario* solo cabe una historia posible y verosímil: la que el narrador ha urdido entorno a sus criaturas, sus vidas, obsesiones y decepciones, así como pasiones desencontradas que a la ternura —barniz que se riega por todas las páginas— le dan un puesto central.

De ahí que Ángeles, y las muñecas que los espejos engendran, encarne el espíritu, el alma, de esa intrahistoria, que es suma y síntesis como en *La Linares*, de Iván Egüez o *Polvo y ceniza*, de Eliécer Cárdenas, de «episodios» supuestamente «menores» que siempre son los que dan más grosor a la leyenda que forjan las otras vicisitudes de un pueblo cuya identidad antes que ser confirmada siempre será —ocurre en este texto que atrapa— asunto por descifrar. Ángeles y Penélope, su muñeca preferida, lo adivinan, como lo hace el lector, al establecer que no hay otra forma de disculpar a quienes las acechan —acechamos— que hundirse en «Una imagen envuelta en la niebla, que reproduce a esas máscaras que le acompañaron en su paso por estas tierras». (p. 252). Tierra donde estirpes como la de los Vásconez no serán condenadas a un siglo de soledad por la vida que no se merecieron, sino a un siglo de implacable olvido por los gozos que alguna vez encontrarán —si los encuentran—, al final de la noche donde reconocerse es una liza a la que el lector retorna con la esperanza de que Ángeles —dadora de los milagros imposibles— se salve en sus manos.

**Viviana Cordero,**  
**EL TEATRO DE LOS MONSTRUOS,**  
 Quito: coedición Libresa / B@ezOquendo, 2000; 310 pp.

La novela de Viviana Cordero captura a una generación, la de los ochenta, por medio de 5 personajes, que a partir de la muerte de uno de ellos (Raúl) hacen una radiografía de sus vidas. La recreación de la niñez y la adolescencia se construye desde la perspectiva de los jóvenes que no tienen más de 35 años. Entre las experiencias de estos cuatro narradores se deslizan datos de la realidad nacional, que van desde el auge camaronero del país, hasta el episodio del secuestro de un presidente.

El texto se abre y se cierra con la presencia de la muerte, como la única certeza de un grupo que se denomina a sí mismo «el círculo». Esta pequeña comunidad camina en conjunto, se reconoce y se necesita para sobrevivir la depresión del paso inclemente del tiempo, en una ciudad con nombre como lo es Quito y perdida en el mapa, según uno de los narradores.

Cada uno de los personajes: Milena, la sicóloga que también se llama Casandra y que está marcada por la tragedia de este mito porque aunque puede ver el futuro nadie le cree; Sinatra, el feo apodado así no por su voz sino por ser *sinatractivo*; Raúl, el pintor que define su existencia por el fracaso de una relación amorosa y Electra, la argentina con todos los talentos, pero sin la fuerza para desarrollar ni siquiera uno de ellos, reflexiona sobre el Ecuador más de una vez: «Dicen por ahí que la gente de mi generación, y en especial este grupo de panas no ha hecho grandes cosas. No hemos combatido tigres, no hemos hecho la revolución, no hemos ido a la guerra. Es cierto; pero también es cierto que somos los frutos de un país que tampoco ha sido capaz de grandes logros y la consecuencia de una generación anterior que nos dejó incrédulos y sin muchas esperanzas. A lo sumo terriblemente individualistas».

Milena o Casandra propone un proyecto de escritura para encontrarse a sí misma: «¿Contar una historia sobre nosotros? Miro como Electra y Sinatra trabajan desconcertados en estos escritos que les he pedido. Todavía desconozco lo que cuentan... De algo serviría contar esta historia... Aunque solo fuera para encontrarnos». Milena se desdobra en un recurso estratégico para poder verse a sí misma. Su distanciamiento en tercera persona le permite «hablarse»: «En los papeles asignados para cada uno, a Milena le toca el de la narradora. Triste papel porque es el de observar, no el de vivir. Y eso es lo que ella ha sido siempre: una observadora de la vida... Milena siempre ha sido amante de construir historias. Para ella el círculo que la rodea es siempre el eje de una hermosa historia».

Dentro de este relato es común la alusión a otros textos o lenguajes; el cine, la televisión y la literatura forman un mosaico claramente identificable. Es imposible desligar al círculo de amigos del teatro de los monstruos con el club de la serpiente de *Rayuela*, o pasar inadvertido todo los referentes que van desde *El cuarteto de Alejandría* hasta el Vampiro de Herzog y los ángeles caídos de Wim Wenders. Electra se imagina que su amor por el galgo es igual al cuadro de Frida Kahlo en donde ha pintado a Diego Rivera dentro de su frente. Sinatra tiene un carro, el torcimovvil, y siempre se diri-

ge a él en femenino supliendo la ausencia de una relación con una mujer en la realidad de la ficción.

El motivo del viaje en esta obra se justifica por la necesidad de escapar del Ecuador: «¿Viajábamos tal vez porque no sabíamos qué hacer con nuestras vidas? O tal vez porque a los 20 todos sentíamos lo que comprobaríamos a los 30, que en el Ecuador no hay cómo. Todo queda trunco, todo se desbarata. Como si una energía incomprensible nos negara el progreso». Y al mismo tiempo todos terminan volviendo a Quito: «Sin poder evitarlo como si alguien desde arriba nos moviera las cuerdas siempre regresábamos a nuestro círculo y por círculo entiendo también a nuestro Quito del que ninguno pudo escapar, para bien y para mal».

*El teatro de los monstruos* es la historia de un grupo, que como dice uno de los narradores, se jodió por amor, y que revela que no solo la fealdad o el horror es digna de llamarse monstruosidad. Los seres que deambulan por este laberinto de voces se revelan como personas diferentes que luchan contra la cotidianidad y la mediocridad, pero que terminan atrapados por una época, por un país, o tal vez, solo por el Destino.

*María Paulina Briones Layana*  
*Universidad Católica de Guayaquil*

### Fernando Cruz Kronfly, *LA CARAVANA DE GARDEL.*

Toda obra brinda sus propias medidas de valoración, su poética y el contexto literario y cultural de la que hace parte, del cual a pesar de su obra anterior de Cruz Kronfly permite comprobar unos hilos y preocupaciones en todas ellas y enfrentarnos a lo que Michel Palencia Roth ha llamado como las nostalgias topísticas de Fernando Cruz Kronfly. Nostalgias marcadas por ciertos espacios urbanos y procesos contemporáneos, en medio de las cuales se construye su obra, *en mitad de los ruidos, las cacofonías y los malestares de la ciudad, de los conflictos políticos y sociales, de la inseguridad, y de la soledad*. Este es el mundo de la novela colombiana de la modernidad, que en el caso de Cruz Kronfly tiene un particular acento en la desesperanza, algo muy propio de nuestro tiempo que nace por la ausencia de sentido, pues según el propio autor en el primer ensayo de *La sombrilla planetaria* (1988), *nos esperan el desamor moderno, la trituración de la unidad de la vida, el horror y el vacío, un sentimiento de inutilidad*. La otra cara, la esperanza, la otorgan ciertos proyectos y búsquedas, el progreso y la perfectibilidad ética o técnica. La dialéctica entre el sentido y el sin sentido en los que navega el hombre moderno, en los difíciles e imperdonables mares de nuestro tiempo, constituye un eje central de la poética del autor de *Falleba*. El transcurso de los años no ha hecho sino reafirmar esta certeza que Fernando Cruz consigue poetizar en su obra, como una manera de enfrentar esta condición, de representar e interpretar nuestro presente, y no menos nuestro pasado. Un sentimiento de desgarramiento, de sepa-

ración de sus recuerdos, es el que da el impulso a su obra. Hay mucho de ellos en la caravana, que bien puede leerse como una autobiografía cifrada, o irracional, como diría Guimarães Rosa al referirse a su novela, *Gran Sertón: veredas*. Una autobiografía a la que Proust llamaba «la experiencia realmente vivida» y de las preocupaciones filosóficas alrededor de la misma. Los recuerdos de la bohemia vivida durante muchos años en Antioquia y el Viejo Caldas, al lado de amigos como Manuel Mejía Vallejo y Darío Ruiz Gómez, al son de tangos, valeses, boleros y milongas, es materia vertiente que el autor ficcionaliza en esta Caravana que también es la suya y la de sus amigos de generación. Viaje que además de vivido ha sido pensado, es decir que siempre ha sido objeto de profundas y dolorosas preocupaciones. El país ficcional que nos entrega Fernando es fruto del país real que tanto nos duele.

En *La caravana de Gardel*, pues, nos volvemos a encontrar con una serie de preocupaciones y temáticas comunes, en las que tal vez se puede destacar como un sendero nuevo el tema de la violencia. Asunto que viene llamando la atención ensayística del autor y que en la historia de *La caravana* será un asunto capital, pues nos pone de cara con circunstancias que hoy más que nunca definen a nuestra sociedad y su cultura.

La novela de Fernando Cruz es algo más que esa última caravana del cadáver de Carlos Gardel —su transporte en mula por las montañas de Colombia, de Medellín a Armenia como un fardo—, pues tras la desmitificación del cantor por las circunstancias lo que emerge en la ficción es la historia de la violencia colombiana de los años 50. De la violencia en el Norte del Valle, el Viejo Caldas y Antioquia. Una violencia que arrojó más de 300 mil muertos, cuando el país apenas si llegaba a los 9 millones de habitantes. Que además, cambió para siempre la cuantificación poblacional entre el área rural y la urbana. Las masacres en los campos provocaron el desplazamiento de centenares de miles de labriegos que llegaron a las ciudades a engrosar las barriadas populares y a vivir su desarraigo rural y el abandono urbano.

Arturo Rendón, el protagonista de *La caravana de Gardel*, es un hijo de la violencia que azotó los campos de la región. A una barriada de Medellín llega a refugiarse este arriero, en una especie de conventillo o vecindad para desplazados. Allí, después de ser abandonado por su mujer y mientras ejerce su oficio de albañil en una fosforería, encuentra lo que será el alimento espiritual para su actual estado de confusión urbana: el tango. Se compenetra de tal manera con ese producto híbrido del arrabal porteño, tan lleno de resentimiento y tristeza, que acaba siendo una copia de Gardel. Rendón se viste como Gardel y se comporta de acuerdo a las letras de los tangos. Imaginario y valores que lo ayudan a sobrellevar su soledad ensimismada y a comprender la importancia que tuvo su participación en el traslado de los restos de Gardel, *a lomo de trece mulas cargadas con los veinte baúles y el fèretro, en el amanecer del jueves 19 de diciembre de 1935*. Heriberto Franco, el otro arriero que junto con el contratara Gómez Tirado para el traslado, profanó el cargamento del cual, 15 años después, Arturo quiere su parte, *Cuando mucho una tira del ala del sombrero de Gardel o un jirón de su bufanda. Y, además, una buena tajada de aquello de lo que no se atrevía ni hablar*. Eso es lo único que le da sentido a su vida. A la caravana de Gardel en el 35 se sobrepone la caravana de Arturo Rendón en el 50, que no es otra que el tránsito de éste del mundo rural al urbano. La novela es la íntima odisea de un hombre enclavado en el cruce de diferentes temporalidades. Al llegar a Medellín, Rendón, *Hizo causa común con quienes, como él, rumiaban su desarraigo y su incerteza en las tardes del vecindario, re-*



zongando ante la transformación moderna de los valores y de las sensibilidades, para venir a refugiarse en la agonía que brotaba del tango. La novela explora uno de los más llamativos fenómenos de la *sui generis* modernidad colombiana, que explica cómo una de las regiones más católicas y tradicionalistas del país es de las más abiertas y emprendedoras. El arraigo del tango en estas zonas, expresión de nuevos sentimientos, nuevas representaciones frente a lo tradicional por la valoración del dinero en la promoción social, se explica tal vez porque alimenta ese sentimiento de culpa del catolicismo que no delega la responsabilidad a la naturaleza a través de los mitos aborígenes como sucede en otras regiones del país. El reverso de esta ética dogmática es la transgresión. La moneda completa es la norma y la transgresión. Ese es el tema central de *La caravana de Gardel*. A Rendón lo embarga la desesperanza como algo propio de su tiempo, que nace de la ausencia de sentido. La otra cara se la otorga la búsqueda de las reliquias de Gardel 15 años después. El busca en los símbolos del tango y de Gardel ese sentido, y cuando todo le fracasa termina buscando las mulas que transportaron al cantante argentino. Su horizonte, como el de las prostitutas que lo acompañan, es muy precario, gira alrededor de pequeñas cosas banales y en medio de una violencia sin sentido. Una violencia cuyos muertos no son por una gran batalla, un gran ideal. No. Son el signo macabro, la gran artesanía nacional.

