

**AMBITO: REVISTA CULTURAL DEL PERIÓDICO ¡AHORA!**  
 (Holguín), VII, 93  
 (febrero de 1995)

En los tiempos duros en que se desenvuelve la sociedad cubana, esta revista cultural viene a confirmar un hecho definitivo: que la gestión cultural en Cuba, a pesar de la crisis, busca todos los mecanismos posibles para no caer en el aislamiento en que el bloqueo norteamericano y la indiferencia latinoamericana tratan de colocar a la rica y diversa cultura cubana de la actualidad. La presencia de una revista de tanto vigor demuestra que la precariedad del entorno para el trabajo cultural no puede ser un pretexto para la improductividad. Todo lo contrario, quienes hacen *Ambito* —dirigida por Rodobaldo Martínez Pérez— demuestran la gran creatividad y las ganas de copar cada vez más «ámbitos» mayores.

Este número 93 trae, entre otros materiales, el artículo «La sensibilidad lingüística de Alejo Carpentier», de María Dolores Ortiz; narrativa de María Begoña de Luis Fernández y poesía de Laliña Curbelo Barberán; y una muestra de autores novísimos. Algo que despierta mucho interés para el público latinoamericano es la entrevista de José Miguel Avila al cantautor cubano Carlos Varela, titulada sugestivamente «Correr el riesgo»; en la que se evidencia la profundidad del pensamiento de este joven cantante cubano y la complejidad de la situación intelectual en la Cuba de los años 90.

Como se sabe, Varela es casi un autor censurado —aunque la cultura oficial dice más bien que no pasa los «criterios de selección»— que ha grabado su primer disco *Jalisco Park* en España y su segundo *Monedas al aire* en Venezuela. Anuncia su tercer volumen *Como los peces* que aparecerá también en Venezuela. La reflexión de Varela acerca de la condición del artista en la Cuba de hoy es muy interesante, lo que demuestra un profundo apego de Varela a lo más íntimo del sentimiento cubano. Aunque él reconoce que se mueve en un tipo de canciones que ha sido considerado como «canción difícil», «canciones al filo de la navaja» o «canciones sobre la cuerda floja», Varela confía en que su música —su poesía, podemos decir también— llegue a todos los seres humanos que se reconocen como sus contemporáneos. En fin, se trata de un ágil entrevista en la que quedan plasmadas las condiciones éticas en que actúa este nuevo representante del rock and roll cubano.

Para canje y colaboración, escribir a: Periódico ¡Ahora! / Carretera a San Germán y Circunvalación / Apartado 316 / Holguín / Cuba.

Fernando Balseca  
 Universidad Andina Simón Bolívar

Juan Andrade Heymann,  
**LAS TERTULIAS DE SAN LI TUN.**

Quito: RM Ediciones,  
 1993; 206 pp.

En un departamento de San Li Tun, barrio de Pekín, cada semana se reúne un pequeño grupo de latinoamericanos. ¿Escritores? ¿Diplomáticos? ¿Exiliados? No lo sabemos realmente. Jamás lo sabremos. Solo tendremos la certidumbre de que lo que los une, a manca de tenues hilos, es la literatura, el amor y el odio a la literatura, y una visión irónica, desencantada, casi cínica, humorísticamente triste de la vida. Por sobre ellos, revolotea la historia, la historia con mayúsculas, reflejada en las conversaciones de San Li Tun como en un espejo cóncavo: caricaturizada, esperpéntica, sorprendida en sus secretos engranajes.

Poco a poco, como sucede con las réplicas contrapuestas de una muñeca rusa, o como las mil sorpresas ocultas bajo la manga de un mago fantasmagórico, van sucediéndose otras tantas historias yuxtapuestas: viñetas, divertimentos, requisitorias, todas según el ánimo de los distintos contertulios. Todo cabe en la caja de resonancia del grupo reunido en el departamento de San Li Tun: las disquisiciones sobre el sentido, misión o destino de la literatura; las discordias en torno a las preferencias sexuales; la megalomanía; los sueños; las visiones surreales de la realidad; la desacralización del arte; las complejas y temperamentales relaciones de un personaje con su propio estómago.

Paulatinamente, el hilo conductor de las tertulias —algo así como una voz intemporal y al mismo tiempo una suerte de personaje multifuncional, puesto que intermitentemente será protagonista, coprotagonista, personaje coadyuvante, personaje testigo, narrador omnisciente— irá concentrado la acción en la memoria de un protagonista central: Domínguez Goldmann. Comprendemos que el grupo de San Li Tun se encuentra, pese a quienes lo integran, en el ojo del huracán. El núcleo sustentador de la acción se desplaza continuamente: primero es el grupo de contertulios, luego es más bien la conciencia que narra y de la cual Domínguez Goldmann es el alter ego, el pretexto, la inasible carnadura o máscara con que cobra forma —esta conciencia— en el territorio ilusorio, simbólico, del libro.

Deliberadamente he usado la palabra «libro», puesto que hasta cierto punto su género, el género de esta creación de Andrade Heymann, es inclasificable, inubicable. El mismo autor habla, en la contratapa, refiriéndose a *Las tertulias de San Li Tun*, de una anti-novela, y de un retomar la línea de su primera novela *El lagarto en la mano*. Se trata pues, con todo rigor, de un nuevo intento de aliteratura, como fue el que hiciera el propio Andrade Heymann, casi adolescente, en las inmediaciones de los años sesenta. Entonces, frente a la degradación de la literatura perpetrada por los epígonos de la generación del 30, frente a la conversión del realismo en «pura literatura», en una retórica de su propia retórica, Andrade propuso, muy tempranamente, una verdadera aliteratura; aliteratura en el sentido dado por Claude Mauriac a esas irrupciones cíclicas que, cada cierto lapso, transforman y modifican las estructuras profundas de la escritura, de acuerdo con las exigencias planteadas por un tiempo nuevo, por una sensibilidad radicalmente distinta.

En 1988, con motivo de la publicación de una antología de cuentos de Andrade Heymann, relatos y textos recogidos de varios libros, entre ellos, *Cuentos extraños*, escrito a la extraña edad de dieciséis años, y *El lagarto en la mano*, escribí lo siguiente: «Si algún nombre pudiera calificarse de clave en el desarrollo del relato ecuatoriano contemporáneo,

sería, no cabe duda, el de Juan Andrade Heymann. Dos libros (los ya citados) ejercieron el sortilegio de marcar un definitivo viraje en la evolución de nuestro cuento y de nuestra novela, trascendiendo, ya para siempre, los cánones consagrados por la generación del 30 —cánones que epígonos y repetidores del oficio habían vaciado de contenido—.

«En una década subversiva, cual fue la de los sesenta (dije también entonces), quien escribiera *El lagarto en la mano* fue particularmente subversión, puesto que trastocó las estructuras usuales y aportó una carga de preocupaciones de raigambre surreal encaminadas a reinterpretar, y quizás 'desprestigiar', en la línea recomendada por (Pablo) Palacio, y desde ángulos crecientemente problemáticos, la realidad». En definitiva, añadió, Andrade «descoyuntó los síntomas del entorno para rehacerlos en el universo racional del lector».

