

Hugo Achugar,

LA BIBLIOTECA EN RUINAS:

REFLEXIONES CULTURALES DESDE LA PERIFERIA,

Montevideo, Ediciones Trilce,

1994; 128 pp.

El fin de siglo/milenio —que a la vez supone el fin de una serie de proyectos sociales— es el espacio simbólico desde el que el autor reflexiona sobre las tareas, las urgencias y las preguntas que este nuestro presente demanda del crítico, del intelectual, del lector, de la crítica literaria y las reflexiones culturales latinoamericanas.

Achugar plantea que hablar desde la periferia latinoamericana, hoy en día, supone la existencia de un escenario discursivo diferente, problemático, plural y heterogéneo sobre el que es necesario reflexionar. Así, pues, se pregunta por el lugar desde dónde se habla en América Latina, de qué manera dialogamos con el saber, con la academia y con las nociones, códigos y sistemas simbólicos elaborados en el primer mundo; qué leer y cómo interpretar hoy desde la periferia y, a veces, desde la periferia de la periferia. Este detenerse en la situación enunciativa desde la que se construye todo discurso es una de las preocupaciones fundamentales que está presente en la lectura que hace Achugar, para quien «[...] el artista —hombre o mujer— de la periferia escribe o pinta o hace música siempre desde la periferia y esa marca de su enunciación atraviesa problematizando su discurso como no ocurre con el discurso del artista metropolitano» (42).

De allí que reflexione acerca de las características de su propia escritura, de la mesa de trabajo y de la biblioteca personal como escenarios que enmarcan la producción discursiva, en una escritura que no puede no estar «contaminada» por la historia, las lecturas y el horizonte ideológico personal, las utopías que acompañan a toda lectura e interpretación, las discusiones del momento, las reglas de juego que la comunidad interpretativa a la que nos pertenecemos establece; pues «Toda labor crítica, toda labor intelectual es una suerte de autobiografía y acompaña la vida. Y como ya se sabe, toda autobiografía es personal» (14). A pesar del descrédito en que han caído las viejas utopías y aquellas visiones redentoras y totalizadoras de la historia, Achugar postula que la utopía no ha sido cancelada sino que, por el contrario, «ejercer el derecho a la utopía no es ser anacrónico e implica una apuesta al futuro» (31).

La pregunta es: ¿cuál es la utopía que este fin de siglo/milenio demanda de nosotros? Este volumen ensaya una respuesta a esta pregunta que recorre todas sus páginas y nos sugiere que precisamente la construcción de una nueva biblioteca democrática —que dé cabida a formas no canónicas, a las voces de los diferentes sujetos discursivos-sociales que tradicionalmente han sido olvidados y marginados por una comunidad hegemónica que

se ha negado a leer las diferencias de los otros— implica la utopía de este fin de siglo. Una biblioteca que al abrir sus puertas a otros discursos va erosionando «el discurso monológico del sujeto central europeo, blanco, masculino, heterosexual, letrado y clase media» (42) e implica la elaboración de un discurso que exige no olvidar a nadie. Esta aspiración a un espacio democrático, en el que tenga cabida la totalidad de las voces discursivas de una comunidad, supone, a la vez, su propia utopía, porque, como lo explica Achugar, toda biblioteca, como toda lectura, toda lista, todo museo, es injusta, parcial y arbitraria; elige, olvida, clasifica, archiva, celebra.

La memoria y el olvido aparecen, entonces, como momentos claves en la construcción de objetos culturales, en la selección de aquellas experiencias humanas que la comunidad convierte en cultura o traduce en texto. Así, Achugar lee los parnasos decimonónicos latinoamericanos (*El Parnaso Oriental* de Luciano Lira y *La Lira Argentina* de Ramón Díaz) como un movimiento discursivo por el cual se dibujó el mapa de una nacionalidad excluyente, en la construcción de un sujeto ciudadano nacional y homogéneo. Estos parnasos son leídos como construcciones poéticas que acompañaron al discurso jurídico en la fundación de las naciones americanas, al dotarlas de un imaginario simbólico-nacional, un referente ideológico-cultural; en suma, una construcción poética que, como lo demuestra Achugar, operó con el olvido selectivo, con la exclusión de la voz del Otro, de la extranjería.

Achugar toma de su biblioteca personal la figura de Funes para recordarnos que el permanente intercambio entre memoria y olvido garantiza la movilidad y la dinámica de los procesos culturales, pues «no se recuerda como lo hacía Funes. Todo recuerdo, toda memoria implica la selección, la invención» (100). «Funes hubiera necesitado del olvido para poder pensar. En cambio recordaba todas las nubes y sus distintas formas» (116). De esta manera, el proyecto democrático de la nueva biblioteca, «que saldrá de entre los escombros de las presentes ruinas», aparece como un reto, pues su afán de totalidad supone su propia utopía, «su pecado original»; y, a la vez, como una tarea en el escenario posmoderno que, ciertamente, se verá favorecida por el ímpetu que parece animar esta mirada posmoderna: «La posmodernidad [...] tanto en el centro como en la periferia parece abrir las puertas a la mezcla, a la contaminación, a la desjerarquización de lo múltiple y de lo heterogéneo» (41).

Alicia Ortega
Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Ecuador

Milton Benítez,

EL SUSURRO DE LAS PALABRAS: SUBVERSIÓN, ORDEN Y FICCIÓN

Quito, El Conejo,

1994; 176 pp.

Evidente o escabrosamente existe una relación entre ejercicio del poder, utopía revolucionaria y sentido de la vida, con todo su tráfigo de símbolos, fetiches, discursos y simulacros que se intercambian y juegan absurdamente, ante los cuerpos de sujetos excluidos que trabajan para sobrevivir y que pugnan por comprender.

En este escenario, epistemológicamente novedoso y pertinente, se desenreda la reflexión de Milton Benítez en *El susurro de las palabras*. El simbolismo convocante de la revolución cubana y la presencia rupturista del movimiento tzánzico en lo nacional son los referentes de este trabajo que devela las estrategias persuasivas del discurso estatal y su devastador deshabitar de conciencias.

En un periplo por el *modus operandi* del discurso oficial, Benítez desmonta los procedimientos retórico-ideológicos frente a los cuales insurge la presencia de la revolución cubana como referencia y contrapeso productor de símbolos, sin dejar de registrar los momentos en que dicha gesta ha ido perdiendo/recuperando sus sentidos en la conciencia de la colectividad. *Lo cual* llegó a inaugurar la presencia de *lo épico*, al plantearse en las conciencias de los latinoamericanos la viabilidad y necesidad de construir un mundo nuevo, desarrollando «las formas en las que se puso de manifiesto la emergencia de América Latina en el escenario de la historia universal» (19).