El tópico de la violencia es indagado en la novela desde una perspectiva cultural y antropológica. La convicción que anima a Fernando Cruz es que este fenómeno ha sido forjado por una historia y una cultura muy particulares. Que en nuestro caso se trata de problemas aplazados, venganzas acumuladas. En la novela aparece esa violencia en donde se puede encontrar ironía, ritualidad y maldad. Los móviles de los crímenes no son políticos, esto es porque fueran liberales o conservadores, sino por razones más profundas, por estar asociados a un componente sacrificial. En la cabeza de los colombianos de esas zonas el catolicismo fue asumido por el sacrificio, por las imágenes sacrificiales y esto tiene un enorme peso en la infancia que muchos parecen reproducir a la hora del crimen. De ese universo de valores provienen esos hombres que la novela describe como, *Hombres y mujeres sumidos en la nostalgia del desarraigo rural pero al mismo tiempo en la alegría de la nueva vida, que los destrozaba, instalados en el centro de semejante conflicto y perturbados por las imágenes de una iconografía religiosa poblada de escenas de terror y de crueldad, en cuya absorta contemplación habían crecido y alrededor de la cual habían construido la zona más remota de su infancia.*

El espíritu pendenciero del tango, con todos sus códigos del amor, del honor y del coraje, viene a sumarse en la edad adulta de Arturo Rendón, como un raro tempero, a ese mundo de la infancia en el que había vivido y observado hasta el trastorno ese cruce entre violencia y religiosidad, que *ahora llevaba por dentro como una condena, y del cual era peregrino y cuyo dictado le resultaba un imperativo.* (28) Para un ser expulsado de los lugares fundacionales de su infancia, el tango le ayudará a sobrellevar esa especie de quejumbre interior de este nuevo sujeto urbano. En este pensamiento triste que se baila, como lo definiera su máximo creador, Enrique Santos Discépolo, que naciera de millones de emigrantes que forzados por la guerra y el hambre se precipitaron al sur del continente, van a encontrar consuelo millares de colombianos. A Rendón, a Jairo el personaje de *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo, el tango les permite, *Vivir peligrosamente, señores, el peligro nos mantiene despiertos, rápidos en pensar y atacar.* (*Aire de tango*, p. 12).

La mitología de puñales que hay en el tango y el duro desafío a la muerte, en el contexto colombiano del llamado período de la violencia, cobra una inusitada apropiación que es la que Cruz explora en su ficción. Y que tiene en *Aire de tango* de Mejía Vallejo un antecedente notable. Para Jairo, e igual para Arturo Rendón, Gardel es un modelo. En el primero la identificación es más por el lado transgresor y delictual. Al averiguar la vida de Gardel, Jairo *se puso contento al descubrir que Gardel había sido peñador y que recibió por lo menos un balazo, el plomo salió en la autopsia: que era de la mafia de Montevideo y Buenos Aires, que fue un chinche pernicioso y estuvo en un reformatorio por vagabundo.* (p. 15) Para Rendón la identificación es más existencial, *pues sentía que el tango era él mismo. Y que entre él y Carlos Gardel y Corsini y todos los de la pléyade existía una especie de desgracia común, una tragedia compartida que venía desde la infancia y que habría de cumplirse hasta la muerte. Algo así como una extraña consanguinidad plebeya que le permitía compartir a él con sus cantantes, míticamente, el confuso origen espacial y temporal de sus días, la oscura paternidad, el ascenso social arribista a brazo partido y la alucinante participación por el fuego al morir, como en Gardel.* (p. 135) Gardel es el mito perfecto. Y lo es por lo confuso de su origen, la fecha de nacimiento, de quién fue su padre y su madre y su enigmática muerte en la que nada quedó en claro. La identificación le confiere algo del mito, por eso Rendón muere purificado por el fuego.

*La caravana de Gardel*, con su antecesora *Aire de tango*, es una fuente de enorme importancia para explorar desde la mentalidad y los más elementales vestigios de la vida cotidiana, ese oscuro universo que es la violencia de nuestro país, y que hoy, frente al advenimiento del siglo XXI, no terminamos de indagar con la suficiente serenidad de espíritu. Serenidad que urge para superar el ambiente de saldo de cuentas que ha prevalecido en la historia política colombiana. La poetización que la novela logra apunta en esa dirección y abre caminos para una nueva interpretación de nuestro pasado.

Dario Henao Restrepo  
Universidad del Valle, Cali

Jorge Dávila Vázquez,  
*CÉSAR DÁVILA ANDRADE, COMBATE POÉTICO Y SUICIDIO,*  
Cuenca: Universidad de Cuenca, 1999; 348 pp.

Construir una historia de la poesía supone rastrear las huellas que un poeta imprime en la lengua de otros poetas; supone también preguntarnos por la manera en que los textos que estudiamos han sido leídos e interpretados a lo largo de un permanente proceso de producción y lectura poética. Ese diálogo con la poesía involucra múltiples voces: el poeta estudiado, sus interlocutores y nosotros, los lectores actuales.

Quiero celebrar la publicación de *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, libro en el que Jorge Dávila Vázquez elabora un brillante y creativo estudio del ci-

clo de vida de César Dávila —figura enorme y tutelar de la literatura ecuatoriana— en el contexto de su propia tradición poética y en relación con otros campos del significado del mundo vital cotidiano.

Jorge Dávila realiza un verdadero ejercicio de «arqueología poética» de la obra de Cesar Dávila, en el afán por conocer los caminos secretos que llevan de poema a poema y de poeta a poeta. Nuestro crítico destaca la fuerte presencia de Carrera Andrade —su admirado maestro espiritual— en la poesía inicial del poeta estudiado; la honda religiosidad que lo vincula con Gangotena; las afinidades espirituales y expresivas con los otros posmodernistas, los contactos con la generación del 30. Jorge Dávila sigue los pasos emprendidos por César Dávila en la búsqueda de una escritura siempre renovada que le permitiera integrarse a «una milicia de poetas nuevos». Así, reconoce la influencia de Darío en el espíritu desencantado de la vida y la percepción fatalista del destino; destaca el parentesco con César Vallejo por los niveles de experimentación y por la capacidad de conmoverse ante los dramas de cada día; la presencia de Neruda en la conciencia de lo cotidiano y el americanismo intenso y grandioso de «Alturas de Machu Picchu» que resonaría en «Catedral Salvaje».

Jorge Dávila se detiene alrededor de los motivos temáticos del mal, la enfermedad, la muerte del hombre como destino trágico, la eternidad, la idea del eterno retorno, la vastedad espacial; motivos que se destacan en la construcción de un hondo y doloroso sentido lírico del mundo. «La temática correspondía sin duda, a una experiencia interior, a un continuo meditar sobre la condición humana, a un desgarramiento vital que le atenazaron a lo largo de los años, estremeciéndolo sin cesar, y que terminaron por aniquilarlo».

El Dávila crítico desarrolla una lectura profundamente humana alrededor de una serie de indicios de suicidios simbólicos que como fantasmas de la autoinmolación rondan en toda la obra de Dávila Andrade desde la época inicial, en este sentido la actitud inconforme del poeta frente a la realidad que le tocó vivir es también tema de estudio de este libro: «Ante la obra de Dávila, bien podemos afirmar que su calidad de hombre y artista ejemplar no reside en su dolorosa salida de este mundo [...], sino en su genio para volver poesía, con una gran dosis de vigorosa ternura, cuanto le rodeaba, y en lo plenamente que se dio a su 'tarea poética'».

Jorge Dávila ha sabido leer cada poema no como una entidad individual sino en el contexto de su tradición poética para resaltar la originalidad de la obra daviliana frente a fuentes y precursores. De hecho nuestro crítico ha sabido escuchar las múltiples voces que dialogan, en tensión y lucha, a lo largo de toda la obra de Dávila Andrade. Finalmente cabe señalar que la lectura crítica de Jorge Dávila aclara el proceso en el que se concretiza el significado del texto para el lector actual y reconstruye el proceso histórico en el que el texto ha sido interpretado de manera diferente por lectores de otras épocas.

*Alicia Ortega*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*

**Euler Granda,**  
**QUE TRATA DE UNOS GATOS,**  
**Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1999**

Como una gillette que tasajea las veces que quiere nuestros ojos, así de afilada y dolorosa es la poesía de Euler Granda; así la hemos sentido, desde siempre, quienes nos vanagloriamos de ser sus fieles fanáticos y así, pero quizás percibiéndola ahora más provista de esas agrias emanaciones que despide la angustia cuando ya todo le hiede a cadáver, la hemos asimilado en carne propia al leer *Que trata de unos gatos* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1999), texto no apto para sensibilidades melifluas por la despiadada contundencia de sus contenidos, expresados bajo una desnudez discursiva de alcances conmocionantes: «Cero a secas, / ojo de niño muerto, / ganglio que se pasa de agache / hasta que todo es tarde...» (29).

Esgrimiendo su celebrada capacidad de volver metáfora todo aquello que su irreverente sentido sardónico toca, Euler Granda grafica en cada texto de su último poemario un «nudo madre» (o conflicto situacional) que pendula, como una sombra inexorable, sobre la cabeza congestionada de palabras de un sujeto lírico propenso a cometer suicidio cada vez que las tensas reatas de su lirismo se cierran alrededor de su propio cuello: «Te has ahorcado con tu nombre / la sogá se te ha roto»; «Lo he notado / el aire anda buscando un árbol para colgarse»; «Un viejo se estrangula con veneno»; «Hacia lo indecible por caer /con todo el lastre de la vida / te balanceabas en un hilo».

Pies que patalean en el aire, pulmones que agonizan, ojos que se salen de sus órbitas, vértebras cervicales que se desgonzan poco a poco (o de un tirón definitivo), en el imaginario general de esta desoladora escritura tienen una especial prioridad aquellas visiones portadoras de fuertes efectos sensoriales, configuradas deliberadamente con la impiedad propia de quien sabe que «para dejar constancia del desastre», del propio y del ajeno, el poeta no puede andarse por las ramas de las inocencias ecológicas sino que tiene que ir directo al grano que contiene «la pus vivita», directo a la cresta de la ola más chúcara, directo al ojo turbulento de la peor de las tormentas. Y eso es lo que siempre ha hecho ese gran poeta que es Granda: ir directo al punto mismo en el que se cruzan las coordenadas más cuestionables de la vida, para colocar en el interior de éste palabras embebidas en el más inflamable de los lenguajes: «La muerte anda blandiendo / el garrote de la gasolina, / aguas servidas, / tubos de escape, / negros venenos» (9).

Punto en el que coinciden las dos caras de una misma moneda en el perfil de un «emperador de burlas», es el que se hace visible en el poema «Yo Claudio», texto de una belleza cruel y aplastante en el que un «yo» lúcidamente discursivo veja de palabra y pensamiento a su «similar», a su fotocopia histórica, al «insecto de su propia especie»; agresión que llega a su fin cuando el sujeto vejatorio reconoce cuan a fin es al sujeto vejado, que hasta ejerce la misma función de cronista que este (Claudio) cumpliera en el pasado: «Yo sé lo que es / cuando se caen las palabras de la boca / yo cada vez estoy peor: / morido el cuero cabelludo / el habla echa una bestia / (...) / Pero no me descuido, / estoy tomando nota / como tú / quiero dejar constancia del desastre» (18).

Esta habilidad *canibalesca* para desenterrar imágenes caóticas del cavernoso «rostro de los días» y para después traducirlas, del caos al español apelando a un discurso franco, brutal, y a veces hasta cínico, convierte a la práctica literaria de Granda en una verdadera «máquina de moler carne», en cuyo interior van a parar las fornicaciones del amor con la muerte, los aparecimientos dolorosos de la soledad con el asco, los lances disparejos y lascivos que el cuerpo libra con la vejez mientras esta lo va devorando de a poco, con una lentitud lenta pero segura, hasta que expirada la fecha para consumir carne humana, decide tragar a su presa del todo: «Toda cosa / toda persona caduca; / prescribe el porvenir, / la juventud se vence, / las arterias se arruinan...» (35).