También expresé algo que creo es importante repetirlo: «Hay, en Andrade Heymann, tanto el lúcido conocedor de las multiplicadas experiencias que nos brinda la literatura contemporánea, cuanto el hombre que sin ambages abandona las exquisiteces del laboratorio a fin de iniciar la tarea de construir un lenguaje, y una estructura poética, que tengan en la realidad y en las necesidades inmediatas del pueblo sus motivaciones fundamentales. El artista sabe de la ubicuidad, de la magia, de las alucinaciones que sustentan los niveles profundos de lo real. El hombre ha descubierto un mundo injusto que rechaza, frente al cual hay una razón para la lucha. En la confrontación interna, el artista ha optado por el hombre, definitivamente».

Todo esto vuelve a reflejarse, pero de una manera inédita, sorpresiva, en *Las tertulias de San Li Tun*. Andrade no ha perdido su capacidad de sorprendernos: al contrario, la ha acrecentado. La tentativa de los años sesenta, la aliteratura contra la «pura literatura», es retomada, solo que enriquecida por múltiples experiencias individuales y colectivas, personales e históricas, nuestras y no nuestras, compartibles —unas— y —otras— solo atinentes a él, al autor. Para comprender el instrumental técnico de estas *Tertulias* deberemos volver, otra vez, a lo que el propio autor nos dice en la contratapa: anti-novela, exclama y añade: «su composición está inspirada en el 'collage' pictórico y en la 'tocata musical'». Efectivamente, se trata de un «collage»: el descoyuntamiento deliberado de los elementos, que deben ser rehechos, racionalizados en nuestra imaginación. De este modo, la conciencia del lector penetra en la de los personajes, desmonta sus móviles secretos. Comprende el porqué, por ejemplo, de esa inclusión de las cartas cruzadas entre Fidel Castro y Kruschov cuando la crisis de los misiles de 1962. El porqué radica en la conciencia: un hecho histórico crucial gravitando, condicionando, una conciencia adolescente.

Y 'tocata' también. La tocata es una forma instrumental en la que efectivamente cada sonido pareciera desdecirse del que lo precede, en tanto que el artista debe abandonar la tecla tan pronto como el sonido se produce. La impresión es la de un caleidoscopio, pero cada sonido penetra hondamente: el relato toca, por ejemplo, el pasaje aquel de las relaciones problemáticas de un hombre con su propio estómago, pero tan pronto la clavija es apretada sobre lo grotesco o lo onírico, la mano que toca se desplaza rápidamente hacia otros espacios: la crisis de 1962, la historia contemporánea de China, Trieste y la evocación en varias fases de Raúl Andrade y de Rainer Marie Rilke.

Hay una refutación constante de la propia escritura. Un juego secreto, intermitente, inasible. Y el lector cae, caerá deliberadamente en una trampa. Trampa a la que no importa aludir, puesto que, aunque el lector ya lo sepa previamente, ella funcionará con la misma exactitud: tal es la virtud, la magia, la ineluctable eficacia de toda verdadera literatura (es decir, de toda aliteratura). En contraposición, desplazándose en sentido contrario, hay un fondo autobiográfico que nutre incesantemente la escritura. Trieste, Duino, Raúl Andrade,

Rainer María Rilke, por ejemplo, son primigenios indicios, lo más bello del libro para mí. Pero hay otros: la experiencia china, las meditaciones en torno a la literatura, o a la historia.

Del humor inicial, la anti-novela de Andrade irá desembocando paulatinamente en el universo de la nostalgia, atravesando, en sucesivas fases, los multiplicados territorios de la condición humana, una condición humana no concebida en abstracto, sino perfilada, reconocible en un tiempo y en un ámbito determinados, precisos, exactos. La experiencia de la revolución china presta a la mirada del protagonista (si es que hay un protagonista, puesto que apenas lo intuimos como una voz subterránea) una fe insobornable en el destino humano. La crisis de los misiles de 1962, que estuvo a punto de convertirse en holocausto termonuclear, ha afectado profunda, irreversiblemente, como a toda conciencia sensible, el alma del adolescente que pronto conocerá la experiencia triestina, en los bordes de un territorio donde hoy se libra una guerra insensata, que corroe las bases mismas de la pretendida racionalidad occidental: la guerra en Yugoslavia.

La evocación final de una entrañable amiga del protagonista-narrador, la pintora uruguaya María Scott Martini, lleva a la anti-novela a una exploración en los meandros oscuros del alma humana, un alma que aspiró al equilibrio, pero que quedó acorralada por uno de los espectros siempre latentes durante los años oscuros que vivimos: el fascismo.

«Cuando Domínguez Goldmann (el narrador protagonista) —se dice al final— concluyó su relato, se hizo un gran silencio». «De este y otros modos —añade—, las tertulias de San Li Tun continuarían durante mucho tiempo». ¿Qué tiempo? No nos lo dice el autor, lo que nos da la idea de un corte a bisel en el transcurrir tumultuoso de la existencia, corte que logra, en el espacio de la anti-novela, su propia autonomía, gracias a la ruptura del discurso lineal, a la yuxtaposición de secuencias narrativas, a aquello que ya señalamos: la reorganización de los espacios discontinuos de la realidad en la racionalidad del lector.

Concebido así, el libro se deja leer, descubrir, reconocer en sus distintos enigmas. Mapa hecho de estrofas, como el imaginario mapa de las niñas de la pintora Scott Martini, debe ser reconstruido por quien lo lee, quien, precisamente en esa arremetida de la ficción al espacio de la realidad, queda atrapada indefectiblemente. La impresión final es la de haber asistido, a través de la inquisitiva mirada del artista, a episodios cruciales de nuestra convulsa época.

Y lo que perdura en el fondo es también lo que el propio autor ha elegido para uno de los epígrafes de su anti-novela: una frase a Robert Louis Stevenson que reza así: «Todo libro es, en sentido íntimo, una carta circular a los amigos de quien lo escribe...». El libro entonces se transforma en un objeto de uso múltiple, proteico y ubicuo, hecho de distintos significados: clave, enigma por descifrar, rememoración, evocación, requisitoria, juego. Acusamos recibo, a Juan Andrade Heymann, de esta compleja, premonitaria, aliteraria, multívoca, sintetizadora carta circular.

*Francisco Proaño Arandí*

Gillermo Mariaca Iturri,

**EL PODER DE LA PALABRA: ENSAYOS SOBRE LA MODERNIDAD DE LA  
CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA.**

La Paz: Casa de las Américas,  
1993, 160 pp.

La existencia de un pensamiento crítico latinoamericano queda de manifiesto con la publicación del libro *El poder de la palabra* de Guillermo Mariaca Iturri. Existe en América Latina toda una tradición crítica con respecto a la cultura de nuestra región. Lo que no se ha realizado, como señala Antonio Cornejo Polar en el prólogo a este libro, es un trabajo sistematizador y analítico de la crítica literaria latinoamericana.

Es esta la ausencia que llena el libro de Mariaca. A través de la comprensión de la obra de seis autores —Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Angel Rama, Octavio Paz y Roberto Fernández Retamar—, Mariaca intenta establecer las líneas de desarrollo que han seguido las reflexiones críticas latinoamericanas acerca de nuestra literatura y cultura.

De esta manera, si bien no hace una historia de la crítica latinoamericana, Mariaca sigue el proceso de su formación, proceso que iría desde la fundación de la literatura latinoamericana como objeto de estudio —aquí se ubican Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y José Carlos Mariátegui— hasta la constitución de una tradición crítica —llevada a cabo por Angel Rama, Octavio Paz y Roberto Fernández Retamar— mediante el reconocimiento de la tarea fundadora de sus predecesores. El discurso crítico, entonces, no sería solo «complemento» del discurso literario, sino que es un discurso con historia, susceptible de convertirse en objeto de estudio.