En la obra se rescata la humanidad del Che como símbolo, cuya contribución a la vida y a la política se plantea en términos de convertir la tentativa revolucionaria en utopía posible, trasladando al presente y resemantizando la figura del Quijote y enriqueciendo las cualidades de un revolucionario: pasión, capacidad de soñar y posibilidad de realizar. De ahí que las relaciones entre realidad y fantasía que propone esta imagen nos lleven a planteamos el parentesco entre literatura y política, y que la mediatización de aquella nos ayude a recobrar el sentido de la vida, reivindicando el imaginar como «el acto vital de reinscripción de el hombre en el mundo» (34).

También Benítez desmonta la mecánica de la dominación, el orden; representación creada por el discurso del poder que, al penetrar en las instancias de la cotidianidad, convierte las difíciles formas de vida de la gente en un hecho natural. El Estado se atribuye el rol de emisor privilegiado y unidireccional de un discurso legitimador, que se autoproclama coherente y universalmente representativo, introyectando en el subalterno un conjunto de prejuicios que operan en la zona baja de la ideología: el sentido común. El efecto será la conformidad, la hibridez de una ausencia de propuesta, «la pérdida de la conciencia del origen», el mito del destino dado y el del hombre impotente «que acepta la omnipotencia del orden y despliega su vida en la atmósfera sin respuesta de la rutina... esa forma de darse al mundo [...] en que el individuo ha perdido el control del mundo...»(51).

Vuelve la revolución cubana a ser reivindicada por su capacidad de promover nuevos sentidos: la apelación al enfrentamiento radical y a la muerte se reúnen en el revolucionario

entendido como un ser «que ha modificado su personalidad», y la idea de la guerra como «un duelo a gran escala» (cfr. Clausewitz) donde los contendientes se igualan en un espacio único, recurso de las vanguardistas para legitimar y contrarrestar la minimización de la lucha social por parte del poder, al calificarla como insurrección, rebelión, alzamiento, etc.

Así, la noción de *guerra popular* rompe la normalidad instaurada por el trabajo enajenado, propiciando un choque donde, de modo dramático surge la conciencia, atrapada hasta allí entre dos tendencias disímiles: la del conformismo y la de la sospecha del presente, que nos lleva a levantar utopías viables.

Así también la revolución cubana pasará, en la conciencia de la colectividad, de la simpatía al oprobio, al definirse socialista. Pero Benítez aclara que este desplazamiento opera no en el espacio de la realidad sino en el de la ideología: Cuba constituía algo así como una «disidencia» del modelo de vida moderno y occidentalizado, producido y encarnado en la idea de la nación como destino. De aquí provendrían las recalcitrantes posturas anticubanas por su «traición».

Benítez muestra las formas de representación del discurso del poder, «la voz del orden» que procedería a marcar —luego de casi una década de dictaduras— los pasos de la construcción de una democracia nueva, preludeo y sostén de una conciencia y una nación remozadas, mediante un acto de bautismo prolijamente preparado al interior del ideologizado terreno del «orden»: «Aflora el símbolo [...] la idea contenida en el símbolo debía convertirse en sentimiento nacional» (93).

Entonces, el pueblo concreto y sufridor sería desplazado, en tanto sujeto, a un limbo jurídico. Todo acto relevante de la cotidianidad sería reducido por los especialistas y absorbido en las estructuras jurídico-políticas remozadas. Lo demás es historia reciente: primero, los problemas sociales serían absorbidos en el molde equívoco de la «democracia», como forma de homogeneizar lo que se presenta en la realidad como diversidad conflictiva, en las abstracciones nacionales.

Pero, otra vez «La democracia había fallado en cuanto propuesta fundamental [...] Más allá de la reconstitución del orden, no quedó más que la incertidumbre y la perplejidad: el vacío» (95). A la épica heroica habían sucedido los íntimos malestares del sujeto anulado por la democracia.

El funcionamiento de los mecanismos sublimadores y los rituales donde el poder despliega su discurso de orden son explicados en el texto que reseñamos, representados como una *voz de la seducción* (cap. VIII): el retorno al régimen constitucional servirá para perfeccionar esta pérfida operación racionalizadora y colectiva: el desplazamiento de los problemas reales a un nivel abstracto, donde la vida del ciudadano civil se diluye en la nación, en cuyo seno la energía de los deseos del trabajador, el campesino o el poblador del manglar, se condensan y anulan. Esta operación —convincientemente precisada por Benítez— le permitirá al poder (Estado y/o capital monopólico) juegos de oposiciones donde, por ejemplo, la subversión (lo malo) se halla estigmatizada como la negación del orden, forma de existencia de la nación, lógica y deber ser social y cotidiano: «Todo este proceso lo vive el pueblo de un modo ritual. [Aquí] el discurso funciona como medio de religiosidad política de las masas y no como medio de autoconciencia de su propio proceso» (102).

La obra que reseñamos explica todos los intersticios de la ritualidad política: el escenario del discurso omnímodo quedará distribuido «adecuadamente» y los espacios delimitados: *más allá* del límite admitido, los protagonistas, que offician el rito; *más acá*, los fieles, el pueblo. Al manejar con agudeza el símil entre lo político y lo religioso, Benítez percibe que, en esta racionalidad, lo *sagrado* (o sacralizado) será lo público, y lo *profano*, lo privado: el pueblo tendrá que buscar los sentidos del mundo en reducto ajeno, donde se fragua la mentira democrática.

Más, la distancia entre nación y sociedad (y el peso del poder subyacente de aquella sobre ésta) sería la base y límite de este complejo mecanismo político-discursivo. Mostrada la ineficacia del Estado para manejar este proceso, no le quedó más que el discurso, el poder de la palabra, artífice y modelo. «Pero el discurso del poder, no sirve para transformar la realidad sino para legitimarla [...] no sirve para comunicar. Su función es otra: aprisionar la conciencia social al interior de la llamada *opinión*» (106). Y todo para fijar roles y lugares a los sujetos, o sea: reproducir el sistema.

Así, el Estado asigna a los grandes propietarios el rol de público responsable del destino social; el diálogo Estado-burguesía revestiría un tono pragmático. Al pueblo se le asignaría el triste papel de público pasivo, distanciado; el lenguaje para dialogar con él, una forma retórica sublimada, ética, diluida en un sueño de felicidad inalcanzable.

De aquí deviene que, en la actualidad, la manía representacional de la clase política nos conduce a un mundo donde toda farsa oficial reclama ser asumida como auténtica; la desinformación del hombre ecuatoriano medio y la profundización de la brecha entre sociedad y Estado, y entre lo privado y lo público, crean un modo de ser ambiguo, híbrido. El ciudadano se desprecia a sí mismo al no encontrar su respuesta en la vida y, para colmo, ante un mundo ajeno, del cual ha sido excluido, ¿para siempre?, como sujeto político.

