

Ariruma Kowii,
TSAISIK: POEMAS PARA CONSTRUIR EL FUTURO.
 Ibarra: Centro de Ediciones Culturales de Imbabura,
 1993, 128 pp.

Ariruma Kowii, un poeta kichua, se ha constituido en el portavoz de su generación y de una cultura que, luego de vivir en esencia propia todas las vicisitudes de los kichuas dispersos en el Ecuador, Perú y Bolivia, principalmente, junto con otras nacionalidades, fueron las víctimas propiciatorias de todo un proceso de enajenamiento de su cultura y que pese a ello, a más de 500 años de este acontecimiento sin precedentes, están aún de pie, exigiendo el reconocimiento de su condición de seres humanos. Luego de las condiciones nada propicias que impuso la Corona para el ejercicio de las letras, especialmente por cultores nativos, fue siempre la oralidad el medio más eficaz para que los jaillis, los arawis, los takis, los wawakis, siguieran floreciendo en los diversos ámbitos del territorio andino.

A pesar de las condiciones anotadas, se escucharon las voces heroicas de *Ollantay* y *La tragedia del fin de Atawallpa*, se difundieron, hasta enriquecerse en el corazón del kichua, igualmente las sentidísimas estrofas líricas de Juan Wallparrimachi Mayta, que hasta hoy se siguen repitiendo en yaravíes que ya son patrimonio general. En épocas posteriores se estremeció la sensibilidad del mundo kichua con los vibrantes versos de *Katatay*, de José María Arguedas, hasta la portentosa voz que emana de *Canto a Tupac Amaru*, que significa libertad. Qué decir del poeta kichua peruano Andrés Alencastre; él dentro de su profundo conocimiento de la problemática, tan compleja que aqueja al campesino kichua, convocó, también a su turno, a la solidaridad con nuestros hermanos que siguen siendo las víctimas de propios y extraños.

La labor del escritor kichua es de por sí toda una proeza que hay que aquilatarla en su valor real; en el presente caso, *Tsaisik* es el reinicio de un tormentoso recorrido, cuya luz de felicidad de principios del Imperio Incaico se ve eclipsada con la llegada del invasor y el consiguiente colapso de toda esa grandeza. La poesía de Ariruma Kowii no se detiene en las lamentaciones ni la evocación de ese pasado esplendoroso, sino que sublimando las virtudes, tan propias del nativo, capta para él todo lo positivo que la cultura castellana trajo consigo.

La alternancia de estrofas en códigos kichuas y castellanos no obedece a una estrategia de comunicación solamente; son la muestra más elocuente de cómo se pueden y se deben amalgamar los valores éticos y estéticos de ambas culturas para que en un caminar seguro y con la mirada iluminada de grandes ideales, se tenga que avanzar hacia un futuro de felicidad y dichas perdurables. Esta convocatoria a la unidad, a toda acción sin claudicaciones, no debe perderse en las oquedades de los Andes; su eco más bien debe resonar más allá, debe tramontarse hasta encontrar la respuesta de compromiso con

su mensaje; éste es un vehemente llamado a la honestidad, a la lucha comprometida por la paz, al diálogo fraterno sin odios ni rencores.

El poema épico de *Tsatsik* tal vez acuse de la falta de la clarinada marcial de sus similares de otras lenguas y adolezca, igualmente, de la falta de resonancia de los poemas kichuas precursores; pero contiene en sí, dentro de un discurso actual, la claridad del mensaje, la honestidad de la propuesta, además de la pertinencia del llamado. Ha vuelto el Inkarrí, taita Inti alumbrado con rayos nuevos, Pachamama insufla igualmente aires más vivificantes, y esta obra va a asumir su papel de madre nutricia.

La dinámica de los tiempos actuales, sumada a toda la energía acumulada durante siglos en las nacionalidades indígenas, ha de generar nuevas auroras, que llegarán con la misma prisa con que vayamos a alcanzarlas. La forma verbal no solo sustantiva al protagonista, denota igualmente la perentoreidad de la acción en su forma también imperativa, implica no solo la raíz incoativa como regénesis de un gran movimiento, al mismo tiempo que es gerundio de una acción progresiva, sostenida, vital, que hay que asumirla.

Mamerto Torres
Universidad Andina Simón Bolívar

Miquel de Palol,

EL JARDÍN DE LOS SIETE CREPÚSCULOS.

Traducción de Celina Alegre; traducción de los poemas por Pere Rovira.

Barcelona: Anagrama,

1991, 888 pp.