La construcción de este objeto de estudio implica, para Mariaca, reconocer la heterogeneidad del discurso de la crítica, heterogeneidad que no es simple diversidad de líneas de acercamiento a la literatura, sino «estrategias discursivas [que] tienen ambiciones monopólicas» (p.3). La crítica literaria latinoamericana, desde la perspectiva ofrecida por Mariaca, ha considerado y analizado el discurso de la literatura como mecanismo de reproducción de ciertas representaciones del sujeto latinoamericano y su labor se ha centrado en legitimar, rechazar, darle nuevo valor, transgredir estas representaciones. De esta manera, la crítica se establece como un campo de «lucha» por la hegemonía de la presentación.

Este diálogo, enfrentamiento, tensión entre diferentes estrategias discursivas se caracteriza porque en realidad nunca se resuelve. Gracias a la condición permanente del diálogo, la crítica, en los últimos años, ha comprendido su tarea, ante todo, como una necesidad por explicar la condición histórica y no ontológica de la «otredad»: «las culturas son permeables, son zonas de control o resistencia, que, finalmente, son territorios de lucha por la hegemonía representacional» (p.12).

El discurso de la crítica latinoamericana, entonces, se ha construido a partir de la aceptación, el rechazo o la búsqueda de la modernidad occidental, que se ha constituido en el eje de su desarrollo: establecer el objeto de estudio —la literatura y cultura latinoamericanas— dentro o fuera de los cánones impuestos por la modernidad occidental, significa situarse desde una determinada perspectiva para plantearse el problema de la legitimidad de las estrategias de representación del discurso de la literatura.

Para Mariaca, cada uno de los autores escogidos en su texto construye un concepto

que trata de aprehender el problema de la literatura latinoamericana como discurso donde se producen y reproducen diferentes formas de representación del sujeto latinoamericano. Así para Henríquez Ureña estudiar y sistematizar la literatura latinoamericana era fundar un «americanismo literario», es decir, establecer aquello que distingue, que diferencia lo americano del canon europeo. Para Reyes, por otro lado, la literatura latinoamericana debía integrarse, sin perder su especificidad, al movimiento de la literatura universal. Convertirse en un discurso capaz de dialogar con su homólogo europeo, propone Reyes a la literatura latinoamericana, haciendo de la lengua española, conexión con lo universal, su única realiad. Mariátegui, en cambio, establece que la literatura nacional —extensible a la latinoamericana— debía basarse en lo popular para ser llamada como tal. El discurso cultural, por tanto, estaba relacionado con la práctica política: con el proyecto de descolonización de América Latina. Rama, básicamente, acomete la tarea de ampliar el canon impuesto por sus antecesores y propone una literatura latinoamericana que abarca discursos que antes no habían sido tomados en cuenta. En cuanto a Paz, la poesía es, en esencia, universal; en realidad solo hay «una» poesía; por ello, la función de la crítica literaria latinoamericana es ubicar esos textos en los que se halla esa esencia poética universal, pues ellos son los que estructuran el discurso de la literatura latinoamericana como posible interlocutor de otros discursos dentro de la modernidad. Por último, Fernández Retamar hace de la crítica una tarea descolonizadora y si bien trata, en cierto sentido, como Paz y Rama, de hacer del discurso de la literatura latinoamericana uno que pueda dialogar en la modernidad, a la vez tiene como meta alcanzar una modernidad «plena», «total», una modernidad diferente a la occidental.

Mariaca, como se observará, no comenta los textos de la crítica, sino que entra en su discurso para realizar, como él mismo señala, «un ejercicio de deconstrucción y valoración de la naturaleza estratégica de aquel discurso que construyó el monumento a la palabra hispanoamericana» (p.2).

A partir del estudio que presenta este libro se abren nuevas perspectivas de acercamiento al discurso de la crítica en América Latina. Construirlo como objeto de estudio, pensamos, es el principal aporte de este libro: considerar la crítica literaria como discurso en el que se juega el poder de la palabra es tomar conciencia del papel que ha tenido en la conformación de nuestra identidad como sujetos latinoamericanos. Por tanto, «desentrañar» los lineamientos y las propuestas de la crítica, señalar sus límites y posibles carencias es tarea que nos permite conocer, comprender y, ante todo, discutir las imágenes que sobre nosotros mismos construimos con el poder de la palabra.

*Maria del Carmen Porras  
Universidad Andina Simón Bolívar*

Jorge Dávila Vázquez,  
**CUENTOS BREVES Y FANTÁSTICOS.**  
 Quito: Editorial El Conejo,  
 1994, 166 pp.

Parecería que —en el mundo fragmentado, vaciado de grandes utopías sociales y en donde, según los propagandistas del capitalismo como antesala del paraíso, la historia se ha terminado— la levedad, la brevedad, la diversión, la visión fantástica de la vida, serían los atributos de una estética vaciada ella también de repercusiones éticas que incluyan una actitud solidaria. Aún más, en medio del desbande ideológico que ha provocado la caída del muro de Berlín, el concepto de «literatura comprometida» sería una obsolescencia de malos días frente al que habría que plantearse la despolitización del intelectual y, acto seguido y paralelo, de su obra artística o literaria. De lo que deduciríamos que el intelectual volvería a ser bufón de palacio y su obra bálsamo de la conciencia para el tiempo libre.

Pero, si bien es cierto que la utopía socialista que atravesó el siglo XX cayó derrotada por el totalitarismo y el dogma, no debemos olvidar que la actual fragmentación del mundo es tal porque, entre otros motivos, no existe una utopía alternativa que se atreva a proponer la felicidad del ser humano en la tierra. En esta situación, a quienes no nos convence la idea de que la historia ha terminado en lo que es y significa la realidad actual, nos queda la alternativa de acudir a esos pequeños objetivos —aparentemente desmembrados entre sí— que nos empujan, entre otros ejemplos, hacia una profundización de las ejecutorias democráticas, el destierro de las actitudes sexistas, la defensa del medio ambiente, el reconocimiento político del carácter plural de los estados nacionales, la meta de una educación para todos en el tercer milenio en el marco de una cultura para la paz y la práctica de la libertad en la literatura y el arte.

Es así como la levedad, la brevedad, la diversión y la visión fantástica de la vida en la literatura y el arte no tienen por qué ser los elementos de una estética vaciada de una ética que disecciona la condición humana. Estos componentes responden, más bien, a una manera distinta de acercarse a la sima de tal condición que, en medio de la fragmentación actual ya descrita, son las voces varias de un discurso que ya no está articulado desde un solo sujeto enunciador sino que confluiría coralmente como armonía de disonancias. *Cuentos breves y fantásticos*, de Jorge Dávila Vázquez, se ubica en una estética en proceso de construcción dentro de la narrativa ecuatoriana que privilegia las características ya anotadas y propone al lector un acercamiento lúdico novedoso en relación a lo que se ha planteado hasta hoy, que consiste en asimilar una mirada diversa sobre la realidad de siempre.

Lo fantástico parecería surgir huérfano en nuestra literatura. A pesar del «Gaspar Blondin», de Juan Montalvo; «Brujerías» o «La doble y única mujer», de Pablo Palacio; los *Cuentos extraños*, de Juan Andrade Heymann; las anticipaciones en *Simón, el mago* u *Osa mayor*, de Carlos Béjar Portilla; el antecedente inmediato, en tanto propuesta orgánica, de este libro es *Divertinventos, libro de fantasías y utopías* (1989) de Abdón Ubidia. En esos textos, Ubidia planteó lo que el propio Dávila denomina «una puerta abierta» para la narrativa ecuatoriana, hacia donde se puede transitar con la invención de mundos, personajes y acontecimientos por delante, aparentemente desligados de la realidad objetiva aunque, en verdad, están formulados como otro orden de las cosas de esa misma realidad que permite mirarla desde una perspectiva nueva.