También Benítez asignará —en este desentrañamiento de discursos y símbolos— un lugar central a la *ficción*. Nos describe el proceso de diferenciación de la actividad artística y literaria en la década de 1960, donde se operaron rupturas decisivas que producirían nuevos lenguajes y lecturas sobre nuestra cotidianidad sociocultural. La crítica a la costumbre realizada desde el manifiesto y práctica cuestionadora del grupo tzántzico («como llegando a los restos de un gran naufragio, llegamos a *esto...*»), representa (en el *esto*) la imagen «de la miseria espiritual del mundo inmediato [...] La atmósfera general [...] es el letargo. El espíritu de ese mundo, el marasmo y la pusilanimidad que está presente en todos los ámbitos de la vida: la política, el arte, la literatura, la vida cotidiana; es decir, en la historia» (134).

Esta vacuidad de la vida nacional que —en fin de cuentas remite a la *nada* como respuesta a la pregunta sobre nuestro quehacer— es para Benítez el punto de partida de una propuesta que hicieran las vanguardias culturales de la época, como un acto radical para reemplazar las formas del orden con las formas y los sentidos de una nueva sensibilidad y lenguaje, y un nuevo simbolizar construido como un proceso de recuperación de la identidad, pero no de un modo intelectual o puramente discursivo, sino vital: desconstruyendo el orden para producir lo nuestro y asumiendo un destino, mediante la audaz operación de «reversión del significado» de las formas canonizadas. No se trataba de la prueba o constatación de la humanidad del indio, del miserable, de la ternura que mora en el hombre tosco. «Era el acto de contrición de esa humanidad [...] de esa grandeza o esa ternura. Eran actos de la producción de un mundo nuestro de signo y

significado distinto» (155). Todas éstas, transformaciones operadas en el espacio del decir poético.

Benítez aboga por la lectura de obras literarias, no como ejercicio clínico profesional sino como experiencia vital, señalando que «el privilegio del análisis en la lectura, al tiempo que consolida el pensamiento lógico-racional [...] desconstituye el pensamiento mítico y estético clausurando la posibilidad de otros sentidos respecto de la experiencia y de la vida. Separa al hombre de la relación hombre-mundo como algo evidencial intuitivo, para acercarlo a [...] la cosificación (160).

Benítez potencia la importancia de la lectura como un acto que nos permite salir de la vida normada y desembocar en la riqueza de sus otros sentidos gracias a la función mediatizadora de la literatura. Descubre una tensión entre un pensamiento superficial, inmediato, «que acompaña a los actos de los personajes y los legitima y otro pensamiento profundo, casi un eco apagado [...] que por lo general viene a perturbar la inocencia en la que el obrar está legitimado [...] nos llega desde ese fondo profundo de la sensibilidad en la que está el sentido de la vida como deseo» (168). Benítez halla en la tensión entre estas dos lecturas el significado de lo que es la literatura.

Por eso al señalar los temas de la culpa, el desarraigo, los deseos truncos, la nostalgia, la extrañeza en el propio lugar de origen, la imposibilidad de asir la vida, etc., como recurrentes en la literatura de la década de 1970, concluirá acertadamente que «la literatura es la aventura del espíritu que acontece con relación a la búsqueda de un destino; es la vida profunda, la sensibilidad, el deseo y la pasión que se abre paso en medio de esa lucha» (69).

James Martínez Torres
Universidad Técnica de Machala

Antonio Cornejo Polar,

ESCRIBIR EN EL AIRE: ENSAYO SOBRE

LA HETEROGENEIDAD SOCIO-CULTURAL EN LAS LITERATURAS ANDINAS,

Lima, Horizonte,

1994; 246 pp.

Hemos sido formados en una fuerte tradición textualista que nos hace reverenciar el texto como la materia en sí de la literatura, y entender la obra como el lugar esencial de toda operación cognoscitiva acerca de la literatura. Surgida en la antigüedad con el culto a las sagradas escrituras, esta tradición llega a nuestros días gracias a ciertos hospedajes intelectuales como el enciclopedismo, el positivismo y, más recientemente, los estructuralismos inmanentistas. Así se nos ha impuesto de modo «natural» la idea de que los textos son la literatura y que, por ello, la experiencia y el conocimiento del sentido profundo de las obras es algo que se desprende esencialmente de la calidad del contacto

con el texto en sí. Aunque a veces contrariada esta noción (por, entre otros sistemas, el análisis marxista y la socio-crítica), ella ha continuado muy contenta en su espacio tradicional, de letra o palabra solidificada, aunque los inteligibles le vinieran «prestados» de otras series significativas, como lo social, lo económico o lo histórico.

Se ha recordado lo anterior porque este nuevo libro de Antonio Cornejo Polar se sitúa claramente en el orden de la crítica que busca sustituir esa noción textualista por una versión ampliada y más justa de la literatura. Ya lo sugiere el título mismo del volumen, construido a partir de un verso de Vallejo: el texto no sería el resultado de meras operaciones con la palabra, sino del «tejido» de la palabra con las múltiples hebras de la historia y la cultura. Para el autor, entonces, «leer» textos nos es agotar los mensajes lingüísticos, sino hacer visibles los sentidos que producen los textos en sus profundas relaciones con la historia y la cultura que les concierne. Por ejemplo, su lectura de las crónicas del encuentro de Atahualpa y Pizarro (cap. I) le hacen ver, ante todo, «la escena» de Cajamarca; es decir, el momento histórico al cual refieren esas crónicas y el sentido y la función de los actores implicados. Sus conclusiones revelan un ritual del poder: el primer encuentro local de oralidad y escritura, en que la cultura escrituraria —el libro sagrado: Biblia o Breviario— le demanda a la cultura oral reconocimiento, sumisión y un primer definitivo acatamiento. Será una cifra, sugiere el autor, de las relaciones que caracterizan a los principales actores del mundo andino desde hace 500 años.

Como consecuencia del enfoque anterior, el análisis textual le sirve ahora a Cornejo Polar para leer no solo enunciados textuales, sino ciertos procesos cruciales de la cultura latinoamericana, como los que rodean a los conceptos de nación, identidad y modernidad. Así revela por qué fracasan los proyectos que venían promoviendo a estos conceptos: por evaporar lo diverso y homogeneizar la realidad mediante un lenguaje que no se cree ni a sí mismo. La propuesta de Palma (cap. II), por ejemplo, basada en una supuesta lengua nacional y en una tradición histórica desproblematizada, falla porque no puede borrar una jerarquía de valores impuesta por el poder, en que el quechua tiene que ceder ante el español hablado, éste ante la escritura, y ella, finalmente, ante la autoridad de la Real Academia de la Lengua. No queda sino una imagen zurcida de lo nacional que, en el fondo, cada vez convence a menos.