Otra vez estamos (podríamos estar) ante el recurso de verosimilitud del realismo como un guiño al lector y un homenaje al arte de contar historias: un manuscrito basado en otro basado en un original desaparecido (como en el caso de *El Quijote* de Cervantes o *El nombre de la rosa* de Eco); solo que ahora esos "manuscritos" son documentos presentes en "discos" que han sido copiados y recopiados de un original que ya no existe, ubicados todos en un tiempo que en la realidad-real del lector aún no es pero que en la realidad de la ficción ya ha sido, por lo que se crea la sensación de estar leyendo el pasado de un futuro que no es todavía pero que ya existe, mezclando los diversos niveles de realidad de la ficción con los de la realidad de la lectura de esa ficción: "La primera versión del *Jardín...* de que se tiene noticia es el documento NGBW-582-F de la Biblioteca de New Haven. Constaba, según las referencias conservadas, de ocho discos, sin título, que figuran en el catálogo del año 2429. En el inventario posterior al traslado al edificio del Congreso, el año 2476, solo constan tres de los ocho discos originales, y en el catálogo de implantación definitivo del año 2481 desaparece toda referencia al documento " (p.vii).

Pero no estamos ante un texto realista sino frente a uno que apela a una realidad fragmentada (aparentemente real) para construir una realidad-otra artificialmente articulada en donde los recursos del realismo únicamente son indicios falsos de una estrategia

narrativa que introduce al lector-oidor de historias en una dinámica fantasiosa. Así, desde el planteamiento inicial —la destrucción de Barcelona durante la Primera Guerra de Entretenimiento, acaecida entre el 2018 y el 2030—, pasando por una mansión-refugio donde todos los allegados al poder financiero se han ocultado para encontrar la solución de la guerra, hasta el descubrimiento incierto de lo que es la “joya” ansiada por todos para poseer “el poder”; asistimos a un mundo donde se mezclan los niveles fantásticos, oníricos, verbales, científico-ficcional y hasta financiero-ficcional.

El recurso es llevado al extremo, al ser creada una “bibliografía básica” sobre la novela que estamos leyendo, que consta de 40 títulos, ubicado el más lejano/cercano de ellos en el 2997 (p.xi y xii); aparato erudito que, al mismo tiempo que sirve para sustentar “académicamente” las hipótesis planteadas acerca del origen del texto en una especie de prólogo titulado “Al lector no especializado”, en donde el espíritu de la duda es utilizado como artificio para el cuestionamiento de la propia realidad del texto, de la existencia cierta de su narrador último —que, paradójicamente, también es el primero y el único— y del espacio y tiempo real-ficcional en el que se desarrollan los sucesos, también sirve como guiño a los académicos proporcionando pistas acerca de algunos motivos temáticos desarrollados en la novela y como un juego de referencias culturales. Y como para refrendar aquello de que toda obra es “mentirosamente autobiográfica”, el citado prólogo está firmado por Miquel de Palol i Moholy-McCullidyly, cuando sabemos que el autor se llama Miquel de Palol y Muntanyola.

En la “Historia de los tres amigos”, uno de ellos, Gamete, toma un libro y lee el título en voz alta: “—*El Jardín de los Sete Crepúsculos* —Y añadió—: ¿De qué va? —Acabo de empezar! —respondió Betancio—. *Tiene una introducción muy discutible*, y luego viene la destrucción de Constantinopla durante una alarma atómica. —Yo lo he leído —dijo Alfeo— Los editores, ya se sabe. No pueden evitar hacernos saber que son unos burros especializados. —*Los prólogos* —opinó Gamete— *tendrían que prohibirse*. Un prólogo es como las aceitunas del restaurante, que te las dan sin haberlas pedido, como una determinación falsa sobre ti mismo que te parece descubrir en las palabras de otro.” (p.454)

Esta autoreferencialidad negativa ubica al autor en una posición irónica frente al propio acto de la creación literaria de tal forma que desacraliza el proceso creativo y el producto creado. Algunos de los temas de la bibliografía son: el padre (*La idea del padre en los orígenes del lenguaje*), la identidad (*La Primera Persona y el Autor: Crisis de una identidad*), el laberinto (*El laberinto como cenitafío del Fénix*), la numerología (*Razones numéricas del pensamiento occidental posnuclear*), la historia (*Historia General de las Guerras de Entretenimiento*), lo literario (*Arte cibernético y literario en las entreguerras nucleares*), la cibernética (*Los límites de la cibernética*), el héroe (*El héroe simposiaco*), el tiempo (*Estractos del calendario genético de 24445, según Thomas Konrad*), la muerte (*El sol y la muerte*), y la escritura (*Primera persona y lenguaje heroico*).