En esta dirección, *Cuentos breves y fantásticos* se plantea como un todo orgánico que propone, como señala Diego Araujo, en la presentación del libro, «otra forma de nombrar la realidad». El libro está dividido en seis partes: «Los mitos de Chatt Daut», «Sueños antiguos», «Terceto pérfido», «Los cinco sentidos», «Cuentos breves y fantásticos» y «Bestiario del libro de los sueños». Esa organicidad es lo que convierte al libro en una propuesta estética global que hace de la levedad, la brevedad, la diversión y la visión fantástica de la vida los elementos que le van a permitir iluminarnos con ráfagas violentas sobre las utopías, miedos y amores del ser humano recreados en la tradición cultural de occidente.

La primera sección inventa en su totalidad un mundo lejano que no es ni el paraíso ni el infierno sino un mundo-otro complejo en su fundación y en los mitos y sueños que sobrelleva. La fundación del Chatt-Daut es, al mismo tiempo, la propuesta primigenia de una utopía para ese lector que hemos ubicado en un mundo vaciado de sueños: «todo lo que queremos creer puede ser posible de existir», porque «Daut, la esplendorosa puede muy bien existir con solo que alguien crea en ella». Esa utopía desarrolla múltiples visiones del paraíso envueltas en la placidez de los privilegiados, «la reproducción exacta del mundo en que se desenvolvían, pero sin las dificultades de éste», el mar que les cercaba o «el plácido lugar del canto y la armonía». El paraíso así descrito se enfrenta a una realidad que el lector conoce porque es la suya y la sabe incompatible con ese anhelo. La expiación para arribar a ese paraíso pasa por el abandono de la hidra de la envidia llamada también «el monstruo de los monstruos» y por el abandono de ese fanatismo descrito en «Húmram» —morada de la soledad— que lleva a todo el pueblo a quemar ese palacio donde habitaba un solitario, creyendo que ahí encontraría una bestia peligrosa y en donde solo halla al «frágil, indefenso hombrecito [que] tenía en los ojos una huella de estupor que nada —ni el fuego inmenso, ni la muerte— había podido borrar».

En Chatt-Daut, la naturaleza bárbara de la guerra está fabulada en «Las conquistas inútiles», donde se cuenta la historia de los alei que ponen sitios a las ciudades enemigas y a quienes «lo que más les interesa es el acto de conquista en sí» aunque luego «no son capaces de conservar lo conquistado». Es la pasión por la conquista y la guerra lo que los mueve a vivir en el absurdo de estar peleando constantemente por algo que no tiene importancia. ¿Esa visión sobre los alei no correspondería, entonces, a ciertos comportamientos de nuestro propio mundo en donde la guerra es únicamente ganada por los mercaderes de armas?

En «El portapalabra» está problematizada la función del poeta frente al poder: viejo problema enfocado de manera nueva. El poeta que requiere el poder es aquel que se convierte en medio de expresión de lo que el poder quiere sin más destino que el de la prisión de sus propias ideas. Pero ese tipo de poetas que causaba en los merai «gran reverencia y al mismo tiempo hondo desprecio», es el tipo de intelectual que el estado contemporáneo intenta cooptar para sí. Al que quiera expresar sus propias ideas, el poder habrá de aniquilarlo de alguna manera; con lo que la ética del intelectual nuevamente queda planteada como en los viejos tiempos: pensar por su cuenta ante el poder y no a cuenta del poder para sí.

Una nueva versión de la serpiente del paraíso también existe en Chatt-Daut. En ésta, la serpiente se defiende diciendo a un hombre que entiende el lenguaje de los animales que después de haber soportado las quejas de Eva sobre la prohibición de probar el fruto aquel, una tarde en el Edén, decidió lanzarle la frase: «Mira, yo solo quería digerir en paz un ave del paraíso que había devorado un poco antes, así que le dije que comiera del fruto y que



sería sabia e inmortal». El traslado universal de la culpa queda, después de la historia, cuestionado en el lector que ya no podrá jamás deshacerse de su «pecado original» en cualquier símbolo maldito.

Finalmente, en «Lección», la relación entre la verdad histórica y la leyenda que construyen los pueblos sobre su pasado para justificar su presente pone en evidencia la existencia de ese «patrioterismo» que tantos males causa a los pueblos. «Las regiones cambian de forma; se esfuman las fronteras, pasan los hombres», es la sentencia premonitrice para quienes Chatt-Daut sigue viviendo del esplendor del pasado sin ajustarse a los límites del presente. Interesante reflexión si consideramos que las condiciones históricas en las que fue escrita no corresponden a los días de guerra en los que la estamos leyendo.

Augusto Monterroso ha dicho que «la literatura se hace con literatura» (*Viaje al centro de la fábula*, Barcelona, Anagrama, 1992, p.103). La segunda y tercera sección del libro así lo confirman. ¿Qué hay detrás de esta recreación de los mitos griegos? A lo mejor el intento de escharbar en el interior de esos seres que se han convertido en arquetipos culturales intentando devolverles su calidad de personajes en conflicto. A lo mejor la necesidad de humanizarlos, acercarlos a un lector contemporáneo que no cree en teogonías pero que se conmueve cuando descubre que detrás de los dioses existe una piel humana. Así, Helena «suspira, con los ojos entrecerrados nuevamente, buscando la mirada del pirata extranjero que viene por ella en la velera nave bárbara, buscándola»; Penélope escucha los sueños de Ulises y empieza «un largo tejer sin sentido»; la dureza del mármol en el que ha quedado inmortalizada Artemisa «es la máscara del dolor y de la soledad eterna» en cuyo debajo «corre la desesperación como un río subterráneo»; la seguridad del Centauro de que «su dicha no podía durar más que un instante» lo vuelve blanco de la muerte; o el drama manifiesto de esas mujeres ocultas que como Xantipa, la mujer de Sócrates, tiene que vivir soportando la fama del marido inútil para la vida cotidiana. Aquellos personajes de la literatura son puestos nuevamente en escena en el momento climático de las decisiones que los han convertido en arquetipos. En esta literaturización de la literatura hay también el testimonio de una lectura personal de Dávila Vázquez que se apiada de ese trío pérfido vecino del dolor y la muerte: Medea, Clitemnestra y Fedra, porque sabe que los héroes no conocen lo que es el amor, sentimiento que en ellas, las lleva a la locura y la condena.

«En los cinco sentidos» asistimos a sus exacerbaciones en situaciones de amor—como el recuerdo de la piel amada en «Caluma»—; de angustia—como el hedor a viejo del abuelo en «El olor»—; de tristeza—como en la pérdida de la visión del paraíso que los niños sufren—; de fiesta—como en borrachera de «La sed»—; o de imponderables—como en la obligación vivencial de seguir cantando en «El milagro de la voz» para no perder a la mujer amada que se casa con otro—. Los sentidos han sido recreados como para recordarnos la sensualidad de un mundo que se pierde en el pragmatismo; pero también para que acuda al lector una sensualidad que la fragmentación de lo cotidiano nos hace, de pronto, olvidar. Un tanto extraño, desde el punto de vista de la propuesta de estructura del libro, resulta la inclusión de «Carnaval de los animales» en esta sección, pues por su carácter de divertimento sobre la composición de Saint-Saëns ya no tiene que ver con uno de los sentidos en particular por lo que bien merecería estar en una sección aparte. De todas maneras, esta fantasía musical es una recreación imbuida de cultura que nos habla de las múltiples posibilidades de la palabra y la imaginación; y, por supuesto, nos remite a esa relación enriquecedora que el cruce de los discursos de las artes nos entrega para la complacencia del, en este caso, *escucha-lector*.