Más aún, cuando el autor revisa «Los retos de la modernización heterogénea» (cap. III), encuentra que los autores del post-modernismo (versión Mongüüó) se debaten entre dos solicitudes: ser expresión de una realidad conflictiva, deficitaria y, en cierto sentido, fracasada, a la vez que responder a la necesidad de acoger una expresión moderna (versión Weber-Habermas), como la que proponían las retóricas de vanguardia. El interrogatorio «trans-textual» (por decirlo de algún modo) del autor le depara entonces otra clave: había que desconfiar del realismo mimético y exacerbar los usos de la imaginación —como sale del estudio que hace de «Un hombre muerto a puntapiés» de Pablo Palacio— para revelar el sentido profundo de la realidad.

En estos ejemplos vistos al azar —y, en verdad, en todo el libro— un marco es característico y constante: el de una realidad —la de los países andinos— marcada por la heterogeneidad, el conflicto, la nacionalidad quebrada, el desconocimiento, la modernización desigual y frustrada, los prejuicios, la explotación y la ignorancia. Es que sobre esa densa problemática versa fundamentalmente el libro de Cornejo Polar. Más exacta-

mente: con ella y desde ella realiza sus operaciones de lectura. Y lee, entonces, las figuraciones de los distintos conflictos de esa realidad en sus discursos conspicuos (crónicas, novela, poesía, discursos fundacionales) y en aquellos otros discursos que las instituciones del poder relegan a los marcos de las «oralituras», las literaturas étnicas y el folklore. En cualquier caso, el autor interroga los textos y sus referencias con igual seriedad y rigor, hasta obtener información medular sobre los sentidos de la identidad, la alteridad, la pluralidad, la nacionalidad, o la historia de estas tierras.

Como se ve, en el proyecto hermenéutico del libro entran no solo textos literarios, sino textos de reflexión sobre la historia y la cultura. Lo que supone un enfoque abarcador y flexible, económico en el análisis y sintetizador en la presentación, que tiene en el ensayo su vehículo más apropiado (de ahí el subtítulo del volumen). La categoría de la heterogeneidad, por cierto, es una creciente propuesta del autor para los discursos de «doble estatuto socio-cultural». Ahora le da un nuevo golpe de tuerca y propone además a un sujeto y un discurso heterogéneos, que de algún modo asumen más de un componente de lo nacional. Sería el caso del Inca Garcilaso (mestizo, pero indio en España y blanco en el Perú). O el caso de los indigenistas beligerantes del Cuzco, L.E. Valcárcel y U. García (afines a lo indio, pero mestizos, irremediablemente). O de los sujetos que se acumulan en los «wankas» y rituales de la muerte de Atahualpa (viven telescópicamente los tiempos que vienen desde la escena de Cajamarca hasta el presente, y por ello pueden hacer morir «fusilado» al Inca, o tenerlo preso aún de los «chilenos», o mantenerlo todavía con vida). O, finalmente, el caso de los sujetos contradictorios de la oratoria independentista, como en la proclama de San Martín, que sostiene que el Perú nace a la vida independiente «por la voluntad general de los pueblos», es decir por un orden público desacralizado, pero, en el fondo, bajo la tutela aún del orden que busca cancelar y que argumenta un origen divino del poder: «y por la justicia [...] que Dios defiende».

Dejamos de lado las posibilidades hermenéuticas de otra categoría que apunta el autor en dos o tres páginas de este libro —la de receptor heterogéneo— para referirnos brevemente a su metodología crítica. Aquí ahonda en esa su manera de leer contenidos que van más allá de lo que es (o pugna por ser) evidente; es decir, en la manera de captar no ya lo que los textos dicen, sino lo que significan; y no solo lo que significan, sino el sentido que tienen; y más aún, no solo su sentido inminente (si cabe la expresión), sino el que los textos articulan en función de las circunstancias históricas y sociales que los rodean y les sirven de lienzo para sus representaciones de mayor alcance (habría que recordar acá a un Lucien Goldmann, pero en comprensiones menos ceñidas y englobantes, más dinámicas y trabadas en sus diversos órdenes). Mas hay que remarcar lo dicho: que esta vez las aperturas de sentido que fluyen de las lecturas de Cornejo Polar se ven facilitadas por una idea porosa y ramificada de lo literario, en que se entretrejen signos y contenidos de lengua, realidad, tradición, historia, etc. Lo cual amerita un tipo de análisis que no siendo histórico ni social tampoco es ceñidamente literario, y que resulta bien pariente de lo que en otros lugares se ha denominado «estudios culturales».

El capítulo I está dedicado al «comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas» y, como está dicho, concede especial lugar al episodio de Cajamarca y a las posteriores representaciones andinas de la muerte de Atahualpa. No se descuida en este capítulo el sentido que fluye de la condición sagrada del libro en cuestión: después de todo el libro que Atahualpa arroja al suelo es el Libro de libros de la cultura occidental. Lo que

permite entender que se enfrentan los representantes de la que Walter Ong llama «oralidad primaria» con los de una «escritura secundaria» (si se me permite la expresión) que son los de una cultura que ha sacralizado la letra y ha convertido al libro en un símbolo denso, poseedor —más allá o más acá de lo que puede o no leerse en él (después de todo la Conquista fue una empresa de buena cantidad de analfabetos)— de un valor reverencial en sí mismo. Por otro lado, al analizar en este capítulo los «wankas» de la muerte de Atahualpa, se destaca la función de la memoria en una cultura oral, que consiste en mantener el pasado vivo y actuante, como si el pasado y la historia no hubieran concluido y estuvieran «en plena ebullición». Es decir, se destaca a un sujeto que vive la historia no de modo lineal o teleológico, sino de manera adensada y reactivadora.

El capítulo II trata de los «discursos de la homogeneidad imposible»: es decir, de Garcilaso, Riva-Agüero, Palma, San Martín y Choquehuanca; o los de la novela del XIX y la poesía modernista celebratoria del primer centenario de la independencia. El común denominador a todos estos proyectos es el fracaso. Es decir, se trata de discursos que apuntan a demostrar la homogeneidad, con vista a solventar una identidad nacional sin fisuras, englobante de todos sus componentes, pero que, en la máquina misma del discurso, acusan las mismas contradicciones que se proponen salvar. Son notables, por su esplendor analítico-explicativo, las secuencias dedicadas a Garcilaso y Riva-Agüero, así como a San Martín y Choquehuanca. La peruanidad según Riva-Agüero por ejemplo, hace agua porque se sostiene en un paradigma de mestizaje, el Inca Garcilaso, cuyos componentes se argumentan como muy desiguales: una pobre niña india, noble de rama menor (la madre) y un magnífico castellano (el padre), ennoblecido discursivamente hasta el delirio.