Pero junto a esa visible capacidad que posee nuestro autor para establecer vínculos originales e inéditos entre los huesos, el pellejo y la siquis de su animalidad individual con la anatomía desflorada, depredada y manoseada del derrengado corpus social, nos es posible encontrarnos con otro rasgo discursivo de fuerte incidencia en la poética euleriana: su ágil capacidad de síntesis, rasgo que en especial suele hacerse presente en textos de diferencia político-ideológica. En «El vacío», poema de rudo corte execratorio, de rabioso cuestionamiento a «la post-modernidad, la globalización de la Heratombe, la cultura *light*», Granda, con economía de trazos pero con la lucidez virulenta de un poeta testigo de los avatares apocalípticos que se dieron en las postrimerías del pasado milenio, comprime en unos cuantos versos —en una especie de CD rom condenatorio— el testimonio asqueado de quien palpara en directo la precipitación del siglo XX en el más perfecto acabóse, y viviera para contarlo. «Ha llovido de todo / encima de nosotros: / llegó la primavera con sus jetas de burro / el internet, los cumpleaños, / las supersticiones políticas / y otras mierditas de la patria» (19).

Ese admirable poder resumidor capaz de encerrar «en un segundo» a «los dos mil millones de años que precedieron», repliega su radical dureza hasta más allá de mar adentro para regresar convertido en olas de suave y sucesiva ternura cuando de besar la orilla de la intensidad más íntima y amatoria se trata: «Este momento pequeñito / que estoy dentro de ti, / que me olvido del mundo / y una fiebre a caballo / corre por mi espinazo. / Este solo momento equivale / a los dos mil millones de años / que me precedieron» (43) «Tú recién me comienzas / Qué no diera / por ser el de antea- yer / pero ya es tarde» (27).

Pero el asunto que se prioriza en el aciago universo temático de Granda, el tema que vuelve y va (como badajo de campana rajada, como «lluvia de Piazzola» cayendo sobre la desolación a intervalos no medibles) a lo largo y ancho de la estremecedora Obra general de este autor, es, sin que quepa duda, el de la soledad.

La soledad más huérfana de compañía, la más solitaria y difícil de todas las soledades, es aquella que experimentamos cuando caemos en cuenta de que se nos ha «muerto un dedo», señal inequívoca de que dentro de nosotros ha comenzado «el principio del final». En la poética euleriana, la soledad es un gato atorado en la garganta de la voz verbalizadora, por eso consideramos que muchos de los textos de *Que trata de unos gatos* se han generado en una sensación superlativa de asfixia, similar a aquella que experimenta el pez cuando nada en el aire o parecida a la que sufre el naufrago cuando la soledad del mar se le infiltra en los pulmones en forma de muerte verdinegra y salada: «Llueven los gatos, / maúllan las paredes, / en el florero se reseca un gato» (33).

Violín cuyas cuerdas de tripas de gato duplican con angustiosa fidelidad el maullido del animal humano cuando a este «le entra por las narices/ el polen de la muerte». *Que trata de unos gatos* es un libro aciago y deslumbrante en el cual todos los poemas que lo conforman, sin excepción, aportan con su cuota de lograda estética y desgarradora desnudez a crear esa gran imagen de vacío existencial que flota sin asidero, como un «cielo desfondado de palomas», por sobre las desérticas regiones de la desolación planetaria, en las que «hasta desgañitarse/ la arena llama al agua» y en las que, hasta enronquecer, un poeta con facha de eremita clama en el desierto por todo aquello por lo que nunca ha dejado de clamar, mientras que paralela y soterradamente practica en solitario ese vicio que nos tiene jodidos a muchos: el secreto «vicio de estar solo».

Sonia Manzano

**Edgar Freire,**  
**EL BARRIO DE LOS PRODIGIOS (MEMORIAS DE UN NIÑO),**  
**Quito: Libresa, 1999; 178 pp.**

*El barrio de los prodigios (Memorias de un niño)*, de Edgar Freire, es un conjunto de crónicas en las cuales el autor recrea y representa, desde una perspectiva infantil, escenarios, personajes, tradiciones y voces del viejo barrio de San Roque.

Sabemos que Edgar Freire ha recopilado, durante más de una década, los más diversos textos (leyendas, crónicas, relatos históricos y literarios) que hablan sobre Quito y que pueden ser leídos como escrituras que evidencian un modo de habitar, de mirar y de imaginar en el esfuerzo que hacemos, como habitantes urbanos, para apropiarnos de una memoria desde donde fabular un sentido de pertenencia, de identidad y de certeza; como sugería el poeta Wallace Stevens, uno no habita una ciudad sino una representación de ella. Como resultado de esta búsqueda, Edgar Freire ha publicado tres volúmenes de compilaciones titulados *Quito, tradiciones, testimonio y nostalgia* y la antología, impresa varias veces, *Quito: tradiciones, leyendas y memoria*.

Edgar Freire construye sus crónicas recopiladas en *El barrio de los prodigios* que hoy presentamos, desde «la más infinita nostalgia», desde la añoranza de aquello que alguna vez existió en el escenario urbano y familiar, ahora desaparecido como resultado de una modernización despiadada para encontrar su lugar únicamente en la memoria que precisamente se construye en la escritura.

Como lectores asistimos desde el comienzo a la reconstrucción de esa memoria «El primer recuerdo que surge en mi memoria es un cuarto de piso de tierra con borrosas señales de ladrillos». Nuestro cronista se percibe como «un pequeño voyeurista» que construye una perspectiva visual para contener en su mirada aquello que quiere conocer para que sea narrado. «El jolgorio de la calle me incitaba a espiar por la puerta del cuarto entrañable. Curiosos mis ojos atisbaban...» Por ello recuerda cómo de niño buscaba en San Roque, «ese conventillo de casas, palomas y golondrinas» mi-

radores «para mirar a la gente desde arriba». «Pronto nos posaríamos en la sencilla torre de la iglesia, excelente mirador para otear la calle Chimborazo, toda empedrada, llena de casitas de tres o más patios divididos por alguna que otra reja, con sus oscuros zaguanes de hueso y piedra».

Desde el comienzo el cronista nos hace saber desde dónde habla: desde el olvido (aquellas calles, plazas y calles hoy desplazadas, destruidas, deshabitadas y en ruinas) y desde su propia interioridad, pues su testimonio tiene una matriz vivencial: la casa de sus padres y de su infancia, los libros de su primera biblioteca, las leyendas contadas por la madre, los relatos del abuelo, sus juegos infantiles y callejeros, los hechizos y conjuros caseros para curar males y enfermedades, las comidas y potajes caseros, las batallas campales en los días de carnaval, las risas y la «guerra popular» de la fiesta, la semana santa y sus rituales para visitar las iglesias con las artesanías de los ramos y largas palmeras que debían ser alcanzadas por el agua bendita, los juegos bajo las granizadas, los velorios y procesiones, la chamiza soñada durante la noche de San Pedro y San Pablo, sus correteos por las quebradas, los mercados; los rituales familiares de navidad y año nuevo.

La mirada del cronista abarca un territorio que, de alguna manera, ha devenido ajeno para la memoria oficial y contemporánea de su ciudad, en ese gesto de recuperación acerca la ciudad hacia su propio pasado, hacia sus propias tradiciones y costumbres al proyectar sobre ella diferentes dimensiones de su cotidianidad. De esta manera, desde la crónica, el lector que habita la ciudad de hoy encuentra caminos para familiarizarse con aquello que ha devenido en algo extraño y lejano, conocido solo como pieza del patrimonio nacional, desligado de toda experiencia vital y cotidiana. Sabemos que la crónica, como literatura, actualiza la memoria. La escritura de estas crónicas entrega al lector motivos e imágenes para recuperar su propia memoria y su propia identidad en el punto de encuentro de nuestras historias individuales y las narrativas y avatares de la historia y la cultura.

El cronista narra su propio desplazamiento y paseos por esos espacios y calles recuperados ahora en la palabra, «ese territorio sagrado de la infancia y los juegos» se llena de olores y sabores «la panadería Royal», con sus fuentes de madera atiborradas de «pan crujiente», las «claritas» y «cañitas de colores», las colaciones, las melcochas, el pan de leche, «decir San Roque significaba reconocer olores diferentes según la hora del día», «las cinco de la tarde con su efluvio de pan caliente». También se recupera en la escritura los sonidos cuando escuchamos «los cánticos de la gente pobre cargada de emoción llevando a la Virgen en andas de madera rústica».

La representación de ese pasado apunta además al deseo del narrador de configurar un nosotros, una virtual identidad compartida, pues la experiencia vital recuperada no es individual sino de una comunidad, de un grupo de gente que ha vivido y compartido un mismo espacio ciudadano.

Hay un saber de la calle también recuperado en la narración del cronista: «Luego venía, para regocijo del barrio, el famoso partido de fútbol con las ‘pelotas envenenadas’ (...). Se las rociaba gasolina y se las encendía y pelota va, pelota viene. Juego peligroso que solo un niño de barrio tiene agallas para disfrutar». Pero ¿qué es el peligro para un pequeñuelo que todos los días se enfrenta con toda clase de adversidades en las calles de su barrio pobre?

La mirada del cronista ve lo que otros pasan por alto, hace visible territorios imperceptibles e indecibles; en este sentido es interesante observar que para nuestro cronista la recuperación de sus pasos implican incluso una suerte de reto a la muerte y por lo tanto al olvido: «Ha escuchado que todo humano cuando muere recoge los pasos. Entonces se imagina el sendero por él recorrido y sabe que en su caso la Muerte lo tendrá muy fácil. Y vuelve a la tarea: inventa los recorridos más extraños, pone sus pies en los lugares más inverosímiles [... desea] dejar huellas imborrables en los lugares menos conocidos.

*Alicia Ortega*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*

**Jostein Gaarder,**  
*VITA BREVIS,*  
**Madrid: Siruela, 1997; 130 pp.**

En el año 386 se produce la conversión de Aurelio Agustín, quien en el 397 será nombrado Obispo de Hipona y un año más tarde terminará sus famosas *Confesiones*. Desde ese momento, la concubina que tomara a los dieciocho años, en el 372, quedaría para la posteridad como una representación de sus más abyectos desvaríos carnales. Pero la literatura, que toca lo sagrado y lo convierte en profano, ha recuperado para el espíritu escéptico de nuestros días la voz de Floria Emilia, aquella concubina anónima, hoy nominada gracias a las mentiras verdaderas de la novela.

*Vita brevis* (1997), de Jostein Gaarder (Oslo, 1952), no está dirigida al público juvenil como lo estuviera *El mundo de Sofía* (1991). *Vita brevis* es una novela que confronta al carácter maniqueo de las *Confesiones*, de San Agustín, desde la voz recuperada de su concubina, símbolo del Otro-sin-poder, y reivindica la sensualidad humana como la única realización posible del amor.

La estrategia de verdad no es nueva: se trata de un manuscrito de dudosa procedencia que el autor dice haber encontrado en la feria de San Telmo, en Buenos Aires, del que nos entrega la traducción del latín. Manuscrito perdido, tal vez para siempre, porque el autor declara haberlo entregado a la Biblioteca del Vaticano sin pedir recibo para luego obtener la respuesta de que tal manuscrito nunca existió. Pero esa estrategia permite que Floria Emilia, la amante anónima de San Agustín, sea nominada, tenga voz y dialogue, mediante una epístola, con el patriarca de la iglesia católica.

«Son mis confesiones —escribe Floria—, si lo prefieres, pues considero esta carta algo más que un saludo personal: es también una carta dirigida al obispo de Hipona Regia (...) Puede mi carta ser considerada, entonces, una carta a toda la Iglesia cristiana...». En este sentido, la voz de Floria es la palabra del Otro-sin-poder que construye un discurso que desacraliza el carácter autoritario de las *Confesiones*. De manera sutil, el personaje femenino restituye por sí mismo el sitio que le corresponde frente al



hombre poderoso cuyas debilidades conoce: «Te sentías orgulloso, un triunfador, por tenerme a tu lado; no tanto por haberme elegido como porque yo te hubiera elegido a ti».