La parte que da el nombre al libro aprovecha la estructura del microcuento en su sentido estricto ya que las otras podrían ser denominadas «textos con formas oblicuas de narración», para sorprendernos con una visión a ratos tierna, a ratos piadosa, a ratos desesperada, pero sobre todo contradictoria en sí misma, de lo frágil que es la condición humana. En «Anillo robado» las peripecias del amor simbolizado en el itinerario de un anillo y sus dueños pero también lo variable del corazón; en «El número uno» la condena de ganar siempre pero también lo inservible del triunfo en la muerte; en «Angelografía» el esfuerzo inútil que ciertos saberes encierran pero también la pasión por el conocimiento; en «Armada imaginaria» el heroísmo pero también el absurdo; en «El corazón enamorado» la displicencia del orgullo pero también el sufrimiento que éste causa; en «Desván» el anhelo de acercamiento al corazón de un padre pero también la angustia de saberlo a destiempo; en «La conquista» el esfuerzo por apoderarse del objeto deseado pero también la pérdida del deseo una vez conquistado; en «Pavanas» el valor emotivo de los signos culturales pero también la imposibilidad de repetir el gran amor; en «La rosa ajena», con tono de moraleja, la codicia satisfecha pero también su incapacidad para llenar los anhelos del sentimiento; en «Leonardo en Milán» el disfrute del artista en la ejecución de su arte pero también la angustia de saberlo efímero como la vida misma que para el personaje «no era sino una imagen pintada, que se desvanece poco a poco, sobre una superficie oscura».

La parte final del libro «Bestiario del libro de los sueños» nos empuja a creer en seres que son las representación de nuestros propios miedos enfrentados a nuestra esperanzas. De ahí que «una Zirt» deja de ser mansa «apenas su fino olfato detecta la presencia de un sueño», por lo que hay que andarse con cuidado en la evidenciación de nuestros anhelos; de ahí que haya que cuidarse en extremo de la fidelidad de «las hormigas-perro» porque tanta zalamería podría devorarnos. Y, también, de ahí que, del «el ser imaginario-imaginario», solo se sepa que «es aterrador, espantoso, tanto, que no cabría en palabra alguna y quizá en ninguna imaginación». ¿Será acaso el límite que tiene la capacidad de soñar? ¿O será, mejor, el desafío que nos queda al cerrar el libro? Imaginar ese sueño aterrador por desconocido y vencer nuestro miedo a construir utopías en un mundo en donde los gatos podrían ser espías de otro planeta pues «¿Quién no los ha sentido, batiéndose con una pasión insana, en medio de la oscuridad, revolcándose furiosos, abriéndose las carnes palpitantes con sus garras?», según «Gatos».

*Cuentos breves y fantásticos* nos plantea una estética que, en medio de la levedad, la brevedad y lo lúdico, no le pone límites a la capacidad de soñar, al sentido de una mirada fantástica sobre la vida, al escarbar con una mirada-otra los temas que han atormentado al ser humano; y una ética donde el ser humano enfrenta sus demonios con pasión y ternura.

Raúl Vallejo  
Universidad Andina Simón Bolívar

Iván Egüez,  
**HISTORIAS LEVES.**  
 Quito: Abrapalabra Editores,  
 1994, 142 pp.

El último libro de relatos de Iván Egüez es un conjunto de «historias» en las que, por medio de la escritura, se funden distintos ámbitos de la experiencia humana: sueños, recuerdos, fantasías, mitos, leyendas, anécdotas, historia, para hacer de la literatura un espacio donde converge el mundo contemporáneo, el pasado y el futuro, leídos como un texto.

Cada «historia» es construida no como algo autónomo, sino como un significado que se suma a los significados ya existentes, que entra en una compleja red de relaciones con otros discursos literarios y no literarios, como si el mundo mismo fuera una composición discursiva. Esto se logra al estructurar los textos desde una estrategia de composición, que orienta al enunciado hacia el objeto de la anécdota, a la vez que lo hace dialogar en un juego de intertextualidad, con otros textos y discursos: obras literarias («La balada del loco»), discurso ecológico («El inmaculado»), crónicas («Flash», «Especulaciones sobre un mismo crimen: escena final»), leyendas («Noche de duendes»), mitos («El oráculo»), canciones («María Navaja»), jerga («Mojiganga del amor brujo»), «saberes» populares («El fondo de la taza») grafiti («Grafiti») entre otros; en un intento por desbordar los límites del propio texto y de la escritura como estructura cerrada y fija.

Esta estrategia ubica a los textos en una especie de «intertexto», desde donde se permiten decir mucho más de lo que la anécdota encierra, al deestructurar discursos oficiales y autoritarios; al desmontar el contexto histórico e ideológico traspasado de relaciones de poder, en el que se levantan los discursos; al reflexionar sobre el propio proceso de composición del texto literario («Omi»).

*Historias leves* es un conjunto de textos que invitan al lector a descifrarlos, en una apuesta, en la que la lectura debe ser un movimiento de aceptación del juego, que los textos convocan. En «El rizo de las palabras», breve relato inicial, se propone la estrategia de lectura para el conjunto de textos; las palabras son «un rizo [que] el lector lo toma como si estuviera sacándolo de la sopa [...] lo sigue halando, hasta que el libro queda con las páginas en blanco» (11). Según estos textos, leer es seguir el movimiento que dibujan las palabras al construir distintas posibilidades significativas de lo creíble; movimiento que se nutre de los procesos asumidos para dotarlas de nuevos sentidos. Estos procesos permiten hablar de una propuesta narrativa que proporciona a la literatura una nueva textura, caracterizada por infundir en las palabras, al mismo tiempo, la ligereza y el espesor o volumen, que delinea al «rizo» («El rizo», 11), la «serpentina» («Desventuras de una ilustrado del siglo XVIII», 132) al moverse.

En los textos de *Historias leves* hay una intencionalidad de re-escritura, al provocar con las palabras mecanismos que las abren a nuevas significaciones, que muestran cuáles son las estructuras de poder que las aprisionan, y cómo son redefinidas desde los márgenes de esas propias estructuras. Contribuyen a ello la configuración de personajes marginales: niños, mujeres, loco, ex-presidario; la referencia constante a otros códigos discursivos: oralidad, la palabra vinculada al mito, al rito, a la magia, a la canción.

En estas «historias», las palabras, entendidas en un registro muy amplio, se convierten en el recurso que permite leer y escribir el mundo real e imaginario, porque el acceso a estos

mundos es a través de ellas, las que «no son como los fantasmas sino como su piel, como su sábana: a ellos uno los piensa, los imagina, y al momento de evocarlos, los envuelve, a sabiendas de que la mera evocación no puede convertirlos en seres de carne y hueso, pero sí en palabras que empiezan a penar por el mundo («Nadando de espaldas en medio de la niebla», 82). Las palabras permiten dar cuerpo a la fantasía y a la imaginación y, al mismo tiempo, conducen al lector a convocar nuevos sueños, y nuevas fantasías, con movimientos leves, pero dotados de una fuerza que puede des-componer, des-construir («María Navaja») todo lo que ha sido configurado, bajo una visión fundada en oposiciones binarias y en estructuras cerradas y excluyentes.