La bibliografía ficcionalizada también juega con lo nuevo (una de las ciudades donde supuestamente son editados los libros se llama Neuve Montréal, otra New Jerusalem), lo exótico (otras ciudades son Ganimedestown o Heavenlyhill), o los guiños literarios o musicales (los autores son Jorge Luis Blanco, Jean Paul Delvaux, las ciudades se llaman Portovivaldi, Mozartown, Mendelssohnhaven, Bachburg, etc). Este proceso lúdico es el anticipo del gran juego que está planteado en la novela: el contar, el escuchar, el descodificar, el asumir la verdad que será revelada. El poder se manifiesta ritual: todo

está en función de la iniciación del llamado “último narrador”.

La novela está construida como la escriturización de un discurso oral compuesto por múltiples voces. Como en *El decamerón*, en donde se cuentan diez historias en cada una de las diez jornadas que dura el encierro de quienes se protegen de la peste que asola el mundo, en *El Jardín...*, refugiados de una guerra mundial —la Primera Guerra de Entretenimiento, según la novela—, un grupo de poderosos se reúne en una mansión aparentemente a “contar historias”. Un narrador general es el narrador-protagonista-oyente; héroe con “orejas élficas”, “simposíaco”, primer escucha —primero, por protagónico— de las 49 historias que componen *El Jardín...* y que luego nos las contará. Este narrador no cuenta ninguna de las 49 historias pero, al mismo tiempo, cuenta las 49 historias mediante la historia principal —la novela que estamos leyendo— por lo que al mismo tiempo que compartimos con él la aventura de escuchar —nosotros los lectores también nos asumimos como “héroes simposíacos”— participamos del proceso de estructuración de la historia número 50. Estamos, entonces, ante el proceso de desconstrucción de la realidad-novela que se presenta como la suma de sus fragmentos —las historias contadas por los personajes de la novela—: múltiples voces en primera persona imbricadas en un solo discurso cuyo objetivo final es una revelación.

En esta estructuración, la novela se desenvuelve en dos líneas paradójicas: es una suerte de “novela oral” (lo que leemos es, supuestamente, la transcripción de las historias contadas por los personajes) y es una “novela cuentística”, construida a base de historias que podrían funcionar de manera independiente pero que, paralelamente, se convierten en esos “fragmentos” que de manera rigurosa se juntan para conformar un todo.

El texto cuestiona todos los absolutos y su estrategia narrativa está armada en función de la revelación que recibirá el narrador respecto de su papel en la trama rocambolesca de un mundo de las finanzas que se presenta como el verdadero poder capaz de detener la guerra que se está librando: la aparente banalidad del grupo y de las historias que son contadas se resuelve, al final, como todo un proceso de aprendizaje que tiene que sufrir el narrador protagónico para que la revelación le sea hecha. Y la guerra que se libra adentro de la mansión es tan verdadera como la que el mundo está librando, pues esta última al resolver la residencia del poder resolverá los hechos de la “guerra real”. En todo caso, el poder actúa y se realiza en una suerte de juego de salón.

El poder se resuelve con la posesión de una joya que nunca queda completamente identificada. ¿Cómo es la joya? En términos descriptivos, según un personaje, la joya podría ser “un teorema de física, el proceso de un descubrimiento científico capaz de cambiar el rumbo de la humanidad... Tal vez un programa de ordenador” (p.628). Esta indeterminación de la joya parecería resolverse, sin embargo, a nivel simbólico. La tercera parte de la novela se llama “La joya recobrada”. Al respecto existe una nota de la traductora que nos entrega una pista adicional para la búsqueda de sentidos: “El original *La joya retrobada*, tiene un segundo sentido: *La alegría recobrada*” (p.517). En este nivel de correspondencias simbólicas, la estabilización de la posesión de la joya es lo que determinará la paz en el mundo como consecuencia inmediata de esa “otra guerra” que se juega en el círculo de poder. Recobrar la posesión de la joya tiene que ver, entonces, con “recobrar la alegría”. Por tanto, la joya tiene que ver con algo que va más allá del mero poder: al recobrar la joya, también se recobra el amor, representado por la relación del narrador principal a quien se le confía, finalmente, la joya, con Gertrudis, su anhelo amoroso.