A partir del recuerdo de un episodio en la vida de Floria y Agustín, la ex concubina organiza la reivindicación del carácter sensual del amor. «Cuando hubimos cruzado el Arno, me detuviste poniéndome una mano cariñosa en el hombro y me pediste permiso para olerme el cabello (...) me abrazaste tiernamente y susurraste: '¡La vida es tan breve, Floria!'. Me agarraste con fuerza la mano, como si hubieras decidido no olvidar nunca ese momento, y entonces oliste mi pelo».

El episodio es una conjunción exuberante de sentidos: susurrar, abrazar con ternura, oler el pelo; atravesada por la idea de «vita brevis» cuya obvia complementariedad es «carpe diem», o sea: ya que la vida es breve, debemos vivir cada día con intensidad. Frente al renunciamento, en nombre de Dios, que San Agustín hace de los sentidos, Floria los reivindica en nombre del amor. Pero va más allá: demuestra que la renuncia de San Agustín es un renunciamento egoísta: él la ha expulsado de su lado y de su corazón únicamente en provecho de su propia alma.

*Vita brevis*, más allá del confrontamiento filosófico y teológico, es una deslumbrante apuesta por el amor y la sensualidad: «La vida es tan breve —escribe Floria— que no podemos emitir juicio de culpabilidad alguno sobre el amor».

Raúl Vallejo

Universidad Andina Simón Bolívar

**Michael Handelsman,**

**LO AFRO Y LA PLURINACIONALIDAD:**

**EL CASO ECUATORIANO VISTO DESDE SU LITERATURA,**

**Mississippi: University of Mississippi, 1999; 196 pp.**

Las preguntas por el estatuto de la literatura y la crítica literaria, el sentido de la lectura, la constitución de comunidades interpretativas, la relación literatura-etnicidad-nación, los efectos de la migración, el mestizaje y la transculturación; siguen aún vigentes generando múltiples y nuevas lecturas de los textos literarios y culturales. En este escenario de lecturas y relecturas, el libro de Michael Handelsman, titulado *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*, supone un valioso aporte al debate actual sobre la constitución de las identidades en un país heterogéneo y multiétnico como es el Ecuador.

Michael Handelsman se propone destacar la centralidad de la cultura afroecuatoriana, con el propósito de ofrecer elementos críticos para re-pensar el proyecto plurinacional ecuatoriano desde los márgenes «no andinos de este país andino». En este sentido, el libro que estamos presentando participa críticamente en la discusión que intenta problematizar la categoría de lo andino, en el esfuerzo por superar los presupes-

tos de un falso mestizaje armonioso, que habría definido lo nacional andino exclusivamente en términos tripartitas: lo blando, lo mestizo y lo indio.

De entrada, Handelsman señala que «la presencia afroecuatoriana ha sido excluida del imaginario nacional y andino, que se la ha considerado erróneamente como ancilar o exótica —como una cultura desplazada del Caribe». Handelsman le pregunta a la literatura afroecuatoriana qué sabe del negro, evalúa propósitos y estrategias de escritores como Adalberto Ortiz, Nelson Estupiñán y Antonio Preciado; analiza la representación de personajes y temas negros que aparecen en importantes obras del Grupo de Guayaquil. Así, al asumir el debate en torno a la literatura escrita sobre los negros versus la literatura escrita por negros, Handelsman ensaya una lectura nueva —desde la perspectiva afrocéntrica— de varias obras de escritores clásicos de la literatura ecuatoriana.

El libro resulta sumamente polémico, pues aunque Handelsman reconoce que la producción literaria del Grupo de Guayaquil hizo visible un Ecuador multicultural, que incorporó las voces de los sectores sociales marginados; observa que precisamente debido a que el realismo social ecuatoriano de la década de 1930 estaba anclado en la lucha de clases y en un proyecto social emancipatorio, «la caracterización del negro pecaba a menudo de ser estereotípica y, lamentablemente, la complejidad del drama vivido por los negros ecuatorianos corría el riesgo de perderse en una denuncia social». De esta manera, algunos de los personajes negros más memorables de la ficción del Grupo de Guayaquil se ubicarían dentro de dos tradiciones: «el negro como vehículo de la protesta social y el negro como encarnación de lo mágico, máxima expresión de la otredad».

Sabemos que el crítico —en la medida que establece un recorte literario para construir el objeto de su estudio— privilegia unos ciertos textos y actúa, en la práctica, como un antologador. Así, Handelsman nos ofrece un corpus de lectura que posibilitaría comprender las bases de la incorporación —gradual, irregular o parcial— del negro en el imaginario plurinacional del Ecuador. En suma, Handelsman retoma la figura del negro Santander de Enrique G. Gilbert, *Los monos enloquecidos* de José de la Cuadra, *Baldomera* de Alfredo Pareja, Alfredo Baldeón de Gallegos Lara, *Juyungo* de Adalberto Ortiz, entre otros; personajes que son leídos e interpretados desde una perspectiva afrocéntrica y en diálogo con los proyectos culturales, estéticos y políticos de la época. En esta lectura Handelsman encuentra fisuras y tensiones en los textos, percibe una suerte de «doble discurso» en los escritores estudiados, discurso que, a la vez que señala malestares sociales, delata una serie de contradicciones culturales e ideológicas.

De hecho, la lectura que desarrolla Handelsman en su libro supone el ejercicio de una «crítica cultural» muy seria que, a diferencia del análisis literario tradicional, atiende no solo a aquellos libros considerados canónicos, sino también a aquellos textos marginales al canon y a la biblioteca académica. La estrategia de lectura de Handelsman no tiene como preocupación fundamental atender al hecho literario, sino que lo hace dialogar con todo un conjunto de preocupaciones que incorporan los conceptos de nacionalidad, mestizaje y negritud, por un lado y, por otro, clase, raza y género; todo esto en relación a un entendimiento de la literatura como espejo o testimonio del código cultural vigente en un momento dado.

Handelsman destaca lo caribeño como componente vital de la costa ecuatoriana y la centralidad de herencias y rasgos africanos vigentes durante cinco siglos de historia nacional. Desde esta perspectiva lee la novela *Tambores para una canción perdida*, de

Jorge Velasco Mackenzie, para reconocer en ella «la capacidad de haber ayudado a reconsiderar el lugar que ocupa lo africano en el conjunto multiétnico del Ecuador». Desde esta lectura Michael Handelsman reflexiona sobre la compleja relación entre historia, mito y ficción; como también sobre la ambigüedad que caracteriza gran parte de los conocimientos actuales de lo afroecuatoriano frente a lo nacional y a la cultura panafriicana de toda América Latina.

En esta preocupación por recuperar el elemento afro para percibir la nación también desde sus márgenes no andinos y para comprender nuestros complejos y múltiples orígenes, Handelsman lee con atención y verdadera fascinación las crónicas del escritor guayaquileño Jorge Martillo, *Viajando por pueblos costeños*, para reconocer en ellas asociaciones sorprendentes entre lo afro-costeño y lo nacional, por un lado y, entre Esmeraldas y Guayaquil, por otro. En las crónicas de Martillo, nuestro crítico rastrea la constitución de memorias y monumentos culturales alternativos. De hecho es posible leer en estas crónicas saberes, sabores, voces, coloraturas y paisajes que tradicionalmente habrían sido olvidados de la memoria y el discurso oficial.

En este esfuerzo por construir un corpus de literatura afroecuatoriana, Handelsman también ha incluido la novela de Argentina Chiriboga, *Jonatás y Manuela*, para reconocer en ella lo afroecuatoriano como discurso alternativo de lo nacional y lo andino y para pensar en una tradición literaria que de expresión a la diáspora afroamericana. Hay que señalar también el interés de Handelsman por reflexionar sobre los alcances y la vigencia de la novela histórica en el contexto de la perspectiva afrocéntrica de análisis cultural.

En definitiva, el profesor Michael Handelsman ofrece nuevas estrategias de lecturas para acercarnos crítica y creativamente a nuestro canon literario. Resulta interesante y altamente comprometedor, asumir el compromiso de pensar el proyecto de la plurinacionalidad ecuatoriana, en términos culturales y políticos, desde la literatura y los diversos discursos que circulan en una comunidad múltiple y heterogénea como la nuestra.

*Alicia Ortega*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*

**Iván Oñate,**  
**LA NADA SAGRADA,**  
**Quito: Eskeletra, 1999**

En la colección la «La última cena» de Corporación Cultural Eskeletra hay un libro voraz: *La nada sagrada*, de Iván Oñate. En verdad no sé qué se dijo en el momento de su aparición; pero presumo que su lectura es mejor ahora, pasado el umbral del nuevo milenio, por la vana ilusión de que su vértigo de abismo no nos dará en plena cara.

Tampoco sus deslumbramientos hechos con la pura fuerza motriz de la poesía del Antiguo Testamento. Y como ella, una poesía implacable y sin perdón de Dios para Saúl y el hijo. O para el hombre que haya tocado con la punta de una vara el panal de miel después de la victoria o de la derrota que haya en cada día que pasa. Pero no, toda táctica para hurtarle el rostro es inútil. Su carga de espíritus malignos, de anatemas vivos está intacta. Y no hay arpa de David que valga en medio de tanta tinta amarga de Ciorán, de tanta maldición y nada reseca. Es la aventura del desenmascaramiento del ser, que se lo ha hecho con piel y todo, porque la piel también es una máscara.

Una poesía que no sonríe nunca. «Amor/ nada sagrada». Su vocación por la verdad la ha hecho invertir los términos del universo cotidiano: «Porque al morir un amor/ todos los amores mueren». «Después de ti/ nunca más/ un día siguiente». «...el dolor de otro hombre/ mitigue en algo el nuestro». El hombre es un animal negado a toda dicha. El tiempo que hay después del amor no contiene el tiempo, menos aún la vida. Menos aún el amor. Margarita Duras dice en cambio: «siempre se sueña con un nuevo amor». Porque, claro, el hombre no tiene otro fulgor. El amor es la única lotería de Babilonia a la que puede apostar, hasta a costa de perder, porque su pérdida puede contener la belleza.

Invierte también la estructura de algunos textos. Empiezan con metales incandescentes que no pueden hacer otra cosa que ir dejando de arder. Todo por esa profética búsqueda dentro de la nada. Es una poesía asombrosa, grande, no psicológica, sino existencial, dueña absoluta de un poder de purga de la tiniebla del corazón del hombre. Lo acorrala dentro de sí mismo, sin un solo subterfugio de lenguaje y lo desnuda para siempre, como en una cámara de gas de Treblinka o en el juicio final.

Los poemas tienen títulos de películas y guiones nihilistas de pureza de esqueleto. La esperanza no es de este libro, sino de otro. O una invención del hombre que empieza, que debe empezar, luego de *La nada sagrada*, obligatoriamente.

Carlos Carrión

Jorge Volpi,  
*EN BUSCA DE KLINGSOR*,  
 Barcelona: Seix Barral, 1999

La invención de la bomba atómica fue el resultado de una carrera científica, llevado al servicio de la guerra y, por ende, subordinado a la política; ahora sabemos que el triunfador de aquella carrera, fue el triunfador de la guerra. Pero, además, fue el resultado de una competencia entre saberes académicos cuyos protagonistas estuvieron enredados en los hilos de la vanidad, la soberbia y el poder. Desde entonces, la ciencia perdió su aparente neutralidad y se mostró conflictuada, como en cada momento en que está por definirse una estructura de poder basada en el dominio tecnológico.

*En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi (México, 1968), es una novela que amalgama los interrogantes éticos de la ciencia, las veleidades del poder expresadas a través de la guerra, el sentido azaroso de la historia en la definición de los acontecimientos, y la pasión infinita por la palabra literaria, para entregarnos unos personajes redondos —históricos algunos, de ficción otros— acosados por las preguntas fundamentales de su propia vida, una intriga sabiamente construida y magistralmente resuelta, y la narración impecable de las novelas perdurables.

Dos personajes se mueven como alfiles en un tablero de ajedrez. El joven teniente Francis P. Bacon —nombre que de suyo nos lleva desde su aparición a plantearnos interrogantes—, brillante físico, admirador de Einstein, tiene una misión: rendidos los nazis, debe capturar al científico que comandó las investigaciones atómicas del III Reich, cuyo nombre clave es Klingsor, evocación del villano del *Cuento del Santo Grial*, de Chrétien de Troyes, que gobierna un mundo de apariencias en el que «la belleza es falsa: detrás de ella se oculta la muerte». En su periplo, el teniente Bacon descubrirá la espantosa incertidumbre que todo lo cubre en nuestros días.