*Alexandra Astudillo*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*

Juan León Mera,  
**ANTOLOGÍA ESENCIAL,**  
 edición de Xavier Michelena.  
 Quito: Abya-Yala,  
 1994, 1xx y 428 pp.

Con motivo de celebrar el centenario de la muerte de Juan León Mera, Xavier Michelena ha producido esta «antología esencial» del escritor ambateño en el intento por restituir un sentido de actualidad a la obra literaria del autor de *Cumandá*, a quien considera injustamente opacado por la presencia de Juan Montalvo. Como se ve, la concepción de esta antología y, por tanto, del Mera escritor que habría que seguir recordando, parte de una relectura que hacía falta en nuestros estudios literarios. Es saludable que Michelena convoque a superar prejuicios extra literarios (como la militancia política conservadora) para intentar rehacer el verdadero perfil de este importante escritor de las letras hispanoamericanas.

El planteamiento central de la «lectura contemporánea» que hace Michelena destaca, pues, la capacidad de Mera para imaginar la nación al empeñarse en dar los primeros pasos en la construcción imaginaria del país. Esto es particularmente emblemático si ubicamos a Mera como el autor del himno patrio que hoy cantamos los ecuatorianos. A partir de un esbozo biográfico, en el que Mera se proyecta ligado al paisaje y al color local, el editor de este volumen recorre los dramas del autor, quien se debatía entre ser literato o político, entre la vida privada y la vida pública. Allí se ven los esfuerzos de Mera por situarse verdaderamente en un lugar distinto como intelectual de un naciente país, ya que sus propuestas y acciones —matizadas por la creatividad experimental de experto agrícola— llegan hasta formular el reclamo para lograr la profesionalización del escritor.

Envuelto entre las contradicciones de liberales y conservadores del período, Michelena subraya el carácter fundacional del trabajo literario de Mera por sustentar lo que él considera una «literatura nacional de América», para lo cual toma las formas del indianismo y del costumbrismo como una posibilidad estética —parecería que Mera deriva de un romanticismo tipo americano con matices neoclásicas— para expresar la originalidad de

nuestro continente.

En la acción literaria de Mera se nota el esfuerzo por expresar el sustrato esencial del ser nacional. Es este empeño lo que, a juicio de Michelena, coloca a Mera en una posición privilegiada ya que acompaña, desde el imaginario, al país en su proceso de formación. Para probar esta actitud la selección de Michelena, en narrativa, abarca una serie de relatos cortos marcados por lo testimonial y lo local; en ensayo nos ofrece una muestra de crítica literaria y artística signada también por esta vocación indagatoria de las raíces propias, como en el caso de la poesía quichua, la poesía escrita por mujeres, la poesía culta y la popular. Michelena recupera lo mejor de la sagacidad analítica de Mera al incorporar en su selección una muestra de lo que Octavio Paz considera el primer esfuerzo moderno por revalorizar la obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz.

Frente al difícilísimo dilema de ser críticos de los autores con los que hemos aprendido a hablar la lengua materna y la poesía, Michelena demuestra una gran capacidad para descubrir fallas en el hacer poético de Mera. Finalmente, nos presenta un apéndice documental—textos biográficos del autor—y una exhaustiva bibliografía (sin duda, la más completa hasta la fecha). Con este libro, el lector tendrá ante sus manos un instrumento valioso para redescubrir el pensamiento artístico de Mera. También tendrá—con el estudio introductorio y notas de Xavier Michelena tras años de paciente investigación— la revelación de un editor y de un lector que ha podido ayudarnos a pensar contemporáneamente la obra del escritor ecuatoriano.

*Fernando Balseca*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*

Alexis Naranjo,  
**EL ORO DE LAS RUINAS.**  
Quito: Libri-Mundi,  
1994; 92 pp.

Fulguración e inquietud de los espacios en que se abisma la palabra poética: una y otra nos son ofrecidas en don, desde el título del libro. Fulguración en el oro. En las ruinas, vértigo de lo que se nos viene abajo, lo que se abisma. Tenemos ante nosotros una poesía en la cual las palabras estallan para iluminar el conocimiento que descubre el poeta, y que ofrece —como en toda verdadera poesía— en su apasionado convite.

La primera lectura es siempre inocente: el Lector se deja llevar de la mano por el Autor que ha impuesto el ordenamiento del material. Todos conocemos el procedimiento: aún antes de ojear un par de poemas en las páginas abiertas al azar, el lector toma el libro, mira la solapa, la contratapa, el prólogo. En fin, esos márgenes que la editorial coloca, que pertenecen aún al objeto libro pero ya no al texto poético, y que se imponen al Lector como señales de tránsito para iniciar la lectura. En este caso, una mano anónima y piadosa, que se oculta tras el sello editorial, ha escrito: «A través de un lenguaje a la vez sutil y complejo, Alexis Naranjo transita desde el mundo de las tinieblas hasta alcanzar una rara plenitud y

transparencia en sus últimos poemas». La nota nos advierte del sufrimiento de la escritura, aunque ratifica, con justicia, la promesa del oro que quedará para quien se aventure en los textos.

La lectura recorre así las seis partes en que se divide el libro, y su experiencia aparece como ese «viaje por un túnel de luz», del que nos habla Rubén Darío Buitrón en su comentario aparecido en diario *El Comercio*.

En el umbral, un poema espera para abrirnos camino, o lo que es lo mismo, para encerrarnos en ese laberinto que es el texto poético. Ese poema-umbral se intitula «La cruz de los destierros». Como se ve, ya su título propone, en los símbolos que junta, dos claves fundamentales para el conjunto del libro. Por una parte, el contenido en destierro, ese vagabundeo fuera de la patria o la patria, y que deberá seguir, en este caso, el hilo de Dédalo, aquel mítico héroe de los griegos constructor del laberinto. Por otra, el contenido en la cruz, símbolo religioso, a la vez de Cristo, del sufrimiento y de la doble axialidad del hombre, que define la ubicación espacial. El yo lírico pide «aquella luz para que mi flecha dé en el blanco», se dirige a un «vosotros» que nos incluye como sus lectores: «Ved pues la señal desobediente / que ilumina mi vida». Se nombra a la luz que detiene las sombras... Sin embargo, luz y visión se pliegan en la escucha: «yergue su silueta un gamo / en las selvas de mi oído»... Juego entre visión y escucha que repercute en la totalidad de *El oro de las ruinas*, juego inquietante, que —por lo demás— atraviesa la historia de la cultura occidental. Juego que culminará en los últimos poemas, casi susurrados, cuando la palabra borde ostensiblemente el silencio para hablar de su tesoro, el ser mismo que promete, solo como perfume, como sombra.

En «Figuraciones», aparece el poema «Criptas de Notre Dame», que podría ser leído en correspondencia con «Las gárgolas de Notre Dame» del primer libro de Alexis Naranjo, *Profanaciones*. Ello es un índice del juego de espejos establecido entre las dos colecciones de poemas. El poeta exclama en «Criptas de Notre Dame»: «¡Oh, demasiada, demasiada luz! / Y los ídolos resplandecían / enceguciendo al hombre absorto». De esta suerte, siguiendo el hilo de Dédalo (no de Ariadna, la Amante, sino del Constructor), el Lector es conducido, de un poema a otro, por el juego de la luz y la oscuridad. Por consiguiente, del conocimiento al silencio, de la cumbre al abismo, siempre en el doble registro: por una parte, ascenso hacia la luminosidad, la transparencia, la presencia; por otra, derrumbamiento de la presencia, ceguera, abismo.