El Jardín de los Siete Crepúsculos es una novela que apuesta al arte de narrar y que lo hace de manera deliciosa utilizando a su antojo, pero con maestría, un cuerpo de modos narrativos novelescos probados a través de los distintos momentos de la literatura. Historias de aventuras, de viajes, rocambolescas, góticas, de anticipación, policiales, etc., se conjugan en un cuerpo narrativo que recupera la tradición de contar para un "público" que es asimilado en un primer momento como "escucha" —héroe simposíaco— que se va constituyendo "lector" al momento de pasar las páginas de la novela.*

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar

Julio Pazos,
CONSTANCIAS.

Quito: Abrapalabra Editores / Universidad Andina Simón Bolívar,
1993, 141 pp.

Una de las preocupaciones fundamentales que los poemas de *Constancias* comparten con los lectores de poesía, inmersos en un amplio universo cultural, es el sentido que tiene este gesto obcecado de escribir, incesantemente, poesía. Leído en la tradición de las letras hispanoamericanas, este poemario puede tomarse como el emblema poético de una indagación por la postura del intelectual frente a las cosas y los signos. Si a fines del siglo XIX, el José Martí de nuestra América propuso el paradigma del intelectual moderno, del poeta moderno, es preciso revisar lo que sugiere *Constancias* en relación a este intelectual que se aferra a la poesía para decir su mensaje y dejar su testimonio en el fin y comienzo de estos nuevos siglos. Si Martí definió por primera vez en 1882 al intelectual y al poeta modernos en América Latina aceptando la figura del guerrero solitario, enfrentado al poder estatal, desde los poemas de *Constancias* se ve una reelaboración de la figura de aquel poeta en soledad y dueño de una voluntad no solo de poetizar un mundo sino de propiciar, desde el verso, una necesaria reflexión acerca del lugar que el artista ocupa en la comunidad. Al mismo tiempo que exige una reactualización de la misión del poeta y de la poesía, el poemario está plagado de referentes que, hoy en día, podríamos llamar periféricos. Colocado, por la fuerza de la sociedad y del sistema, fuera de la esfera prestigiada, el poeta en este libro reclama un lugar distinto desde el cual explicar, justificar y fundamentar su escritura y su misión en el mundo. No se trata solamente de constatar que la tradición más reciente de la poesía latinoamericana no ha podido ganar más adeptos para su género, sino de

* Dejo constancia que esta reseña se ha nutrido de alguna de las ideas expuestas por el alumnado del curso "Teoría, práctica e historia de la novela", dictado por el profesor Manuel Jofré en la Universidad Andina Simón Bolívar, durante marzo de 1994.

reflexionar acerca de los modos en que la organización social impide, en los hechos, el disfrute poético, la legitimación de la pasión, el recreo mental, el nuevo sentido de las cosas, el nuevo orden de las palabras.

El poeta, enfrentado al mundo desconstituido de nuestra modernidad, en *Constancias* insiste en optar por el lado de la periferia. Para probar esto hay que constatar el manejo que la voz lírica hace de la oposición Ciudad/ciudad. Si el símbolo moderno por excelencia era la Ciudad, en esta nueva situación el poeta opta por lo pequeño, por lo lateral, por lo que está en las márgenes, por los “llegados de distantes regiones” (111). Así lo hace saber cuando encuentra honda significación en la sombra del sauce o en el aroma de un limonero: “Fui por las pequeñas ciudades” (23). El poeta, pues, privilegia los espacios menores a los cuales requiere volver con el fin de recuperar nuevos sentidos a la existencia. Por eso mismo, el poeta rechaza la basura que crece en la Ciudad, que modifica el paisaje de las quebradas aledañas tan estimadas por esta perspectiva de lo pequeño y lo fugaz, en la cual lo insignificante cobra vigor y dimensión plena (115).

Nada más elocuente, en esta poética que visita estas pequeñas ciudades, que las figuras del viajero, del caminante y del peregrino, que se acercan a la del poeta. En “Secuencia del viaje”, un peregrino clama para que las puertas de la ciudad le sean abiertas; este peregrino/poeta enfrenta su misión ante la nada, ante el vacío, pues nadie le responde a pesar de que parece haber vida al interior de la ciudad. Como se ve, este es el poeta del que hablaba Martí, sin espacio ciudadano donde morar. El hecho de que no pueda llegar a la Ciudad implica que el poeta peregrino no logra acceder al centro y debe quedarse afuera. Esto, negativo desde una posible perspectiva de gran poder, adquiere un nuevo entendimiento pues los golpes del peregrino en las puertas, increíblemente, hacen crujir las cornisas del Chimborazo (31). Aparte de la gran emotividad de este texto, la asociación afectiva que produce mantiene la imagen del poeta en un peregrinaje que lo enfrenta al centro y a la seguridad, y lo hace optar por el margen y por el riesgo. En otros poemas aparecen miradas de aprecio a la ciudad vieja (95), a la pequeña plaza (87), al parque (85), a las ciudades desmemoriadas (103). El poema “Invitación” empieza así: “Entren aquí, / el texto no tiene puertas, / al aire libre sus signos en éxodos y resurrecciones” (131); esto confirma el espacio libertario del poema, pues ni el texto poético ni el sueño, como pasa en el siguiente texto, están amurallados como la Ciudad, símbolo del centro (133). Así, el poema se convierte en el espacio perfecto para la representación de los anhelos de los peregrinos de la humanidad, de aquellos que ocupan posiciones subalternas.