El otro personaje es el matemático Gustav Links, quien, desde su encierro en un sanatorio de la antigua Alemania comunista, arma el engranaje de la novela en cuanto narrador: «Me propongo contar, pues, la trama del siglo. De *mi* siglo. Mi versión sobre cómo el azar ha gobernado al mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia». Links representa la derrota del ser humano ante la avalancha caótica del poder enfurecido.

A través de la cercanía y distancia humanas ente estos dos personajes pasan las claves de la novela: las disquisiciones sobre la física y la cuestión atómica, la incertidumbre del ser que vive una historia donde el azar tiene papel protagónico, el efecto público de lo privado; todo en un mundo en el que «la ciencia había empezado a ser lo suficientemente ambigua como para que cada uno la interpretase a su antojo».

Y, aunque sabemos lo relativo que es un premio literario para la historia de la literatura, *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, tiene el mérito adicional de haber ganado el Premio Biblioteca Breve 1999. Dicho premio, cuya primera etapa se sitúa entre 1958 y 1972, tiene, entre otros ilustres antecesores, a *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, 1962; *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, 1964; *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé, 1965; *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, 1967; y *Una meditación*, de Juan Benet, 1969.

Muchas razones, pues, para leer esta novela escrita con lenguaje deslumbrantemente exacto y armada en su entramado con la paciencia de un orfebre medieval.

Raúl Vallejo  
Universidad Andina Simón Bolívar

**Rosa Montero,**  
**LA HIJA DEL CANÍBAL,**  
**Bogotá: Espasa, 1998; 338 pp.**

Adrián, de juventud turbadora y ganas ilimitadas de beber la savia de la vida; Félix Roble, de vejez que linda con la sabiduría que se consigue al vivir la existencia de manera plena; Lucía Romero, escritora fracasada de libros infantiles, quien, desde el inexplicable secuestro de Ramón, su marido, se ve situada entre los símbolos de una juventud que ha dejado años atrás y una vejez que confronta con dignidad y miedo: «Esto debe ser la madurez —dice la voz de Lucía, en el último capítulo—: me parece que me estoy reconciliando con la vida, incluso con el lado oscuro de la vida».

*La hija del caníbal* —Premio Primavera de Novela 1997, en España—, de Rosa Montero, desde una trama policíaca que se inicia con el secuestro de un funcionario de hacienda y que concluye con el develamiento de una red incommensurable de corrupción, construye dos discursos: el memorioso y romántico de un anarquista sobreviviente a la violencia de una época heroica que intenta llevar con dignidad su vejez en un tiempo antiheroico; y el que construye a partir de las reflexiones vitales de una mujer de cuarenta años que se encuentra en un momento de revelación fundamental: ella y su padre, el caníbal; ella y su marido, el funcionario corrupto; ella y un cuerpo que anhela ser deseado y deseante; ella y su fracaso como escritora.

La voz de Félix Roble es la voz de la utopía que yace en las palabras, permanente reconstruida a pesar de los fracasos: «Somos sólo palabras, palabras que retumban en el éter —dijo Félix—. Palabras musitadas, gritadas, escupidas, palabras repetidas millones de veces o palabras apenas formuladas por bocas titubeantes. (...) Todas las palabras que las personas hemos dicho desde el principio de los tiempos se han quedado dando vueltas por ahí, suspendidas en el magma del Universo. Esa es la eternidad: un estruendo inaudible de palabras». Es también la voz de la sabiduría vital y su presencia en la novela es la metáfora sin historia del lenguaje

La voz de Lucía Romero es la necesidad vital de verse retratada en las palabras; pero, al mismo tiempo, es la posibilidad de hablar a través de actos: la investigación que por su cuenta, ayudada por Félix y Adrián, ella inicia y concluye; el lanzarse al vacío sin red de una pasión que debe ser consumida en el instante, la aventura del amor con Adrián; el soltar las amarras que la ataban a la presencia abrumadora de sus padres. Ella asume, desde la ficción, su lugar en el discurso: «A veces resulta difícil de creer, pero es verdad que viviendo se aprende. (...) Y la prueba que digo es este libro. Gracias a que he vivido todo lo que acabo de contar, he sido capaz de inventarme esta novela».

La voz de Adrián es la más débil, «boca titubeante». Además, es la que menos tiene que decir porque menos vida ha corrido tras él. Adrián es hermoso, como hermoso es ser joven; pero Adrián también es un ser en proceso de resolución, como enigmático es el futuro de la vida. No habla por sí mismo sino a través de la sabiduría libresca: él es una suerte de 'casa de citas', y también es el símbolo de la pasión sin restricciones.

*La hija del caníbal* es la metáfora de una escritura concebida como uno de los últimos espacios lúdicos para sobrevivir a una realidad de sueños rotos: «Aquí estoy

—dice Lucía—, inventando verdades y recordando mentiras para no disolverme en la nada absoluta».

Raúl Vallejo  
Universidad Andina Simón Bolívar

**María E. Moscoso,**  
**LA CANCIÓN DE ROKOLA,**  
**Quito: El Conejo, 1999**

Imaginemos una escena, la de la reunión de un grupo de personas, un grupo de compatriotas nuestros:

Pueden estar en la penumbra o alumbrados por la luz azul del neón; pueden beber cerveza, ron o aguardiente; pueden conversar sobre fútbol, sobre política o sobre la vida y sus pesares; pueden encontrarse en un pueblo, en una ciudad pequeña o en la capital, cerca de un mercado, unas oficinas públicas o una Universidad. Son un grupo de hombres jóvenes o de mediana edad y permanecerán algunas horas en el salón o cantina que los acoge.

En principio, se podría afirmar que se dedican a beber y divertirse y, en verdad, es así; pero hay un elemento más en el lugar: una *rokola*. Y gracias al artefacto escuchan música, y en las letras de esas canciones encuentran modelos para comprender el mundo, pautas de conducta, axiologías que les permiten valorar acciones y situaciones.

Como lo señala Henri Lefevre, la taberna es un ámbito de socialización y, en nuestra cultura, la música que suena desde la *rokola* es un componente fundamental de esa socialización. En gran medida, los ecuatorianos hemos aprendido sobre el mundo y sus conflictos escuchando que, en la relación con nuestro entorno social, podemos exigir: *déjenme vivir mi vida, yo no soy malo con nadie, a nadie le pido, a nadie le debo...*; que a las mujeres les podemos jurar: *no puedo verte triste por que me mata, tu carita de pena, mi dulce amor...*; que las decepciones amorosas nos deben llevar a pedir: *mozo sítvame la copa rota sítvame que me destroza esta fiebre de obsesión...*; porque, en última instancia, siempre podemos contar con el: *licor bendito, que alejas los pesares...*

La música de *rokola*, como podemos ver, es una de las vertientes de nuestra identidad. Por eso María Eugenia Moscoso la estudia en este libro, con una rigurosa metodología y sobre una consistente base teórica. La autora desarrolla su trabajo en siete capítulos, en los primeros, titulados «Enfoque histórico sociológico» y «Enfoque sociológico cultural», plantea el sustento teórico de su investigación, en una cuidada mixtura de las propuestas estructuralistas de autores como Eco, Greimas y Barthes, con los lucidos planteamientos de Lucien Goldman y Henry Lefevre en la sociología de la cultura. En el tercer capítulo: «Enfoque semiótico», la autora nos expone su instrumental metodológico, las herramientas conceptuales y técnicas con las que analiza las canciones de *rokola*. En los siguientes acápites realiza el citado análisis que le permite

presentar al lector un juego de conclusiones fundamentales sobre la canción de *rokola*, la sicología de sus receptores y la naturaleza profunda del ecuatoriano, su forma de vivir, su identidad.

Creo que estas conclusiones son el aporte fundamental de este libro, de esta investigación: son hitos que permiten trazar el mapa de nuestra identidad. Sobre la identidad ecuatoriana se ha escrito mucho, la mayoría de esos trabajos lo que han hecho ha sido reunir un conjunto de tópicos. En este trabajo de la autora encontramos, por el contrario, una propuesta sistemática y sustentada. Veamos un ejemplo de esta rigurosidad.

No basta decir, como lo hace Jorge E. Adoum en su libro *Ecuador, señas particulares*, que uno de los elementos de la naturaleza del ecuatoriano es el machismo y que «El macho no es un seductor, ni un amante afortunado, ni siquiera un semental, sino el que vocifera puesto que el grito sustituye en él a las ideas, el que aguanta el dolor... castiga la ofensa... rechaza la solidaridad o la ayuda...». No bastan para la comprensión de la cultura de un pueblo unas apreciaciones así de ligeras, no es suficiente, en esta importante empresa, recurrir a un manojo de lugares comunes. Para comprender un grupo humano debemos en primer lugar desmontar sus procesos sociales en sus componentes básicos, al hacerlo —en el caso del machismo y para seguir el ejemplo antes planteado— encontraremos que un elemento fundamental en este fenómeno es el de la percepción social del rol de la madre y la presencia de ésta en el imaginario colectivo. María E. Moscoso demuestra con su trabajo, que en los boleros se representa a «la madre como la manifestación consagrada (desde la religión o desde una postura laica) de la femineidad, la misma que confluirá en forma inconsciente o velada en la mujer amada...» y que esta representación lleva a los miembros de nuestro grupo cultural a «Invocar a la madre [que] es como el origen o raíz de la pareja humana, para perpetuarla. Entonces, el hombre o la mujer encuentran una forma de satisfacción narcisista para ese eterno niño que se duerme en el letargo de la edad». Ese narcisismo que ubica nítidamente la autora, es el germen del machismo, de esa actitud ambigua y omnipotente que caracteriza a gran parte de nuestra sociedad.

Este tipo de rigor académico es el que encontramos en la obra de Moscoso, un libro que se suma a una serie de proyectos serios que buscan comprender la naturaleza de lo latinoamericano, más allá del esquematismo ideológico y del lugar común.

*Santiago Páez*  
*Pontificia Universidad Católica del Ecuador*



**Kenzaburo Oé,**  
**DINOS CÓMO SOBREVIVIR A NUESTRA LOCURA**  
**Barcelona: Anagrama, 1995**

La guerra y la derrota japonesa parecen haber dado lugar a una generación literaria cuya narrativa es perversa; más aún si está matizada por la proverbial delicadeza nipona. Kenzaburo Oé, premio Nobel 1994, es el dueño de una obra impecable dentro de su estilo y temática.

Ingresamos a uno de sus libros *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*, Editorial Anagrama, 1995, con la estupefacción propia del lector occidental: el laconismo de Oé desconcierta y provoca entrar en su juego que resulta más perverso en cuanto nos contagia su distante serenidad, ingrediente indispensable de la verdadera crueldad.

*Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura* son versos tomados de un poema tradicional japonés a la vez es la frase que repite, a manera de jaculatoria, el narrador de estas tres historias: «Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura»; «Agüí, el monstruo del cielo» y «El día que él se digné enjugar mis lágrimas» son los tres relatos dolorosos que conforman este libro.

En todos ellos sus protagonistas son jóvenes atormentados por las zarpas de la deficiencia mental, de la locura y la muerte. Parece ser que el individuo enfrentado a la mezquindad y miseria que ofrece el sistema, encuentra una alternativa que lo desplazará del centro; del vórtice del monstruo: la enajenación. Salida desesperada que cruza la obra de Oé.

Después del nacimiento de su hijo cuya deficiencia cerebral él vive como una «contingencia de la existencia»; en una entrevista del año 97, decía así. «En el realismo grotesco, Rabelais y Dostoievski privilegian las monstruosidades de todo tipo, las malformaciones, los idiotas... No comprendí estas cosas verdaderamente sino hasta el nacimiento de mi hijo. Sabe, no me gusta la gente normal, si bien me esfuerzo en serlo... Pienso que estoy del lado de los deformes, como los paráliticos, los idiotas. Es mi punto de partida. ¿Qué es lo contrario del monstruo y de las anomalías?: la burocracia; ¿y quién se enfrenta a la burocracia? los dulces, los tiernos, los deformes, los borrachos, los seres naturales...»