En los poemas de «Otras tentaciones» se desmitifica el poder a través de sus personas simbólicas, el padre y el Dios-padre, y con el poder, su Ley, sus tabúes, sus prohibiciones. Forma parte de este grupo el poema titulado «Pas de Dieux» (Paso, pasaje de Dios, a la vez que Nada de Dios). El poeta, detrás de la palabra, cuando ésta ya ni siquiera es susurro, «ve a Dios»: «en aquel silencio donde atisba Dios con/ ondulantes retrocesos, eterno voyeur / con su falo tan fresco, y ávido, y fragante»). Este acercamiento al paso de Dios entrelaza, en compleja experiencia, poesía, erotismo y misticismo. El supremo amor, para el creyente, es el del Misericordioso; pero está en el Misericordioso el dictar la Ley. Y la Ley, la prohibición, revela el poder patriarcal, su instaurada legitimidad, pero también el autoritarismo y la arbitrariedad. El amor es ávido. El poder todo lo copa con su mirada... Y de otra parte, si la poesía es libertad, tiene que construirse sin embargo como lenguaje: no puede escapar a sus leyes, a la ley de la lengua... Aunque la poesía es ávida, es igualmente fragante. ¿Y acaso el poeta, en toda la tradición de occidente, no es un fanático voyerista, como este Dios de Naranjo? Lo es ya Homero, de quien se dice que fue ciego, el cual sin embargo se entretiene en descripciones de asombroso detalle, y lo es de modo evidente el

poeta moderno, ese paseante mirón de las ciudades, de los restos culturales, de los jirones diversos de vidas que percibe el cosmopolita, el híbrido, el obligado turista cultural de nuestros días?

En el «centro» de *El oro de las ruinas* surge el poema «Speculum II». Poema cenital, eje que organiza otra de las dimensiones de la lectura, pues pone en juego la relación misma del Yo lírico (el poeta/el lector) con el Absoluto, con Dios... Ese poema emerge en el centro de un tránsito que se puede seguir, desde un simbolismo heredado de la tradición judeocristiana hasta un simbolismo que nos llega del budismo, desde Poniente (Occidente) hacia Levante (Oriente) que es sin embargo, al menos geográficamente, nuestro propio Poniente. Ese poema axial pone al Yo en el abismo, pero en el abismo más dulce, el de la extrema luminosidad, la de Dios, a la vez, lo más íntimo y lo más lejano para el creyente: «Soy el abismo de una reminiscencia, / lo que calla en ese abismo, / el hálito ensimismado de Dios. / Soy Su sima más dichosa / en la luz de Su agonía eterna».

A partir de este poema se advierte un giro en la estructura de los textos. Estos se vuelven cada vez más breves, elípticos. La función metafórica de la luz se intensifica. Para conquistar la plenitud, el poeta tiene que dejar atrás los lastres que amenazan su conciencia. Siguen los textos de «Muerte al alba», que ponen en crisis la identidad de la conciencia ligada al mundo de las esencias y las evidencias. El oscurecimiento, al que se desciende cuando el Yo se ha encontrado como el más dichoso abismo de lo divino, ha de prolongarse en «Seducción de la sombra», la quinta sección de *El oro de las ruinas*, en que aparece la figura de Buda (ya presente en Profanaciones) con su promesa de florecimiento de la sangre, aunque aún amenacen al Yo las quimeras, las ilusiones de las que deberá despojarse. Despojo que junta el valor del corazón vidente con la fuerza de la inteligencia.

En el poema V exclama el poeta: «Corazón, corazón vidente: / resiste esta noche sin fin, / sin esperanza». El camino de la iluminación, de la ruptura con la quimera, con la vanidad, la impudicia, la falsía, el camino del conocimiento, aparece entonces como el camino del corazón, puesto que éste, y no la razón, es el vidente. Mas, ¿acaso ello es cierto en estos poemas cargados de pasión controlada y de inteligencia, que vence tanto la desmesura como cualquier limitación dentro de un entendimiento objetivista, atado a la supuesta fijeza del referente?... Acaso el corazón vidente ya no sea el de la pasión desbocada, sino el de la serena sabiduría que va vaciándose de ídolos, de ansiedad, para mejor ver en el fulgor del oro, del yo, del ser. Un poco más allá, en el poema XVII, será la ocasión en que el texto se refiera explícitamente al poetizar como el entretejido de los movimientos de la razón y el corazón. Entretejido de dos modos del comprender, del conocer: la razón, que es Ley, orden, código, legitimidad instituida del saber y el concepto; y el corazón, que es deseo, sufrimiento, gozo, estallido pasional, apertura del símbolo, de la imagen. De su encuentro surge la disposición para el conocimiento. De la experiencia de su compleja trabazón nacen nuestras mayores virtudes: la serenidad, la paciencia, la prudencia.

He aludido antes a una clave que puede descubrirse en medio del libro: un tránsito de Poniente a Levante. *El oro de las ruinas* concluye con diez breves poemas iluminados por una luz intensa, matinal. Más aún, cenital. «Restitución de la luz» se designa esta parte final. El pathos de esos textos corresponde a la serenidad propia de una alcanzada sabiduría. Pero no de la sabiduría que se deja atrapar en el concepto, sino aquella que atraviesa la imagen para situarse en el silencio: «Muchas ideas, / pocas ideas, / ninguna idea: / sólo el viento / que maravillosamente sopla».

Ese Yo ambiguo que se ha instaurado a la vez en la escritura y en la lectura, parece entonces coincidir a plenitud con el autor que firma Alexis Naranjo para pronunciar en un

breve poema de esta parte final, la desconcertante «verdad» de esta poesía cargada de colisiones, destellos, de símbolos. El poema «Nacimiento final» dice parcamente: «No prodiraré oro con mis palabras: / sólo azahar, sólo sombra, sólo silencio».

Tal poema no puede menos que provocar excitación, sobresalto, desconcierto en el Lector. ¿Cuál es entonces la plenitud, la rara transparencia de esos poemas? El sobresalto emana de la negación contenida en el primer verso del poema, que parece anular la promesa del libro y que aniquila la confianza en el decir poético en que ha descansado la primera y aún inocente lectura. *El oro de las ruinas*, dice el lema del libro, instaurando su promesa. Sin embargo, casi al concluir, cuando anuncia el último ciclo de las metamorfosis del yo, de la conciencia poética, constata una esencial imposibilidad del decir poético: «No prodiraré oro con mis palabras».

La escritura poética de nuestra época (con claridad después de Mallarmé) repite una y otra vez lo mismo: no se puede decir la poesía (el oro), hay un abismo entre el significado y las cosas/el ser, hay una grieta que penetra incesantemente en la palabra, entre el yo parlanchín que configura mundo e instaure su identidad, y algo otro, innombrable: abismo, luz, Dios, Amada.... Un abismo de silencio en que se precipita en vértigo el lector, que espera de la palabra poética el advenimiento de la presencia. Pero solo tal acercamiento al límite puede dar cuenta de lo más profundo de nuestro ser, de lo más íntimo, de lo más cercano, que es por ello lo indecible. La poesía solo adquiere «presencia» en ese borde del poema, cuando las palabras, luego de marcar huellas, se retiran a fin de que en el silencio repercutan y fulguren sus ruinas. No en vano se ha señalado a este propósito la proximidad de la poesía con la experiencia mística y la experiencia erótica, proximidad que cabe destacar tratándose de la poesía de Alexis Naranjo.