El capítulo III plantea, como se ha dicho, «los múltiples retos de la modernización heterogénea». Se refiere a la etapa de modernización de América Latina inaugurada por las vanguardias y los movimientos —como el indigenismo— que le son contemporáneos. En esta etapa, sostiene el autor, se tiene un nuevo sujeto de producción cultural, que percibe el lenguaje modernista como ajeno, por elitista y rebuscado, y opta por inmersiones en el lenguaje común («como un pan / que en la puerta del horno se nos quema», por ejemplo); pero que igualmente cuestiona la retórica vanguardista en sus aspectos de representación y autenticidad. En este último sentido, la modernidad era vista, por autores como Mariátegui o Vallejo, como una cáscara nada compatible con un mundo francamente premoderno, carente de una auténtica modernidad social. Han de apelar entonces a la fuerza de la historia, lo que en Vallejo significa figurar referentes «primitivos» con un lenguaje de materialidad fuerte, que exige una expresión contemporánea.

En otra sección de este capítulo se opone la escritura narrativa de Pablo Palacio a la de Jorge Icaza, para destacar la estética de la imaginación que permite encontrar *el sentido* de la realidad, que se le escapa a la mera presentación realista (de Icaza). Ambas propuestas tienen en común un similar esfuerzo «homogeneizador», a base de representar no el habla prestigiada de las mesocracias (como quería Palma), sino la popular y mayoritaria, del componente indígena y de las clases bajas. Pero ambas fallan en su intencionalidad armonizadora, según Cornejo Polar, porque refiuran una recepción que no está en condiciones de leer los textos que les representan.

Otras incisiones del tercer capítulo —y la «Apertura» con que finaliza el libro— van por el lado de la poesía de Vallejo, la «utopía inversa» del indigenismo (¡volver al

Incanato!), «la explosión del sujeto en la novela indigenista» y las «voces subterráneas» del testimonio. En todo caso, lo que se lee es siempre a un sujeto cultural heterogéneo, y aun a una subjetividad escondida, que nos dicen a las claras que la identidad en estas tierras es algo así como un larga utopía fracasada, y que tal vez tiene más sentido el asumir como condición esencial de las naciones andinas aquello que secularmente se ha tratado de evadir, u ocultar, o de coser muy artificial y burdamente: la heterogeneidad en todos sus sentidos.

Algunos aspectos del libro pueden dar origen a discusión entre los especialistas. Se siente que sus categorías centrales necesitan mayor teorización, y aun cierta flexibilidad. Quizá algunas lecturas requieran un tratamiento más demorado. En otro plano, es posible que humanistas y científicos sociales discutan el uso extensivo del término «literatura» y la inclusión de temas de varias disciplinas. Nosotros debemos decir en apoyo del libro que tales incursiones ilustran, como se ha dicho, una idea distinta del texto, propiciada por Cornejo Polar y la «escuela» que lo acoge, en que lo textual deja de ser una unidad redonda, aislada, de superficie tersa y sellada, para ser pensada más bien como una red inextricable de relaciones con lo histórico y lo cultural. Aquello que se lee, entonces, ya no es lo meramente lingüístico, sino el denso tramado de signos de distintos órdenes, en que lo social, por ejemplo, es parte fichable de la textualidad, como lo demuestra ampliamente el libro que comentamos. Esta idea está siendo también respaldada por la crítica llamada post-moderna, de ahí que tenga más sentido la parte de la «Introducción» que previene que ciertas categorías post-modernas del análisis cultural estén como empatando a las que venía utilizando la crítica latinoamericana (en especial la del propio Cornejo Polar).

Por todo lo anterior, el reciente libro de Antonio Cornejo Polar se ofrece como de gran interés para el lector interesado en la literatura, la historia y la cultura de los países andinos. Y para los latinoamericanistas de la hora actual, tanto los interesados en los textos y sus procesos discursivos como los estudiosos de los sistemas críticos del sub-continente, este libro es, a no dudarlo, de lectura obligatoria. Eso sí, removerá el piso a los lectores más tradicionales.

Raúl Bueno
Dartmouth College

Miguel Donoso Pareja,

HOY EMPIEZO A ACORDARME.

MÉXICO, EDITORIAL PONCIANO ARRIAGA / JOAN BOLDÓ I CLIMENT, EDITORES,
1995; 390 pp.

La lectura de esta novela es un desafío de múltiples vías: nos enfrenta a provocaciones de sentido, a desciframientos de estructura, a juegos de experimentación. Pero, sobre todo, nos enfrenta a la desolada visión de una realidad amorosa que no puede constituirse como totalidad sino a través de fragmentos vitales que van convirtiéndose en olvido y que sobreviven no como la verdad de *lo sido*, sino como la verdad posible de lo escrito.

Por una parte, encontramos una multiplicidad de voces narrativas claramente distinguibles que desarrollan sus propio registro expresivo. Una voz narrativa que nos describe, por ejemplo, el encuentro de J y Alcacer en el Muelle Cinco, de Guayaquil, en un tono tradicional, y que también nos describe las acciones de un personaje que se llama yo, narrado en tercera persona, que se funde en una sola conciencia con Alcacer («Muelle Cinco: *Cypraea Marginalis*» y «Ni seductor ni seducido sino todo lo contrario», 17-29); voces de mujeres que escriben cartas y que también escriben, la mayor parte de ellas, literatura («El encanto del adiós: cartas dirigidas a Alcacer desde diferentes partes del globo», 30—43); diálogos de personajes de la literatura universal que se entremezclan con los personajes de esta novela enriqueciendo de esta forma los sentidos del texto que estamos leyendo («Collage escénico con Montherland; Moliere; Franca O. Basaglia; don Ramón del Valle—Inclán y los Machado», 59—72); la escritura de J en un cuaderno «Patria», para más señas, con sus reflexiones sobre el donjuanismo, que actúa como una conciencia oculta de dicho personaje y que, al mismo tiempo, sostiene filosóficamente su práctica vital, revelada solo al lector que en este juego de sentidos es el único que tiene acceso a la lectura de dichas anotaciones (72—76); citas de textos que interactúan con otros textos citados durante todo el cuerpo de la novela, pero sobre todo de manera provocadora en «Composición intertextual y sin créditos para investigadores serios y para trasnochados y acuciosos buscadores de plagios» (303—315).

Obviamente, no son distintos registros para el mismo tipo de narrador; sino que son, en sí mismas, las voces que constituyen distintos discursos narrativos: el del narrador de una novela; el de la voz narrativa de un fragmento de novela; el de la escritura de correspondencia amorosa; el de los medios de comunicación; el del guión de teatro; el de la disquisición filosófica; el de la pornografía de revistas de kiosko, etc. El sujeto que narra —en tanto abstracción teórica— se va constituyendo a partir de estos fragmentos; una fragmentación que es, por otro lado, «muy contemporánea», es decir, que ha quebrado la racionalidad de lo moderno para plantear la visión fragmentada de la pos-modernidad como la única visión posible para un ser humano que no es —y que parece ahora no haber sido nunca— capaz de aprehender la totalidad, sino apenas escasas porciones de aquella: la novela como fragmentos que se constituyen en un «collage» que intenta representar una totalidad bajo la idea de que «el empezar a acordarse» es «re-vivir lo vivido», es «vivir otra vez» la realidad, no como fue, sino como es recordada, que, a final de cuentas, es la única realidad posible. O, como plantea J en sus anotaciones: «sólo nos queda recordar, hacia el pasado como nostalgia y hacia el futuro como saudade» (84).