*Rut Román*  
*Pontificia Universidad Católica del Ecuador*

**Pablo Rocca, compilador,**  
**PÁGINAS DE GUERRA (1806-1935),**  
**Montevideo: Banda Oriental, 1995; 87 pp.**

«Valores tales como la defensa de la patria, el partido y la libertad encarnados en las acciones de las sucesivas guerras civiles precisaban del 'testimonio', otro canal de escritura más directa, menos 'literaria' para estas urgencias. En consecuencia, estos escritos se multiplicaron merced a la cristalización del romanticismo historicista y a la creciente participación de los estamentos ilustrados en las luchas armadas». De este modo, en su prólogo, señala Pablo Rocca la evolución que permitió no solo el surgimiento de la novela histórica nacional sino también la paralela intensificación de un género como el «testimonio» que, desde un ángulo confesional, dará lugar a un vivaz registro del acontecimiento público. Narraciones de valor documental, fragmentos autobiográficos que confrontan la relación entre el individuo y la historia, enunciados bajo formas tan diversas como un informe diplomático, una carta íntima o preferentemente crónicas o memorias, constituyen el corpus de esta selección tan acertada como necesaria. Su justificación, como el mismo compilador lo afirma, se deduce del actual auge de encuentro entre la literatura y la historia, entre el presente y el pasado, tanto en lo que tiene que ver con la novela histórica como con su hermano en peripecias, el testimonio.

Como se evidencia por el título, se han privilegiado los sucesos bélicos, determinándose con ello un periodo de 130 años en el cual los mismos abundaron. Caracterizado el país durante el siglo pasado por su inestabilidad política y la turbulencia de sus guerras civiles, la mayoría de estos relatos dejan constancia del devenir de esas luchas fratricidas que tuvieron como protagonistas a ambos bandos tradicionales («blancos» y «colorados»), a veces aliados a fuerzas extranjeras. Ausente la Guerra Grande, los episodios se alternan en torno a la llamada «cruzada libertadora» del Gral. Flores, el atípico levantamiento del Quebracho, las revoluciones saravistas, y los incidentes del combate del Paso de Morlán, último esfuerzo bélico colectivo. Es posible comparar testimonios opuestos sobre un mismo hecho como en el caso del sitio de Paysandú y la caída de Leandro Gómez, así como de los asesinatos casi paralelos de Bernardo Berro y Venancio Flores puede confrontarse la versión que ahora se presenta con la referida en *Crónicas de la violencia en el siglo XIX*, del licenciado Peralta, antología que el propio Rocca prolongara en 1988.

Dos observaciones es necesario acotar: con buen criterio, Rocca señala en su estudio la elevada cuantificación del género testimonial alrededor de los levantamientos saravistas: lamentablemente ello no se corresponde en su selección donde solo dos relatos en cuatro carillas resultan insuficientes para cubrir tamaño expectativa. En segunda lugar, resulta claro que se ha preferido la prosa más elaborada de la reconstrucción memorística de los sucesos en detrimento de los menos pulidos registros caracterizados por su inmediatez a los hechos, como cartas o diarios de campaña, con la sola excepción de un texto de Eduardo Acevedo Díaz. Consecuencia de ello, se destaca en esta selección la labor de reconocidos intelectuales, como Carlos María Ramírez o el autor de *Ismael*, de periodistas de la época como Rómulo Rossi o Juan Carlos Alles o de di-

plomáticos como el cónsul francés Martín de Maillefer, letrados eficientes y no escritores ocasionales o improvisados como muchos que ha sabido producir la urgencia discursiva que caracteriza a este género. El saldo, no obstante, es altamente positivo si se tiene en cuenta el rescate de textos que de otro modo permanecerían injustamente ignorados, constancias todos ellos de momentos capitales que fraguaron la historia del Uruguay.

*Alfredo Azugarat*

**Javier Ponce,**  
*RESÍGNATE A PERDER,*  
Quito: Seix Barral, 1998; 135 pp.

Walter Benjamin ha llamado la atención sobre la vinculación que existe entre los afectos y pasiones en relación al espacio vivido: «Un barrio completamente embrollado, una red de calles que yo he habitado por años se desenredó de un solo golpe cuando un día se mudó allí una persona querida». De hecho el espacio vivido supone el espacio concreto y verdadero donde se desarrolla nuestra vida, nuestros afectos, nuestros desplazamientos y, en este sentido, el amor es también una potencia creadora de espacio.

En esta perspectiva leo la novela de Javier Ponce, *Resígnate a perder*, que precisamente se abre desde la confirmación —hecha en tono de confesión y con una fuerte carga de culpa por parte del narrador— de la íntima relación entre ciudad vivida y la memoria del ser amado.

Caramelo ya no existe, pero yo lo seguiré buscando entre la niebla. La ciudad ya no será para mí sino la constante visión de su cuerpo en cada esquina, y el sentimiento de culpa por el pavor y la cobardía que me impidieron irrumpir en ese cortejo sangriento camino del sanatorio (9).

Así comienza esta novela que incorpora una reflexión sobre el amor, la escritura, la homosexualidad en una ciudad que es percibida desde la pérdida del sujeto amado y que evidencia una suerte de condición trágica de quienes se mueven signados por el miedo, la culpa, la soledad y la marginalidad.

Santos Feijó, narrador de la novela, escribe en un tono confesional como ejercicio de purificación que le permita curar el miedo, aplacar el tormento y el dolor de una antigua culpa. Santos nos cuenta que hace cerca de nueve años, cuando aún trabajaba como responsable del archivo histórico de Quito, se había convertido «en el albacea testamentario de una ciudad ya casi inexistente. Todos los mediodías, la inquieta sombra de un joven en el fondo de una cantina me detuvo en la vereda delante de mi hotel». (13). Una línea argumentativa tiene que ver con la obsesión de Santos por el joven homosexual apodado Caramelo. Santos Feijó vigila al muchacho, lo acecha y persigue con

ansiedad para dejarse perturbar y cautivar al descubrir en el cuerpo del joven la fragilidad femenina y el aprendizaje de la simulación.

Santos vive, en esa «ciudad ya casi inexistente», entre el desasosiego que le provoca la persecución de la sombra de Caramelo y la precariedad de una vida de náufrago solitario entre las habitaciones de un hotel donde la rutina lo ha inmovilizado en una permanente sensación de tedio y pérdida. A la vez que descubre la ternura y la sensualidad del perfil de Caramelo, Santos se va dejando atrapar por el cuerpo y el alma de Nadja —una joven estudiante que consulta en el archivo las memorias de Quito. Santos va de Nadja a Caramelo; con Nadja comparte diálogos alrededor de la historia de la ciudad y de la historia de cada uno. Caramelo es la pasión culposa, la posibilidad de una doble vida, la angustia de la metamorfosis, el juego entre la búsqueda y el disimulo de un viejo que persigue desesperadamente a un joven travesti.

En su relación con Nadja hay algo de fatídico e indefinible. En el afán de Santos por conquistarla de alguna manera acabó llamándola con el nombre del personaje de André Breton: *Nadja*. Como el personaje francés, Nadja es apasionada, enigmática, provocadora; criatura inspirada e inspiradora que gustaba de seducir a Santos con palabras, relatos y gestos equívocos que dejaba ver una suerte de desastre irreparable que arrastrara consigo. Santos había vivido en París sin ningún propósito definido. De esos años solo trajo consigo dos recuerdos que lo marcarían de una manera premonitoria: la seguridad de encontrar algún día a la Nadja que había descubierto en las páginas de Breton y las visiones fugaces del primer travesti que apareció en su vida como anuncio de un tiempo futuro.

Asistimos a la tematización del deseo homosexual que va a fluir siempre como deseo insatisfecho. Lejos de ser una fuerza liberadora, este deseo arrastrará a Santos a una lenta transformación marcada por la culpa, la pérdida y una angustia que se ahonda en un juego de ocultamientos y fantasías voyeristas.

De ese modo fue presintiendo la lenta metamorfosis en su vida. Desde entonces, en las noches esa metamorfosis comenzó a tomar la forma de muchachos vestidos de mujer deslizándose entre la niebla, atrapándole en su seducción, lejanos, carnales, intensos en toda su sensualidad lastimera que clavaba tizones en su cuerpo (37).

Santos persigue, lleno de ansiedad y desazón, el cuerpo de Caramelo; lo vigila en el parque y, muchas veces semioculto, descubre toda la carga de agresión y violencia a la que es sometido Caramelo y que hace tan doloroso el juego de sobrevivir en la calle. La soledad de Santos exige compañía y contacto humano; sin embargo solo se mueve estimulado por la promesa del cuerpo de Caramelo que se desliza por ciertas calles de la ciudad: las sombras proyectadas por el movimiento del cuerpo de Caramelo provocan una sucesión engañosa de cuerpos opacos, interpuestos, como si cada uno de ellos buscara huir y desaparecer. En esta ciudad los personajes se mueven de manera equívoca, en espacios sin salida y signados por la violencia, el desasosiego y la soledad.

La angustia con la que vive Santos su propia metamorfosis nos devuelve al epígrafe que abre la novela *He vivido con el miedo de la metamorfosis* (J. Genet). Santos recorre permanentemente las pocas calles que se pueblan las noches de travestis, intuye solo a la distancia la presencia de esos cuerpos masculinos que reinventan en un juego de simulacros la síntesis virtual de todos los sexos y todos los cuerpos; su papel es siempre

ser el espectador que espía el desenlace de la escena mórbida, solo la mirada lo involucra en esa búsqueda apasionada por el cuerpo del muchacho que lo deja siempre en el desamparo de su propio deseo insatisfecho y en el vértigo del abrazo contenido en medio de las sombras. A pesar de reconocer en el travesti un alma gemela, Santos se autocondena a la soledad de los seres desplazados. Su destino itinerante solo consigue una tregua y una orientación en la escritura. Al igual que la Nadja de Breton leemos un relato / diario que quiere contar los episodios más determinantes de la vida del narrador al margen de su estructura orgánica. Esos episodios, que en gran medida dependen de los azares, nos introducen en un mundo como prohibido que es el de las repentinas proximidades, de las petrificantes coincidencias, de los hechos inesperados que provocan sospechosas asociaciones y que aparentan ser una señal, un anuncio o una premonición.

¿Quién soy yo? Como excepción, podría guiarme por un aforismo: en tal caso, ¿por qué no podría resumirse todo únicamente en saber a quién «frecuento»? Debo confesar que este último término me desorienta, puesto que me hace admitir que entre algunos seres y yo se establecen unas relaciones más peculiares, más inevitables, más inquietantes de lo que yo podría suponer.<sup>1</sup>

Así comienza la novela de Breton, desde una pregunta por el ser y por su propia identidad que se hace el narrador. También es la pregunta que se intuye detrás de la metamorfosis presentida por Santos. Es la concatenación de ciertas circunstancias y la presencia de inverosímiles complicidades en la soledad, las que han determinado (en el caso de las dos novelas mencionadas) que el narrador se ve arrojado a la proximidad de ciertos seres que provocan la pérdida de la orientación en una total ausencia de paz. La orientación es una categoría espacial que evidencia la incapacidad de efectuar un desplazamiento racional y ordenado.

Después de cada cita en la Lonchería Italiana, llegábamos juntos al límite de la ciudad que nos habíamos trazado. Eso tenía que ver con nuestra edad. A mí me tocaba la ciudad del pasado. A ella, la del futuro (124).

Santos ha perdido a Nadja en esta ciudad que se percibe desde el límite de su propia partición. Nadja dejó un día de ir a consultar al archivo histórico y desapareció de la vida de Santos sin ninguna explicación. Santos se lanza a la búsqueda tras las pistas de Nadja en la ciudad. Un día le comunicaron a Breton que Nadja estaba loca y había sido internada en el manicomio. Hay en su novela también algo de culpa ante la desaparición de Nadja y elabora una profunda reflexión en torno a la reconocida ausencia de frontera entre la no-locura y la locura. El recuerdo de la mujer se recupera y ordena en la escritura. Había vivido desde París obsesionado con la presencia de esa Nadja que se encontraba del otro lado del muro. Una mujer que se encuentra en medio camino entre la ficción y la realidad, entre la culpa y el amor; para perderse finalmente entre las calles de Quito sin retorno posible. Esta ciudad fatídica y devoradora se traga a la mujer buscada en un gesto que deja sin salida cualquier realización del deseo. El narrador —siempre mirando furtivamente— no puede atravesar ni conocer su propia ciudad, co-

1. André Breton, *Nadja*, trad. de José Ignacio Velázquez, Madrid, Cátedra, 1997 [1928].

mo tampoco puede tomar posesión del cuerpo amado que no deja saber de sí oculto entre los recovecos de la urbe. Santos habita la ciudad del pasado, la ciudad de los fantasmas que perviven en el archivo histórico o entre las páginas de una novela.