No en balde, en otro texto, “Analogía del toro”, en que el animal se enfrenta a la cultura acaso en una tienda o en una plaza, vemos también al poeta/toro “Asesiado. Estropeado. Solo. / [...] como antes disfrutó del campo y del agua” (19). El poeta/peregrino/viajero/toro enfrenta, y no huye, las nuevas realidades; ni siquiera las realidades inéditas que convocan estas analogías. Así, pues, el libro, efectivamente, está hecho de *constancias*, de insistencias con fe, de obsesiones fundamentadas, de pruebas obstinadas acerca del valor del lenguaje verbal. Otra constancia en el poemario es la analogía del viaje con el proceso de escritura. Viajar es escribir, parecería decir el autor. Como lo habían hecho los fundadores de nuestras literaturas nacionales latinoamericanas (Sarmiento, Mera, entre otros), es preciso asumir la tradición por la cual escribir es viajar en el tiempo y en el espacio. En Julio Pazos hacer poesía es viajar a través de la metáfora para llegar a ese otro de la periferia. Por eso en el viaje, como lo ha recordado Lévi-

Strauss, nadie es el mismo o la misma después de haberlo realizado. De esta manera, la capacidad transformadora del viaje se asimila con la capacidad creadora de la poesía. Por eso, llegar al territorio de la periferia supone una experiencia personal inolvidable, una opción poética pero también política. En un poema en que la voz poética da seguimiento a una pelota de fútbol (59) se reconoce al viaje como una metáfora de la existencia misma, donde nada se detiene.

En *Constancias* también hallamos la inversión del mundo —la subversión, acaso— en que las cosas y los humanos adquieren nuevas dimensiones. En el poema que abre el libro, vemos a un bailarín cuyo “pie empuja la tierra” (9) al momento de dar un salto. Este texto propone, también, el mecanismo por el cual se logran los efectos artísticos en este libro: la “estampida de imágenes”, donde hay una preeminencia de la poesía sobre la realidad, pues el poeta atestigua como, *de verdad*, en el caso señalado, se mueve la tierra con el impulso del danzante. Decirlo todo al mismo tiempo, como lo reconoce la voz poética, es un imposible (39), pero la poesía puede recoger una gran cantidad de información a fin de que sea procesada, gracias a un procedimiento por el cual el poeta estira las palabras (47). En *Constancias* el arte se da porque ha habido un agrandamiento de los sentidos, lo que permite, por otro lado, enriquecer la visión que tenemos de la vida.

Aparte de conformar una poética, estos poemas expresan con profundo sentido una intención política, en la medida en que existe una voluntad de crear nuevas cosas verbales que hagan posible una existencia más pasional, más amorosa, más decorosa, en fin. La reflexión acerca de la misión del poeta en estos tiempos sigue vigente en relación a fundamentar, para la vida, el regocijo por lo pequeño que, en “recintos privados” (131), cobra una dimensión mayúscula puesto que, desde minúsculas cosas, el poeta sigue siendo el desterrado de la postmodernidad. En esta medida, el poeta tendrá que ver con lo que la voz lírica llama “las maniobras del alborozo” (73), pues es urgente hacerle trampas a la racionalidad —como ocurre en estos poemas— a fin de ganarle al tedio y a la costumbre de los discursos diarios.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar

Francisco Proaño Arandi,
DEL OTRO LADO DE LAS COSAS.
Quito: El Conejo,
1993, 182 pp.

Me atrevo a pensar que esta novela nos coloca en aquella dimensión privilegiada en la que el lenguaje del escritor aparece signado con un aura de perdurabilidad. Como pocas novelas de la literatura ecuatoriana, *Del otro lado de las cosas* ha hecho patente aquello que Roland Barthes quería que fuese toda lectura: la reescritura del texto de la obra dentro del texto de nuestras vidas. Esta novela se impone con una sensación que somete a su lector hasta hacerle reconocer la pequeñez y la grandeza de las acciones

humanas, encarnadas en la vida de su protagonista Rodrigo Bejarano, alias Oscar Zuloaga.