Este conjunto de voces narrativas son los constituyentes del sujeto que narra la novela; un sujeto hecho a base de la multiplicidad de «retazos de vida» que se aglutinan, al nivel de la anécdota, alrededor de J y Alcacer. La novela es planteada, entonces, como una totalidad construida con los cimientos de un discurso fragmentado.

Por otra parte, encontramos una reiterada confrontación con los niveles de la verdad en la literatura y en la experiencia vital. Este «poner en entredicho» a la realidad es parte del juego de sentidos que nos plantea la novela y que puede resumirse en la afirmación, citada del escritor francés Claude Simon: «la verdadera vida realmente vivida es la literatura».

En esta línea, la existencia de un personaje llamado yo es otra provocación más de las múltiples que maneja la novela. Ese yo personaje está planteado propositivamente como un juego de equívocos entre la idea del personaje fruto de la invención de un autor y la idea del personaje como recreación autobiográfica del mismo autor; más aún cuando sabemos que ese yo personaje es también Alcacer y el autor insiste en provocarnos: el personaje D escribe a Alcacer: «A, te felicito, el mundo te necesita, ¡baila! Como te habrás dado cuenta, me urge que *Lo mismo que el olvido* se publique y llegue a este lado del Olvido que es recuerdo. Felicidades de todo corazón, veintidós historias de amor es todo un baile, es una sinfonía» (37). En este caso el título de ese libro, que en la novela pertenecería exclusivamente a la ficción, o sea, a Alcacer, es el título de un libro de cuentos del autor de la novela, es decir del propio Miguel Donoso Pareja. ¿Podemos concluir de aquí que el autor se identifica con el personaje Alcacer, o que el autor es dicho personaje? Sería demasiado grotesco: lo único que podemos concluir es lo contrario: que el propio autor se ficcionaliza y convierte uno de sus libros en el libro de un personaje de la ficción que él está escribiendo.

Otro ejemplo de lo dicho es cuando yo está leyendo un recorte de periódico sobre la vida de Macario Briones, un bandolero ecuatoriano de los 80: «Convencido del mesianismo que creía encarnar, el Profesor llegó a obsequiar a una influyente personalidad de Portoviejo un libro del escritor ecuatoriano Eliécer Cárdenas, *Polvo y ceniza*, que relata las correrías de Naún Briones, un bandolero romántico que en los años de la gran depresión económica mundial asaltaba y robaba a los ricos para distribuir su botín entre los pobres» (162). En este caso, tanto la vida real —Macario Briones— como la literatura —la novela de Cárdenas, que también es parte de esa «vida real»— pasan a formar parte de una literaturización de la realidad escrita, que, como es obvio, ya está «literaturizada» —el recorte del periódico—.

En esta mixtura de los niveles de verdad de un texto, también encontramos una mezcla permanente de los niveles de ubicuidad de lo narrado de tal forma que espacio y tiempo son categorías que constantemente están siendo quebradas. Por tanto, la lectura de este texto es un ejercicio de reconocimiento de la palabra en tanto autonomía sin historia; esto es, que el lector no necesita de una anécdota contada a través de un tiempo —que puede ser organizado no necesariamente de manera cronológica— que nos conduzca desde un comienzo hasta un final, sino que la lectura en tanto acto se realiza en la lectura misma del lector, en tanto particularidad, sin que importen tiempo ni espacio, dos categorías básicas de la modernidad. ¿Cuál es el espacio de la novela? El planeta ¿Cuál es su tiempo? El de la memoria y el del olvido.

En el primer caso, el de la mezcla de los niveles de verdad, el del enfrentamiento entre verdad real y verosimilitud literaria, por ejemplo, el personaje yo es descrito como «un registrador de anécdotas», que es una forma que tiene el autor para remarcar irónicamente una supuesta «limitación intelectual» del personaje, que, además, está obsesionado por la búsqueda de lo insólito; en esta búsqueda, yo ha encontrado «que un niño nació con dos penes en el Perú; que fulanito es mudo, en una localidad de Manabís, pero canta, que sólo es mudo para hablar, no para cantar; que la mujer más sexi de Brasil es un hombre: Roberta Close, un travesti que salió desnudo en *Play Boy*; que en su tierra, Guayaquil, el ingeniero aeronáutico Iván Palacios, graduado en Austin, Texas, ex-técnico de la Boeing y la Bell Helicopter en Estados Unidos, no encuentra trabajo porque 'sabe mucho' y ni las líneas aéreas ni la Dirección de Aviación Civil quieren saber nada de él porque 'se asustan'...» («Yo se dedica al bandolerismo», 153—167). Esto que parecería broma del autor, invención con visos de «verdad real» es sin embargo llana investigación de las «noticias insólitas» que aparecen en los diarios y que pertenecen a la «realidad real»; digamos que es «puro y simple realismo»; por supuesto que llevado a ese extremo que lo convierte en parte de lo fantástico.

En el segundo caso, de la ruptura de las categorías tiempo-espaciales, en «Yo deambula en la noche» (223—230), por ejemplo, el personaje inicia su recorrido hacia el sur de Guayaquil, pasa por el Parque del Centenario, ve a su gente, y también, casi al mismo tiempo, es como si estuviera en un espectáculo porno en Barcelona, en las Ramblas, junto a una argentina «inteligentísima»; luego llega al Pez que Fuma, una salsoteca a la que hay que ir si se está en el ánimo de explorar la noche guayaquileña, y al mismo tiempo está en las Ramblas viendo a cinco jóvenes que tocan música andina: tres bolivianos, uno peruano y el otro ecuatoriano, de Otavalo; sale de la salsoteca y va al barrio de los negritos, la Marimba, «el Black State de Guayaquil», un barrio duro y de peligro; en seguida, otra vez las Ramblas y los sex shops; nuevamente en los negritos, ahora con miedo de la noche y la delincuencia; después «en las Ramblas, el juego de la bolita, igual que en Nueva York, en Guayaquil, en Madrid; y en la Puerta del Sol ese hombre gritando, frente a la entrada del Metro, lleve su San Pancrasio» (227); de súbito, está Alcacer con una venezolana en Madrid; después la Plaza Cataluña, otra vez con la argentina, y después, otra vez Guayaquil, en un taxi camino a Urdesa, con la presencia de la argentina que va y viene como iluminados “flash backs”. Otro ejemplo de esta ruptura de la secuencia espacio-temporal la encontramos en «El triste desperar del errabundo» (264—272), en donde el personaje yo se pasea por Guayaquil, Barcelona, New Orleans, Florencia, Nueva York, La Habana, Cartagena, en distintos momentos de su vida que, en el instante de la configuración de lo narrado, están conformando su memoria y también su nostalgia. La novela, por tanto, está ocurriendo sin más en el devenir de una conciencia que ha acumulado su experiencia vital y que ahora la transforma en escritura, mezclando los momentos, los lugares, las personas, porque todo el conjunto de esos fragmentos es lo que constituye ahora su memoria, es decir su verdad, o, en otras palabras, la única realidad posible para él: «Son viejas historias que no sabe hasta dónde son verdad y desde dónde las ha inventado», según el narrador que nos habla de yo (25).