La culpa que persigue a Santos tiene que ver con el episodio que se anuncia desde el comienzo, pero que solo comprendemos al final de la novela. Caramelo ha sido brutalmente golpeado y vejado por el vecindario que festejaba la fiesta de fin de año. Santos asistió a esa cruel escena oculto en el umbral de un edificio vecino sin hacer nada para impedir esa orgía fúnebre. A Caramelo lo han disfrazado de viuda, lo han pateado y violado, hasta caer muerto en manos de un grupo de hombres embrutecidos por el alcohol y la lascivia. De hecho, no podemos dejar de reconocer el parentesco de esa muerte con la que sufrió Octavio Ramírez en *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio. En esta línea de lectura podemos ir construyendo una tradición temática que solo ahora comienza a cobrar más fuerza, cuando la memoria literaria desarrolla nuevas estrategias para representar la ciudad vivida. La tematización literaria de la homosexualidad y lo travesti nos remite a los cuentos de Raúl Vallejo, publicados en 1992 en *Fiesta de solitarios*.<sup>2</sup> Estos cuentos exploran esa difícil y ambigua zona de los amores marginales, de los seres atormentados, de cuerpos trashumantes y proteicos, de las criaturas engendradas en la noche y condenadas a perderse en el laberinto urbano de la transgresión, las coartadas y las máscaras.

En la ciudad contemporánea la violencia es un problema fundamental, sin embargo no se trata solo de constatar el hecho, sino de mostrar cómo ella ha generado a su vez una estrategia de supervivencia, de autodefensa o desplazamientos. Hablo de la violencia que irrumpe desde la ciudad punitiva y excluyente que se quiere limpia y disciplinada. De cierta manera una lectura de nuestra literatura actual nos lleva a diseñar una suerte de poética del infierno, de esa ciudad pensada desde la mirada del desterrado de la polis y condenado a la muerte o a vivir una realidad inestable, dolorosa y a veces diabólica.

Santos Feijó no hizo nada para salvar a Caramelo y es esa la culpa que lo atormenta y provoca una escritura que solo consigna sombras y voces en medio de una soledad absoluta que únicamente le devuelve sus propios fantasmas.

Todos los finales de año ocurría esa ceremonia que era parte de la identidad de esa ciudad habituada a echar tierra sobre las corrupciones y los latrocinios públicos, para cultivar otros nuevos. Virulenta y triste, fanática al momento de condenar, cómplice al momento de olvidar (130).

Santos Feijó, Nadja y Caramelo son seres erráticos, condenados a vivir entre las sombras de un deseo que no se deja atrapar por sus propios cuerpos, en una ciudad que se complace en castigar que, por más débil, ha evidenciado con desparpajo la retórica del artificio y el juego de la máscara y la simulación.

Alicia Ortega  
Universidad Andina Simón Bolívar

2. Raúl Vallejo, *Fiesta de solitarios*, Quito, El Conejo, 1992.

**Eduardo Rosenzvaig,**  
**LA CEPA. ARQUEOLOGÍA DE UNA CULTURA AZUCARERA,**  
**Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán /**  
**Ediciones Letra Buena, 1999; tomo III, 608 pp.**

*La Cepa*, de Eduardo Rosenzvaig, cuyo tercer tomo abarca desde la letra I a la L, es una enciclopedia inusual, atípica, en cierto sentido desatinada como América Latina. Nace desde los testimonios orales y a partir de una producción norargentina específica, el azúcar. Luego se expande. Antropología, historia, lingüística, folclore, literatura, economía, arte, tecnología, todas materias de la obra, proyectadas desde artículos cuyo origen es el testimonio oral. (Cerca de dos mil testimonios trabajados por el equipo de investigación dirigido por E. Rosenzvaig).

Eduardo Rosenzvaig (Tucumán, 1951) es investigador y escritor. Doctor en Historia (Universidad de Salamanca). Premio «Jorge Sábato» del CONICET y Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación. Premio Internacional de Novela «Luis Berenguer» (España, 1994). Premio Ensayo Casa de las Américas (Cuba, 1996). Docente de la Universidad Nacional de Tucumán, director del Instituto de Investigaciones sobre Cultura Popular (UNT), autor de veinte libros (ensayos y novelas) sobre y desde la región noroestina. Fue maestro rural en un pueblo de ingenio.

Atendiendo a la descripción y análisis de la cultura rural y urbana en los novísimos procesos de remodelación económico-social que sufre la Argentina y en particular el espacio noroestino, lo imprescindible de recoger formas de cultura no vistas, no definidas; en desaparición algunas, otras en su nacimiento. Se trata de una Enciclopedia que parte de la memoria oral. Experiencias, estilos de trabajo, maneras de interpretar la realidad, sicologías, prácticas artísticas, imaginarios, ideas populares sobre la justicia o la política, creadas en un proceso productivo cuyos cambios actuales borran definitivamente tipos antiguos de personalidad y cosmovisión. De allí lo de arqueología cultural, que no invalida, por el contrario, los modelos posmodernos de vida formulados entre el trabajo y la invisibilidad. Prolongaciones rurales y suburbanas de la cultura azucarera; impactos de la cultura mediática, etc. La obra, con éste su tercer tomo, abarca ya 3.600 artículos originales.

De la Enciclopedia hemos seleccionado estas palabras del prólogo de su editor: En el curso de los andamios al edificio de esta inusual Enciclopedia, se agregaron a las ventanas de chapa ordinarias, a los pisos de baldosas, a los balcones para un jardincito matero de la mañana, los sueños. Con los sueños, los objetos y los seres que le dan forma. En una costanera popular, con olor a fritangas y pescados, en Cartagena, sobre el mar de Chile, había un cuartucho donde se presentaba la *Mujer mutante*. «¡Pasen, pasen a ver, pasen, no tengan miedo! ¡La mujer que se transforma en araña!». Entré, y allí estaba en efecto, una inmensa araña pollito con cabeza de mujer. A su lado una muchachita en malla de circo le decía a las cuatro personas que éramos el público de pie, porque no había más espacio y tampoco para sillas, le pidieran a la mujer mutante que dijera algo. Yo le pedí que cantara. «¡Cantá!», le dijo la presentadora. Y la mujer araña se sonrió, como si no supiera cantar. «¡Cantá, aunque sea el arroz con leche!» insistió la muchacha de la malla. Y no sabía cantar el arroz con leche.

Triste destino el de la mujer araña, pensé, no sabe cantar ni el arroz con leche. Se perdió en el clima mutable la canción y la poesía. La cabeza femenina de la araña seguía sonriendo lastimeramente. Recordé el *Caballo de la calesita* de Juan Gelman, en ese viejo libro del *Violín y otras cuestiones*. El caballo de madera estaba tan solo (como la mujer araña) y se fue con el poeta: «Tócame la mejilla por si encuentras / una humedad antigua y olvidada. / Es el tiempo en que quise ser caballo / para no ser fantasma».

De la Universidad no tendría por qué estar ausente la poesía. Pero sabemos que son tiempos de mutación. Y aparecen fenómenos tan extraordinarios como seres humanos que necesitan ser arañas y otras arañas que desean abandonar el reino animal. ¿Acaso la imaginación no suele presentarse con las patas iluminadas de los hiper? Mientras aguardamos que la imaginación vuelva al camino de la ineficiencia lírica, la mujer araña no puede cantar el arroz con leche, los poetas pobres son desconocidos por pobres, y los graves linyeras con aquel grillo en donde yacen crónicas de la huelga de Vasena, vuelven a aparecer aquí y allá.

En este tomo (quise escribir tono), hay mucho del suburbio, de las ciudades mágicas que habitaron la infancia noroestina, que todavía es un doble país perdido. Por infancia y por país. Hay voces de juegos de niños que no están. Hay retratos sepias de familiares que partieron, y que —como atestigua el poeta Raúl González Tuñón—, hoy miran desde los vidrios opacos cómo crece la vida de los otros. Hay lugares cuyos nombres ya no están y hay próceres del norte que quedaron como nombres de calles desteñidas, y, tal vez no por casualidad, los dos primeros artículos de esta arqueología se titulen *ilusión e ilusionista*. Hay una demanda psicológica creciente de ilusión, solo que no nos damos cuenta de ello. Tal vez por atribuirle carácter poético, es decir estructura de otro tiempo. Sin *merchandising*. Sin coeficiente de beneficio. Se busca en cierto sentido otro lenguaje, pero todavía estamos demasiado ocupados en cambiar la heladera nueva por el derecho social antiguo, como para percatarnos de la ausencia. En los galpones, donde estuvieron las fábricas, se cuelgan cuadritos con imágenes de santos que tienen un signo de interrogación en la boca. Los niños de la calle duermen y sueñan con otra bolsa de polietileno de Disco. Hay dolores bíblicos en las plazas, hay cines que pasan en la pantalla el último show del pastor, y de otros cines pasados a «playas» salen automóviles tan bajitos como si fueran de juguete, de esos que solíamos llenar por abajo con un pedazo de hierro y plastilina para que tuvieran peso. Todo es más rápido, más fungible, y la aproximación a la virtualidad redundante en la lógica de la ausencia de peso. Los jubilados no están alegres. Tal vez pocas veces lo hayan estado. Pero hablan menos.

Las esquinas en los barrios no son tristes ni pintorescas. Tienen un cartel de Coca-cola iluminado que dice: «Aquí Maxikiosco». Ni los kioscos quieren quedar al margen del imaginario de los hiper. La televisión cable —en particular en los barrios donde todos están «colgados»— es el nuevo gran sueño. A veces, hay que reconocerlo, tienen algo de teatro sombrío de suburbio. Y treinta años después vuelve por imperio del rating y la ausencia de creación *Si lo sabe cante*, como aquellos telones grises, destartados, con todos los actores «muertos» sin el apuntador. Por suerte *La vida es bella*, y tiene su dialecto, con Chaplin, las faroleras que tropezaron, las gaviotas y vos. (Estoy copiando al poeta). Si alguna vez cambio este oficio de escritor-investigador, voy a quebrar las inversiones en una fonda que se llame *El Puchero Misterioso*. ¿Por qué esta rabia de la posmodernidad contra los nostálgicos, puede usted decirme? Y tan dura para con los utópicos, ¿puede usted decirme? En el fondo del cuartucho donde vive la mu-



jer araña hay un televisor. Desde allí el hiperpresente se disfraza. El pasado tiene lecciones ¿o es que todas las generaciones pasadas vivieron en vano? El porvenir no es peligroso, sí y solo si se lo piensa en términos de maximización de beneficios. El presente redujo las demandas sociales; a veces también las imbecilizó. Esta arqueología del presente trata de abordar los peligros, los lugares del miedo, los recursos discursivos que ocultan la palabra, la fiesta, el debate popular de los tiempos. «Arno las cosas viejas que habitan el silencio / como antiguos fantasmas en vastos caserones / de hierba abandonada y de rejas caídas, / solos, vacíos, sin después». Son cosas que ya no tienen código de barras, es decir transversales al beneficio. Y las amontonamos en este libro, a veces con el solo propósito de que alguna de ellas impugne ese sostén pragmático de que solo «es verdadero lo que es útil».

Durante centenares de años en este norte, la técnica era la prolongación de las manos. Desde el hacha de piedra al palo plantador, desde el cuchillo del catorce al machete eran una prolongación de la mano; los motores —tractores y cargadoras— reemplazaron la fuerza de los músculos; los instrumentos calificados a los dedos. Pero hacia los años 60 se entra en otra dimensión: la sustitución en gran escala de alguna de las funciones psíquicas y la prolongación del cerebro. Una materialidad radical del sistema nervioso. Una artificialidad con otra consistencia. Las oficinas administrativas de los ingenios se presentaban todavía hasta mediados del XX como grandes salones atestados de empleados con pluma y tintero.