Creo que todo esto se debe a la responsabilidad profesional con que Proaño encara su oficio de escritor. Jorge Velasco Mackenzie siempre ha repetido, entre nosotros, que el acto de escribir consiste en hallar y en plantearse problematizaciones que deben llevar a buscar otros tonos, nuevos lenguajes, maneras no convencionales de convencer al lector de que lo que se lee es posible. En esta novela, Proaño arma —con la precisión que se le exige a una máquina perfecta— un entretejido de seres y de circunstancias que, en medio de asombros y sorpresas, puede provocar profundos cambios en quienes se atreven a cuestionarse la vida con la literatura.

A base de una mezcla de relato de misterio, de reflexión conjetural, de tensión detectivesca, de indagación por lo enigmático, de recorrido onírico, Proaño expresa la totalidad del ser en el universo al describir pocas semanas de la vida de un hombre en su afán de vengar la muerte de su padre. Arrastrados por la morosidad y el ritmo del eficaz lenguaje que lo comprime todo, los lectores de la novela atestiguarán, como en el proceso de hechura de un diamante, el procedimiento por el cual un solo instante de una vida puede simbolizar todos los esfuerzos acumulados en esa vida. Reconocer esto es una de las sensaciones más gratas que deja la novela, lo que supone que el pasado vive reciclándose entre nosotros.

En un momento, de Bejarano se nos ofrece su vida esquematizada en un informe policial en el que aparece entera la superficialidad del dato “objetivo”. ¿Qué puede decir una ficha de la vida de un hombre, de sus circunstancias, de sus anhelos, de sus angustias? Ciertamente nada. En ese vacío, la novela de Proaño se alza como una respuesta cabal a esta necesidad de darle significación a los actos aparentemente inocuos. Bejarano, ante esta serie de descripciones, insiste: “Los datos, sin duda, son ciertos, y, sin embargo, ¿dónde está la verdad, la otra verdad latente bajo su empírica frialdad?” (149). De esta manera, la novela es el espacio ideal para decir *la otra verdad*.

Con una “misión” que llevará a Bejarano a entrar de inquilino en una casa donde todo puede suceder —porque allí conviven el sueño, la vigilia, lo fantasmal y el deseo—, la casa será el pretexto para reflexionar acerca de su futuro y de su pasado, en el cual este hombre ha cumplido otras misiones y ha vivido otros amores que, ahora, se intersectan para darle nuevas alternativas a sus indagaciones. Esta actitud por la cual la voz narrativa se halla en un cruce de información textual, a veces aparentemente confusa y contradictoria, angustiante, hace recordar lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari vieron en la literatura de Kafka al calificarla como un *rizoma*, esto es, un tubérculo que produce inesperados brotes.

Del otro lado de las cosas, con su armazón heterogénea y plural, está hecha de un lenguaje que, como en el claroscuro de los cuadros coloniales, va soltando poco a poco, pedazo a pedazo, retazos de información con los que —como en un rompecabezas del cual no sabemos su modelo original— los lectores quedarán admirados y atónitos al final de la lectura al reconocer, de un solo golpe, los límites del poder, del amor, de las palabras. Bejarano, el indagador, se sitúa en un punto estratégico donde el análisis cobra una dimensión suprema: no solo que en la novela se analizan y se leen textos de modo admirable sino que la novela se vuelve sobre sí misma como eje de un gran desciframiento: el de la misión de Bejarano en relación a sus parientes. Puestas las claves al interior, la lectura de esta novela entretiene con el misterio o el enigma.

El narrador asume, en algún momento, la figura del arqueólogo como aquel ser que, mientras más profundiza, más conoce. *Del otro lado de las cosas* considera la literatura como una arqueología que indaga por el *saber ser* de los humanos, porque Bejarano busca desesperadamente ser, y la novela es el desarrollo de ese desenlace. Por la intensidad de las emociones descritas en el texto, la de Francisco Proaño es una novela que se nos vuelve necesaria por la inmensa humanidad con que ve la vida de un sujeto —nuestras vidas, en definitiva—, en un espacio en que “todo simula ser de otro modo, que *es* y *no es* a un tiempo, que cada cosa es ella y su revés, su anverso y reverso, su realidad y su sueño, la verdad y su simulacro” (95).

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar

Francisco Simón Rivas,
LOS MAPAS SECRETOS DE AMÉRICA LATINA.
Santiago: Cerro Huelén,
1984.