Pero la relación distinta entre lo ficcionalizado y la realidad no se agota en estas categorías. En este juego literario, encontramos también bailando a la propia literatura

como parte de la literaturización de lo real. Alcácer, que parece siempre estar curándose en salud dice, durante su conversación con J: «¡Putá madre! Pareces una casa de citas, una putería permanente». Y es que quien organiza la novela, el autor, no ha dudado en incorporar a su discurso el discurso de otros textos que siempre están intercambiando sentidos: «Solamente me sonrío, y una sonrisa es a veces más triste que las lágrimas», Valle-Inclán (17), cuando J espera a Alcácer y comienza a recordar a una mujer que para él es como un enigma; G; «Todo lo que hago lo realizo con amor y, por eso mismo, amo también con amor», Kierkegaard (22), cuando J y Alcácer conversan sobre la vida que J lleva en relación con sus mujeres; «ella estaba vistiéndose, rodeada de una gran profusión de rosas y, para deleite de sus admiradores, se daba carmín en el sexo con su lápiz labial, sin permitir que ningún hombre hiciera el menor gesto en dirección a ella», Anaïs Nin (p. 51), cuando J está pensando en el sexo de G; «Muy pronto en mi vida fue demasiado tarde. A los dieciocho años ya era demasiado tarde. Entre los dieciocho y los veinte años mi rostro emprendió un camino imprevisible. A los dieciocho años envejecí», que es el comienzo de *El amante*, de Marguerite Duras (125), cuando J recuerda a una amante china que él ha tenido —la interacción de los textos es evidente dado el amante chino que tuvo la narradora de la novela de la Duras—; y, finalmente, encontramos una profunda reflexión, ciertamente desoladora, sobre la experiencia amorosa de los individuos en tanto enfrentamiento de la permanencia y el olvido, que trasciende la imagen vulgarizada del donjuanismo.

La novela parte de una tesis: el recuerdo es la permanencia de la vida. Por este camino «saber implica recordar» (18), de ahí que J diga: «No hay historia sino la repetición de lo sido» (21), y por eso es que, al final del primer fragmento de la novela, cuando J exclama: «Lo único que quisiera es olvidar» (24), está al mismo tiempo anticipando su deseo de morir —como efectivamente sucederá al final de la novela—, su anhelo para dejar de sufrir, en la medida en que él sabe que «vivir es recordar» (84). La imagen del Don Juan es diseccionada y mostrada como la imagen del solitario que no posee nada más aparte del recuerdo de sus amantes del que solo siente que revive en soledad. ¿Qué es lo que busca J?: «la totalidad del deseo, es decir, su ausencia, la lucidez del desnudamiento, la muerte como agobio y descanso, punto exacto en el que nos volvemos memoria, invento recordado» (58). Por este camino, el deseo de la mujer para J es una suerte de sufrimiento, no una «diversión» como algún desaprensivo podría imaginar en la ya señalada como vulgarizada imagen del Don Juan; en las propias palabras de J: «Divertirse es verterse en lo distinto, fuera de la rutina. Con las mujeres, por lo tanto, no me divierto, puesto que me dedico a ellas. Esa dedicación es mi privilegio, pero al mismo tiempo mi tortura» (24). Dada la concepción opuesta al «optimismo benedictiano» aludido por uno de los narradores de la novela, por ese camino de creencias ni el amor ni la felicidad ni peor aun su permanencia son posibles. Los remordimientos del personaje al plantear una justificación cínica —no desde el punto de vista moral sino desde el punto de vista filosófico— del donjuanismo, sin embargo, no son contados por él sino expresados por el narrador: «Muy en el fondo, J sabía que estaba mintiendo, que racionalizaba lo que jamás había podido entender, que implacablemente caía en el terreno de lo ingenioso y del cinismo» (24). A pesar de este último «descargo de conciencia» del narrador, el tono general de la novela desarrolla esta atmósfera en la que solo es posible la evocación del objeto amado pues éste se pierde al momento de su posesión, en la que solo es dado amar en la ausencia:

«lo peor del amor (y de las historia de amor) es que las aspiraciones se cumplan, que la flecha o la garra lleguen a su destino, no importa cual» (85).

En medio de esta concepción de la vida como resultado de la dialéctica memoria-olvido («amar es recordar, tratando de unir vida y memoria, amor y memoria», 85) existe «la mujer» y esa mujer es, en el caso de J, dos mujeres: G y Cypraea Marginalis: la una vive en Quito, la otra en Guayaquil, como si alcanzaran a ser símbolos de esa dicotomía propia del Ecuador representada justamente por esas dos ciudades; aparentemente diferentes y complementarias, pero en el fondo idénticas. Luego de la muerte de J, el encuentro entre G y Cypraea Marginalis nos desnudará la tragedia de Don Juan: su soledad y su incapacidad para retener a la mujer amada. En ese encuentro, Cypraea Marginalis le confiesa a G como fue que ella se interesó en J: «De alguna manera me incitó a través de un triángulo en el que tú y yo éramos casi la misma. Fue una especie de anulación donde, sobreponiéndome a ti, me anulaba anulándose» (357). Ambas están de acuerdo que en los últimos años de su vida, J quería estabilidad, quería retener desesperadamente a una mujer y amarla en la convivencia diaria pero aquella posibilidad ya no le estaba permitida. Al final, la dos mujeres sentencian la desaparición de J en sus vidas: «—¿Te quedó algo de él? —No —responde Cypraea Marginalis—. Nada. ¿Y a ti? —Igual. Nada de nada —contestó G como si cantara un bolero, boricua como siempre—» (359).

Pero además, Cypraea Marginalis sentencia: «Al darse cuenta de que eso era imposible y que había fracasado en cualquier otro tipo de transcendencia, inició su huida. El desenlace lo sabemos y, aun sin querer, tal vez sin merecerlo, su muerte fue notoria. Como diría él: «*ser una mentira también es un destino*» (358—359, el subrayado es mío). Y es que la muerte de J es una provocación final de la novela. El muere, desde las apariencias, de manera heroica, puesto que la policía lo asesina junto a un guerrillero de «Alfaro vive, carajo», una guerrilla romántica en el Ecuador de mediados de la década de 1980 que sostuvo una acción militar trágica en la que casi toda su dirigencia fue aparentemente asesinada o muerta en combate. La presencia de esta guerrilla en la novela podría ser señalada como ese espacio político que conlleva a una entrega total y, por tanto, a quedarse con las manos vacías, en otra esfera, igual que el Don Juan. Por ello es que la guerrilla, en la novela, se convierte en una metáfora de lo imposible que resulta luchar contra el poder y, al mismo tiempo, de que toda lucha contra el poder termina en el sacrificio. J, como Don Juan, supo también, tal vez desde siempre, que su práctica vital terminaría desfigurada por los equívocos: la imagen vulgarizada de Don Juan y una heroicidad que fue producto de lo casual; en ambos casos, una mentira.