El siglo termina con un crecimiento del ciberautoritarismo, escribe Arthur Kroker (1994), un movimiento estridentemente pro tecno-utopía, una obsesión cercana a la histeria. Esto tampoco es nuevo, pero sí las excursiones hacia la virtualidad y otros círculos de la fantasía. Y una clase virtual con poderes por la superautopista. El que no se adapte será invisible. La clase virtual cautiva la imaginación de la cultura contemporánea. Promete un viaje a la ciberutopía a alta velocidad. Pero esta cultura nunca como hasta hoy dejó tan atrás de sí al hombre. Las máquinas y la información recorren los carriles superando todos los límites de aceleración y, en La Tipa o en Yonopongo, el trabajador se pregunta sin preguntarse: ¿Cómo adaptarme? ¿cómo ser parte de esto? El capitalismo —insiste Kroker desde Nueva York— está colonizando el espacio virtual. El trabajador sin trabajo del Gran San Miguel mira por televisión la entrega de los premios *Oscar* y una locutora hace chistes a la platea sobre las bambalinas de la vida norteamericana, los famosos se ríen, y los millones de espectadores de las periferias del mundo acompañan más tardíamente con una sonrisa, sin entender por qué, de qué se ríen los otros, pero se trata de no quedar fuera de los ánimos y la sicología de la red.

«La autopista digital está empedrada con (nuestra) carne». Pero también con la mismidad de los que no desean permanecer en las banquinas, porque no hay sensación más horrible que la de hallarse peatón perdido junto a los carriles de una autopista.

La antítesis de una red es una autopista informacional; así como la antítesis de una sociedad amable (justicia, equidad) es una clase virtual cuyo objetivo es la tecno-utopía. El mundo está quebrado en dos. Los que producen los barcos virtuales sobre un mar virtual, y los que están sentados sobre este muelle sin saber si van a comer al mediodía.

Aparecen, entre los testimonios orales de *La Cepa*, los objetos en desuso como aquella variedad extinguida de cañas que todavía son posibles de chupar y que alguien las conserva, y las planta amorosamente en un terreno junto a las vías vacías. Patios, bibliotecas abandonadas, violines sin cintura, invasión de los yuyos junto a la ruta y el

peaje; la vetusta cómoda que no reclama nadie, la estatua de la libertad que aún no fue privatizada, la pantalla de cartón del velador, las hojas del almanaque que no se arrancan sino se señalan con esos luminosos marcadores fosforescentes. El sillón de Lucas Córdoba en litigio paródico, y el ordenador, esa maravilla que trasciende en los niños a la calesita, trasciende a los espejos de Borges, a los abanicos de otros días, a los suspiros del clavel del aire, a la lámpara de Aladino, a la carreta fantasma, al Familiar, a los hijos de Generales convertidos en delfines, a los maniqués desnudos, a los tanques de agua pintados con los colores de la selección nacional, o al féretro mismo sin cruz de José Asunción Silva, el colombiano, (que se hizo trazar con un lápiz azul un círculo en el pecho para que el tiro no fallara...)

Por lo mismo que está el *soft* y están las luces de las fogatas de San Juan en este *tono* tres que debió ser tercer tomo, por lo mismo que está la chacarera del 55 con Soledad que no es María, el rock de 2 minutos, y los malevos que van a la cárcel por falta de cultura, como para entender que este fin de siècle pertenece a quienes tienen las cuentas personales globalizadas, por lo mismo que aparecen los artículos del lechero y la Cootam cerrada con los vascos, la crema, la planchadora envenenada, la fogata y el susurro en el perfil de la almohada. Es cierto, la nostalgia es un cuarto donde habita el insomnio, escribió Tuñón, todo se ha ido, el almacén, la escuela para producir maestros normales, la guerrilla literaria, el comedor universitario, los talleres ferroviarios con vendedores de pan cacho al amanecer, la kermés, el colchonero con su rey de bastos intacto, todo se ha ido con Evita, y los montoneros convertidos en socios de Susana, don Fernando que parecía inmortal, la payana y la mamilla, la palabra de honor, el trabajo en la fábrica, la galletita argentina y el agua argentina y el gas argentino y el petróleo argentino y la energía argentina: «Todo se ha ido, menos lo que vendrá / Y la lluvia, los circos, la esperanza, / el cartero».

*Tomado de la introducción del volumen*

**Abdón Ubidia,**  
**REFERENTES. ENSAYOS,**  
**Quito: El Conejo / UASB / Abya-Yala, 2000; 195 pp.**

Abdón Ubidia de entrada nos aclara que el propósito fundamental de su libro es «recuperar *referentes* válidos, volver la mirada hacia lo concreto, tratar de percibir la fuerza de las cosas [...] recordar el simple referente de la escala humana y sus demandas básicas». En suma, «todos aquellos *referentes* que la humanidad, con paciencia, dolor y esperanza, ha construido en los últimos siglos». Así, esta reflexión académica que nos entrega Abdón Ubidia se inscribe en la tradición crítica desarrollada por los intelectuales y pensadores latinoamericanos, que no ha cesado de preguntarse sobre las prácticas del saber y de la cultura, para contribuir al conocimiento de la realidad de lo que Martí llamaba las «tierras híbridas del continente». *Referentes* pertenece al género del ensayo que entre nosotros, los latinoamericanos, ha devenido en paradigma de un modo de pensar las relaciones entre literatura y sociedad en el contexto de un debate

político-cultural aún vigente. 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, como matriz de otros relatos que inciden en los imaginarios sociales y en la elaboración de los discursos de otras disciplinas.

Ubidia se ubica en el actual escenario de la posmodernidad para preguntarse cuál es esa libertad por la que pagamos el aterrador precio del vacío, la desolación y la confusión. Dado que la «modernidad» aparece como el referente obvio e imprescindible para explorar los sentidos, alcances y contradicciones de la posmodernidad, Ubidia interroga y distingue varios términos: modernidad, modernización, moderno y modernismo. Esta reflexión tiene como horizonte privilegiado el ámbito latinoamericano, aunque para ello nuestro estudioso dialoga con varios autores europeos y norteamericanos que representan un acervo teórico profundo, dentro del nuevo pensamiento crítico en el campo de la cultura. En una carta sobre la crítica, Roberto Fernández Retamar señalaba en 1976 que «Lo fundamental para la crítica de América Latina es serlo de veras: ejercer el criterio, asimilar lo que le haga falta del mundo entero, y arribar a conclusiones propias, genuinas, originales. [...] En este sentido, la fuerza de una crítica latinoamericana se pone de manifiesto al ser capaz no solo de enjuiciar nuestras cosas, sino también las cosas del resto del mundo».

Esto es precisamente lo que hace Abdón Ubidia, sostener un diálogo crítico y problematizador no solamente con las principales tendencias y propuestas del pensamiento social y cultural contemporáneo, sino también con los aportes de diferentes disciplinas: la filosofía, la antropología, la sociología, la comunicación, el siconálisis. Sin embargo, y así lo especifica en su prólogo, habla como un escritor cuyos objetos privilegiados están ligados a una cierta sensibilidad literaria y a la temática de la cultura actual. Más aún, diremos que habla desde esa pasión de voyerista y curioso inveterado que lo caracteriza y que le ha dado un profundo conocimiento de lo humano. Es el escritor, el intelectual, el letrado que asume esa vieja y nunca concluida tarea de dilucidar y entender el texto social, las culturas producidas en el escenario contemporáneo y ahora globalizado, las relaciones entre los llamados primer y tercer mundos, el problema entre lo verdadero y lo falso, la mentira de la democracia, el balance de costos y beneficios que la modernización ha significado en América Latina, el reconocimiento de hechos y prácticas posmodernas, el problema de la recepción de la cultura de masas.

En una evidente deuda con una práctica social en la que el escritor asumía el ejercicio de su palabra desde una actitud que lo comprometía a hablar en nombre de un «nosotros», Abdón Ubidia se pregunta por los elementos que deben conformar y caracterizar ese anhelado pronombre, se pregunta qué puede hacer un artista no metropolitano en las condiciones del arte actual, cuando todo parece haber sido intentado y experimentado. En el mundo contemporáneo, cuando prevalece una cínica aceptación de las desigualdades humanas, pareciera haber caído en desgracia el uso de ciertos términos que incluso han querido ser desterrados de la academia: compromiso, resistencia, ética, libertad, manipulación, entre otros. Sin embargo, Ubidia, de una manera verdaderamente provocativa, asume el reto de reflexionar sobre las contradicciones de una democracia que no es sino una más de las representaciones posibles de la sociedad y de la cultura de masas, los efectos de la ideología de la imagen y de la cultura de masas que habría llevado —de la mano del mercado, del consumo, del best seller y de la literatura *light*— a una suerte de confinamiento a la cultura culta y a la cultura popu-

lar tradicional, las dinámicas de la memoria y el olvido en el contexto de la pornografía y el erotismo. El tono del libro es de provocación, de polémica, a ratos tenemos la sensación de asistir a una verdadera declaratoria de guerra a la dominante cultura de masas, donde pareciera ser que lo único concreto es un juego de poder en la cultura de la globalización forzada.

Bajo el criterio de que América Latina es un continente con una gran diversidad de pueblos y grupos sociales, se entiende que la producción discursiva de cada uno de ellos constituye *su* posibilidad literaria y artística. De esta manera se ha incorporado al campo de los estudios literarios textos que antes eran considerados objeto de estudio del folklore, la etnografía, la antropología. Sabemos que Abdón ha sido un estudioso de la literatura popular tradicional, en 1982 publicó *La poesía popular* y en 1997 *El cuento popular*. En el afán de recuperar los referentes necesarios y útiles, nuestro crítico se pregunta cómo la literatura se ha nutrido de la tradición oral, cuáles son las estrategias del diálogo entre lo culto y lo popular, cómo defender los gustos y costumbres propias. En definitiva, Ubidia se pregunta por el estatuto de la literatura; el papel del escritor; las tareas de la crítica; los referentes del discurso literario; las implicaciones entre la ética y la estética, la literatura y la vida; la vinculación de la filosofía con la literatura, pues la literatura —afirma— es la forma antropomórfica, concreta, vital de unas cuantas ideas filosóficas. Parece cumplirse esa suerte de profecía que hacía Roland Barthes en 1959, cuando proponía que los avatares y tentativas por responder a la pregunta «¿qué es literatura?» permitirían un día definir nuestro siglo. Hoy, situados en el escenario de transición de un milenio a otro seguimos más que nunca disputando los espacios para definir el estatuto de lo literario y sus posibles fronteras.

Cuando explora los temas relativos a la cultura culta, Ubidia ensaya también varios escenarios y el diálogo con varias perspectivas disciplinarias y teóricas: las poéticas de Borges y Cortázar, la literatura y el psicoanálisis, la crítica de la crítica, la mujer y la literatura, los talleres literarios. En relación a Borges y Cortázar, dos nombres que sin lugar a dudas son pilares fundamentales de nuestro canon literario, Abdón Ubidia explora la naturaleza de sus poéticas, sus constantes, el trasfondo filosófico de sus obras, los elementos que los diferencian: el estilo inequívocamente literario de Borges que se plasma en una literatura no ética que evidencia un divorcio entre literatura y vida; el juego como principio estructurador, como filosofía de vida, como la verdad de la obra de Cortázar.

Abdón Ubidia se muestra en este libro como un intelectual que tiene el don de apasionarse y que sabe confrontar. Así, a la hora de problematizar la relación mujer-literatura, arriesga «la idea de que el sujeto femenino no existe y que buscarlo en esta época en la cual, según Derrida y tantos otros, vivimos una crisis general del sujeto, puede llegar a ser una tarea estéril y confusa». Evidencia disconformidad con la idea de que los hombres manifiesten una inclinación puramente abstracta y racionalista ajena a las nociones de experiencia, corporeidad, sensualidad. Además se propone mostrar que muchas de las obras escritas por mujeres es imposible de clasificar bajo el rubro único de literatura femenina.

En definitiva, *Referentes* reconoce la complejidad de la cultura en América Latina y la conflictividad de su sociedad, en el contexto de un diálogo, viejo y a la vez renovado, entre la tradición llamada universal y la tradición local.