Los mapas secretos de América Latina de Francisco Simón Rivas (1943) es una obra desacralizadora y desmitificadora de la realidad política y de la historia en el contexto chileno y latinoamericano de 1984. Publicada solo un año después de la eliminación de la censura en Chile, la novela juega con el cuestionamiento de la historia y su oficialidad, no como un proceso real sino como un discurso paralelo al literario. Logra así la desacralización de un pasado inmediato, del que tanto los personajes como el autor pueden testimoniar. Se insiste en desmitificar la historia oficial o, por lo menos, hacer una nueva lectura de ella, con la constante revisión de los textos oficiales que se presentan como en una novela por entregas.

El protagonista es dueño de una editorial en bancarota, que recibe de su amigo Bautista Bueno unos manuscritos donde le revela la existencia secreta de las Manifestaciones Paralelas (MAPAS). A consecuencia de poseer estos documentos y de haberse decidido a publicarlos, el personaje participa de variadas aventuras, desde persecuciones, explosiones, intentos de asesinato, allanamiento de su editorial, amenazas contra su vida, ataques personales en los que termina en el hospital y su captura final. Se realiza entonces un trueque que salva su vida pero impide la destrucción de los planes de MAPA. La novela termina con la explosión del Palacio de Gobierno y la caída del jefe militar.

La intención de esta ficción, aunque presentada con humor, es de una profunda seriedad. El autor inventa una trama de intriga detectivesca “increíble” durante un tiempo futuro después de la caída de un jefe militar al que no se le da nombre. El narrador-protagonista nos da testimonio de su intervención inútil en un atentado de golpe militar y de su deseo frustrado de destruir el “sucesivismo”, doctrina política inspirada en Mariano Melgarejo y la historia de Bolivia. Siguiendo su propósito de combatir el marxismo y evitar los dictadores perpetuos, MAPAS propone el reemplazo permanente

de los mismos por sistemas políticos corruptos.

Se dan dos niveles narrativos que corresponden a dos estilos diferentes: el del editor que narra sus aventuras con un lenguaje coloquial popular, y el de los fragmentos intercalados del Diccionario Biográfico de la Represión, escrito en un estilo y formato oficial. En varias instancias éstos nos recuerdan la narrativa fantástica de los 60 (Borges y García Márquez). Mientras el primero obedece a hechos reales dentro de la ficción, los segundos son informes sacados de una computadora que Bautista ha pirateado. El juego de estos paralelismos nos lleva a relacionar las formas del discurso de poder apoyado por la tradición literaria con los avances tecnológicos que impulsan la transformación de una sociedad tecnolozizada. A fin de cuentas ambos traicionan los impulsos de la sociedad e imponen modelos que los personajes necesitan superar o vencer.

La existencia de una fuerza dentro de la fuerza, de un poder detrás del poder, nos presenta la problemática que la obra quiere atacar: la naturaleza del Poder. Desde este punto de vista, la obra ofrece interesantes sugerencias. Aunque se ha señalado el ataque del autor al sistema represivo de la dictadura chilena, *Los mapas* no apunta directa y exclusivamente a esa vía de interpretación ni el jefe militar es identificado directamente con el contexto chileno. El autor juega con una red de referencias paralelas a Chile, nombrando calles y lugares parecidos a los de Santiago (Calle Pacul por calle Macul, Avenida Los Bananos por Avenida de Los Plátanos, Cerro Santa María por Cerro Santa Lucía). Pero además nos anuncia desde las aclaraciones iniciales que, aparte de texto testimonial específico de la crisis chilena y de los inescrupulosos detrás del poder, podría considerarse como ficción que representa la realidad latinoamericana a nivel general. Esta sugerencia del autor apunta a otra interpretación más amplia en términos de la naturaleza del poder como poder mismo, destructor y alienante: es tan mala una forma como la otra. Lo necesario no es cambiar el poder sino eliminarlo, dado que uno y otro solo contribuyen a la sustitución de un dictador por otro y a la preservación de las mismas estructuras negativas de los sistemas que han domirado los procesos históricos de toda América Latina.

El sentido del humor que caracteriza toda la obra logra la desmitificación amable y simpática, la desacralización del Poder, de los personajes y de los cánones dominantes en la sociedad urbana moderna. No plantea la sustitución de un elemento por otro ni un anarquismo, que sería una forma de contrapoder. Pretende mostrar que no hay nada que justifique los sectores de poder que están en una situación de privilegio y, por lo tanto, se debe desmontar su aparato familiar, literario, cultural y político.