Por esto, lejos de imponer clausuras, la experiencia poética convida al lector a encontrar nuevas cifras y caminos. A volver a entrar en el laberinto, en pos de una flor sagrada, puesto que nunca un poema se agota en una lectura. Nunca se cierra su sentido. Y así, retornamos al comienzo, a ese don de poesía que nos brinda Alexis Naranjo.

*Iván Carvajal*  
*Universidad Andina Simón Bolívar.*

Raúl Pérez Torres,

**SÓLO CENIZAS HALLARÁS.**

Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana

1995, 24 pp.

Se trata de uno de los cuentos que obtuvieron el Premio Juan Rulfo 1994, que concede Radio Francia Internacional, y del ganador del Premio Internacional de Narración Breve, Julio Cortázar 1994, organizado por la Universidad de Murcia, España: «Sólo cenizas hallarás», de Raúl Pérez Torres (Quito, 1941), quien, en 1980, ganó el Premio Casa de las Américas con el cuentario *En la noche y en la niebla*.

En «Solo cenizas hallarás», Pérez desarrolla las constantes literarias de su obra como testimonio de esa búsqueda estética y ética, permanente del escritor: el comienzo *in medias*



res, que de sopetón nos ubica en el centro del conflicto, la presencia de cierta tonalidad lírica en la prosa, el atrapar el conflicto político dentro del drama sentimental de los personajes, la reelaboración y apropiación de elementos culturales de lo popular —el sentido nostálgico del bolero que le da título al cuento— y su posterior transformación en literatura, la utilización de un habla coloquial en función de la confidencia anecdótica, la construcción de un personaje femenino en conflicto alrededor de quien gira la aprehensión del narrador-protagonista y la persecución atormentada de un amor en el borde de ser nada.

El comienzo: «Te lo digo con el corazón en la mano, Patitas, cuando la conocí yo era malo sin excesos. Dios y el diablo me llevaban de la mano. Claro, tenía yo veinte años. Lo que pasa es que sus ojos olían a menta, ¿puedes creerlo?», sitúa al lector, de golpe, en el centro de una historia que tiene por protagonistas a un estudiante universitario de hoy, que simboliza una generación que no alcanza a creer en ninguna utopía, «monjes del vacío» que «viven al día porque el pensamiento no les alcanza para el otro», deslumbrado por una Ella, Esthela, profesora, «mil años de experiencia», cuya existencia durante los 60 la dejara «sin ánimo de enfrentar este riquísimo tiempo del vacío», pero que se angustia existencialmente cuando recuerda ese tiempo, esos años en los que «la inteligencia era como un vino macerado que se repartía una y otra vez».

Dos tiempos enfrentados: el de la toma de partido por la vida —para decirlo con la misma fraseología de los 60— y el de la ausencia de asombro por esa misma vida, en los 90. El texto, con un lenguaje de tonalidad nostálgica nos habla de los tiempos de la utopía y del cinismo como espacios distintos y distantes en los que vive desgarrado el ser humano, porque tanto él como ella se entregan desnudos en y a sus propias contradicciones.

Esta historia cuyo lenguaje narrativo tiene presente lo poético: —«sus ojos olían a menta», «ella estaba sola, sola, desprotegida, demamantada, huérfana, ella y el cuadro, ella y el túnel del óleo», «el silencio era una charca llena de sapos», «el color de la cerveza me recuerda las mariposas de su risa», «me puse entonces a recoger su inteligencia olvidada en mi cuerpo», *saudade* es «una bola de melancolía que se atraganta en la memoria»— va hilando, a través de la recuperación de la memoria, un pasado que perdió su inocencia: el existencialismo que se ha aprendido —y sufrido— tanto en un «Sartre subyadísimo» de libro de cabecera como en los sueños del amor libre y la entrega que no está avalada ni por Dios ni por el Estado; de cuerpos concebidos como el lugar de encuentro de los espíritus y una práctica libertaria, imbuida, sin embargo en un proyecto político insurreccional teóricamente viable pero prácticamente abandonado al cabo del tiempo. Pero, además en ese buceo del pasado está la presencia de un mundo cultural que nos es devuelto desde la nostalgia de lo sido, que ella le cuenta a él «de una manera tan lejana, tan vaga, como si fuera una referencia al paleolítico»: Olimpo Cárdenas, las revistas Ecran y Lana Turner, Ava Garner, Rock Hudson, James Dean, Julieta Greco, César Dávila, César Vallejo, Jorge Enrique Adoum. ¿Cuál es al valor de esa nostalgia? Tal vez el de permitir la sobrevivencia de esos seres desencantados que no encontraron la realización de las ideas por las que lucharon directamente o desde la ideología.

Está planteado ese personaje femenino atravesado por un conflicto desgarrador que la narrativa de Pérez Torres nos ha mostrado como constante: la Daniela deseada de la novela *Teoría del desencanto*, la Micaela sufrida del cuento homónimo, la militante política que en el exilio sufre de ausencia de ternura y por cuyo cuerpo solo pasa el deseo de los hombres de «La expatriada», la amante que vive la angustia de una relación sin futuro de «De terciopelo negro», la secretaria cosificada y sin capacidad de amar de «La señorita

Xerox», la adolescente que descubre en medio de culpas su propia sexualidad de «Este Merino», entre otras. En este cuento, Esthela, la Ella, es, al mismo tiempo, una buscadora del amor, de la piel compartida, pero ya como reminiscencia, como la imposibilidad de volver atrás —de ahí también los simbólicos amores con jóvenes: el narrador y el alemán—, y una presencia metafórica de la utopía socialista descuartizada.

El final, simbólico: ese que cuenta la historia, sabe que es imposible poseer el pasado con toda su vida a cuestas, por eso es que pierde a esa Ella, que es también aquello que queda desgajado de esa utopía que muchos vivieron y murieron. Ella, incapaz de la fidelidad por aquello de no querer «pertenecer a alguien», siente, resignada, que una piel ha vuelto a terminar cuando la nueva yace en su lecho. Por eso, él cuando no puede soportar la libertad que ella vive a nivel erótico, descarga su furia: «El venado cuando se ve perdido se deja morir. No lucha. Le estalla el corazón, solo eso. Le estalla el corazón. Eso me habría pasado a mí Patitas, si en la esquina no me encuentro con el flaco Encalada que traía mi maletín de fútbol en la mano. Te he buscado por todas partes, me dijo, ahora es la final del campeonato y tu mamá me sugirió que te buscara donde la vieja. Fue el día en que ganamos cinco a cero al equipo de la Belisario. Yo hice los cuatro goles».

Y tenemos, entonces, al fútbol —nuevamente esa otra pasión del autor que nos dio en 1976 el antológico cuento «Cuando me gustaba el fútbol»—, como salida que evita la muerte aunque no cura del dolor. ¿Hacia dónde va este elemento final? Tal vez a proporcionar un universo de escape para el «macho dolido» en el que se transforma el narrador-personaje una vez que confirma la corazonada de la infidelidad de la Ella; tal vez, también, para recuperar un elemento más de esa «cultura popular» que está presente desde el comienzo, a través de las múltiples significaciones del título: cenizas hallarás de un pasado que se vivió con amor, de un amor que se ha vivido en el presente, y también de un presente que se vive sin asombro, en el sentido en que la mujer le grita al narrador-personaje: ¡Asómbrense de vivir, carajo!

*Raúl Vallejo*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*