Todo lo dicho podría resultar un adoquín en la cabeza si es que el tono narrativo no estuviera salpicado por dos características que lo vuelven «amable» al lector: la primera, un constante sentido del humor que va desde el juego de palabras o la procacidad, pasa por las constantes burlas que el narrador hace de sí mismo o de sus personajes, y llega hasta las serie de hechos insólitos que el texto nos presenta; la segunda, una recreación permanente de la escritura como espacio de la vida.

En la primera característica encontramos una burla despiadada a lo cursi en todos sus niveles, como cuando se ríe de esos lugares comunes del patriotismo: «Quito, Arrabal del Cielo, calificativo cursi, tanto como Perla del Pacífico (Guayaquil), Atenas de las Américas (Bogotá), Ciudad de los Palacios (México), Babel de Hierro (Nueva York), Ciudad Condal (Barcelona), La Venecia Mexicana (Xochimilco) y/o éste, que ya es el non *plus*

ultra (aplausos): París Chiquito (Vinces)» (78). La procacidad herética de un pastor protestante, de origen lumpen, que da su prédica en el ya mencionado Parque Centenario: «vio cómo salía del mar un animalote tremendo, panas, que tenía diez cachos y siete cabezas. Juan se asustó, cuñaos, y ahora van a ver: esa vaina, que tenía patas de oso, y hocico de león, dijo que iba a destruir a Dios y a todos sus hijueputas santos, así jué que gritó, y Juan, aunque cagado de miedo, habla serio, protestó, alejándose lo más que podía porque la bestia no era ninguna güevada, y de repente, chucha, otro animalote apareció frente a él, cornudo también, con dos cachos, como un cordero dice Juan en el libro, y que hablaba como un dragón, y a partir de sus palabras comenzó a caer fuego del cielo sobre la tierra, panas, es decir, sobre los Guasmos, la Atarazana, puta madre, Guayaquil entera, Quito, Ambato, sin distinguir a nadie» (118). El autor toma prestado un poema feminista y sin alterarlo, solo con el título y los comentarios —es decir, solo con la organización discursiva de su presentación al lector— induce a una lectura diferente: el título del fragmento es: «Poema feminista perfectamente publicable en sexy girls» y la introducción al poema dice: «Título verdadero: Más que *amigas*, por Rosa María Roffiel, revista *Fem*, publicación feminista, México D.F. Título ilusorio (propuesta de yo): *Hot and horny just for you*» (231). El personaje yo asume la condición de ser «sujeto no analizable», según lo definiera un psicoanalista: «usted es como una casa con los pilares torcidos, las vigas chuecas y cruzadas, el techo como una batea, pero que se mantiene en pie y no se va a caer por lo pronto. ¿Para qué lo desarmo si ya no queda tiempo para volver a armarlo?» (27). Y también encontramos ese tipo de burla permanente de la condición del Don Juan; en este ejemplo, en la presencia misma de Don Juan, en uno de los montajes escénicos que presenta la novela: «Don Juan I: Todo con la edad cambia. Fijáos: Hay quienes me aseguran que no estoy viejo. Pura piedad. Yo prefiero al dependiente de la panadería. Me preguntó a dónde iba. Le respondí que a visitar a una amiguita. Y dijo: ¿A una amiguita de sesenta años?» (68).

Para explicar la segunda característica podemos señalar cómo la recreación del proceso de escritura está presente como constante. Las cartas que recibe Alcacer, que ya de por sí son escritura de los personajes, por tanto una verdad personal sobre los hechos ahí contados, nos revelan a personajes que escriben y viven en la literatura. MA, desde Cancún, le explica a Alcacer la novela que está escribiendo: «Escribo ahora una terrible novela. Terrible en el sentido de que son muchas historias en una. Todo gira alrededor de una prostituta, que es la madre universal [...] Además de que la autora (o sea yo) tiene una presencia física dentro de la narración, de tal manera que se confronta con el pinche personaje que no se deja domesticar, ni hacer feminista, ni politizada sino que le encanta su putez» (31). Ese mismo personaje que llama a Alcacer «Señor Blindado», lee un cuento escrito por él con ese título y le cuenta lo que sucedió en el momento de su lectura (40). ML, desde Santiago, también escribe una novela: «escribo frenéticamente, en realidad reescribo, pero totalmente en otra dimensión [...] Mi novela va» (33). Y no solamente que «va» sino que en el texto aparece en un «fragmento de la novela de ML, prometido en su segunda carta» (52—55). Castor, desde Buenos Aires, le cuenta a Alcacer que lee la novela escrita por él y que ficcionaliza la relación de ambos: «Estoy en una peluquería esperando turno y traje tu (nuestra) novela para leer. Y repaso la historia, nuestra historia o, mejor dicho, nuestra sin mí, protagonista al Sur de tus pasados dolores» (33). El personaje D lee lo que el personaje ML escribe (35). J no solo que escribe sus reflexiones

en el ya citado «cuaderno Patria» (72—84), sino que él mismo se ficcionaliza al pensarse, en un decurrir de su conciencia como si fuera una narración como un personaje, así: «Y se vio a sí mismo como un oleaje perpetuo, casi una invención o las palabras de otro, como algo escrito: 'Me lo figuro alto, enjuto, con hermosos ojos negros ardientes como brasas, vivo, gesticulante, reflejando en su rostro gastado todas esas visiones contradictorias que pasan rápidamente en él'» (20).

Por todo lo dicho es que creo que, con *Hoy empiezo a acordarme*, de Miguel Donoso Pareja (Guayaquil, 1931), estamos no solo ante un texto novedoso —como novedoso fue el planteamiento que el propio Donoso Pareja hiciera en su libro de cuentos *Todo lo que inventamos es cierto*—, sino que, me atrevería a afirmar, estamos ante un texto pionero de la narrativa ecuatoriana, en el sentido de que abre un camino hasta hoy no transitado —como en su momento lo abrieran los de la llamada «Generación del 30», el grupo de narradores de *La Bufanda del Sol*, o Jorge Enrique Adoum, con *Entre Marx y una mujer desnuda*—, que nos ofrece una manera diferente de narrar y de constituir al sujeto que narra, que desarrolla una relación distinta entre realidad, ficción y verosimilitud, y que convierte a la memoria de la experiencia erótica en la gran metáfora de la existencia del ser humano.

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar, Subsedé Ecuador