La novela es, a fin de cuentas, la revelación publicada de los planes de MAPA ya llevados a cabo. El triunfo final del autor y del narrador y sus compañeros —todos personajes marginados— está en la producción de la novela misma: el texto da evidencia de la existencia de la represión, la tortura y las limitaciones del hombre bajo las elaboraciones del poder. El tema del fin de la dictadura, o de la necesidad de su eliminación, es un tema recurrente en Francisco Simón Rivas. Sus obras *Martes tristes* (1985), *Historias de la periferia* (1987) y *Todos los días, un circo* (1988), mantienen en su centro los problemas de la dictadura y la represión.

Mildred Rivera-Martínez
Moravian College

Márgara Russotto,
TÓPICOS DE RETÓRICA FEMENINA: MEMORIA Y PASIÓN DEL GÉNERO.
 Caracas: Monte Avila Editores /
 Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos,
 1993, 186 pp.

La teoría literaria feminista se ha convertido en un método idóneo para el acercamiento a los textos literarios. Este método, que busca poner en evidencia las representaciones de las diferencias genéricas entendidas como constructos culturales basados en los sexos, ha tenido gran desarrollo en los países de alta industrialización o hegemónicos. Si bien en América Latina las investigaciones literarias han incursionado en este campo, la teorización de los enfoques y posiciones teóricas implícitas en ellas —desde la perspectiva particular de nuestras sociedades— es todavía un vacío que hay que ir llenando.

Es precisamente en esa dirección que se perfila el presente trabajo de Márgara Russotto, ofreciendo al lector/lectora una posición crítica respecto del manejo que la crítica literaria feminista efectúa a la obra escrita por mujeres, y optando por una “estrategia múltiple, capaz de superar tanto la explicación androcéntrica, que toma como punto de vista exclusivo el del hombre adulto y definido, como la ginocéntrica, que privilegia con igual exclusivismo el punto de vista de la mujer”

Su posición privilegiada en cuanto poeta y ensayista le permite realizar una reflexión muy sugerente sobre el trabajo creador de las mujeres, destacando el afán totalizador que ellas buscan en su obra y la construcción no siempre consciente de lo que denomina “la diferencia”. Un trabajo creativo que tiene el contexto propio de nuestra región latinoamericana y en el que necesariamente adoptarán matices particulares las distintas corrientes del pensamiento y movimiento feministas.

Las especificidades de participación social y cultural de la mujer en América Latina se constituyen en elementos decisivos para la producción literaria. Superar las particularidades y, a la vez, el peso negativo de la cultura patriarcal son los desafíos que se le presentan a la mujer escritora en esta región, de acuerdo a Russotto. De ahí que, en su trabajo, da mucha importancia al contexto en el que se constituye la obra literaria escrita por las mujeres, pero muy atenta siempre a no caer en reduccionismos de tipo sociologizante.

Russotto plantea que el reto para la escritora latinoamericana es la búsqueda de trascendencia y universalidad, y este reto no es sino un proyecto de superación de la parcialidad y mutilación de las formas literarias, de la construcción y organización del material artístico, así como de dar equilibrio a la obra, elementos que han sido considerados de propiedad masculina. Y es precisamente la crítica literaria feminista la que no ha valorizado estos elementos. Por ello, al mismo tiempo que estimula la reivindicación y concientización de la mujer, homogeniza su producción literaria, sin considerar las debidas mediaciones con lo social, mimetizándose en él y, por lo tanto, entendiendo la producción literaria en términos de progreso. Una crítica que, de hecho, abre una polémica saludable y que deberá ser respondida por la ginocrítica.

Pero, además, con este planteamiento, Russotto cuestiona el punto de vista desde el cual se considera a las manifestaciones literarias en su historia como sucesos cronológicos, olvidando lo que el teórico de la recepción H.R. Hauss denomina "lo heterogéneo de lo simultáneo".

Atendiendo a la diversidad y pluralidad que caracteriza a la literatura escrita por mujeres, Russotto examina también cómo se presenta la conciencia de la "diferencia" en esa producción literaria y recurre a examinar las estrategias que han adoptado algunas escritoras latinoamericanas, entre ellas, Gabriela Mistral, Julia de Burgos, Rosario Castellanos, Clarice Lispector, María Luisa Bombal, Ana Lydia Vega, etc. Cerrando el texto, la autora presenta una bibliografía comentada de obras que le han servido de apoyo teórico y que son relativas al manejo teórico conceptual del feminismo y de problemas por los que atraviesan las mujeres.

Florencia Campana
Universidad Andina Simón Bolívar