

RESEÑAS

MARIALUZ ALBUJA,
La pendiente imposible,
Quito, Ministerio de Cultura del
Ecuador, 2008, 56 pp.

El año pasado, el Ministerio de Cultura premió algunos proyectos literarios. Quiero compartir la lectura de algunos de ellos, de los que llegaron a mis manos y me han conmovido. *La pendiente imposible*, de Marialuz Albuja, es un poemario con pulso y sobria intensidad. En estos poemas, el yo lírico femenino elabora la conciencia del paso del tiempo en el hecho de reconocerse portador de un cuerpo que, siendo el mismo, deviene otro. Es un cuerpo que se reencuentra en los fragmentos de una memoria que, aunque dispersa, se concentra en los recuerdos de la infancia, de la casa familiar. “Te duermes. / Regresas a casa. / Tu madre baña a tu hermana tierna. / Su risa infantil se refleja en el agua, [...]. / Tu hermano se ha lastimado las rodillas/ su sangre gotea en la arena. / [...] No tienes ya tierna hermana/ ni hermano pequeño a quien las rodillas le sangran. / Tienes casi treinta años, / una hermana que es madre, / dos hermanos que ya no recuerdan la infancia”. Esta poesía nace en el vacío que deja el regreso imposi-

ble; allí donde la palabra nombra una realidad que pugna por bullir en una permanente tensión entre memoria e imaginación; entre los fragmentos concretos de una cotidianidad vivida y el deseo que hace siempre otra cosa con la realidad tangible. Más aún, con la realidad cuando es memoria, recuerdo, imagen. “Esta es la casa del padre/ donde partimos el pan después del regreso. / La casa del padre en la cima de una colina que el viento se come poco a poco. [...] Esta es la casa que no tuvimos. / La casa de los sueños tardíos/ [...] Esta es la casa del padre. / Aquí habremos de llamarnos hijos suyos...”.

Son poemas que trabajan lo que Gastón Bachelard llama la “función primera del habitar” que, desde la ensoñación poética, nos devuelve a la concha inicial, a la casa como rincón del mundo, como albergue de la memoria, de los valores del espacio habitado, del aura familiar. “Me pregunto si recuerdas las mañanas en casa de tu abuelo/ el café con leche recién ordeñada, / [...] / Yo lo recuerdo todo sin haberlo visto. / [...] / Juego a ser hija y me equivoco”. En este ejercicio de evocación poética, desde una cierta conciencia inocente, el yo lírico se pregunta: “¿Qué significa ser hermanos?/ ¿Qué ser hijos?”. La

posibilidad de recuperar la casa vieja, los rostros de los seres queridos antes de abandonar la sonrisa infantil o de soltar “de su pelo las últimas flores” es nula. Eso lo sabe la poeta. Se sabe desterrada, en el camino: “padre, me has desterrado/. Voy en busca de un lugar para quedarme/ y solo me encuentro con las colinas donde se eleva tu casa en el horizonte”. Lo que hace de este poemario un libro importante no es solamente la configuración poética de la realidad y la madurez del oficio que desborda los valores de intimidad autobiográfica. Advertimos en *La pendiente imposible*, el aliento de un proyecto poético en la fuerza de una imagen que se vuelve motivo recurrente: el imposible retorno a la casa del padre, aunque allí nos espere la sombra de lo que ya no somos. Leer imágenes de casas, de senderos, de albergues nos devuelve, a nosotros lectores, a nuestros propios recuerdos de casas, de padres, de hermanos.

ALICIA ORTEGA CAICEDO
 UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
 SEDE ECUADOR

PABLO PALACIO,
Un hombre muerto a puntapiés / Débora,
 Buenos Aires, Final Abierto,
 2009, 150 pp.

La edición argentina (2009) del cuentario *Un hombre muerto a puntapiés* y la novela *Débora* (prólogo de la crítica Alicia Ortega Caicedo), publicados originalmente en Quito en 1927, es un buen pretexto para volver a Pablo Palacio, un autor al que siempre se retorna.

Esta edición ha sido posible gracias al empeño y tesón del escritor y editor argentino José Henríque, director de la editorial alternativa Final Abierto de Buenos Aires, quien ha inaugurado, precisamente con estos títulos del ecuatoriano, una colección que se propone reunir aquellas obras que son clave para explicarnos la vanguardia latinoamericana de las décadas del 20 y del 30 del siglo pasado. El esfuerzo del editor es digno de destacar dado que en la actualidad no es fácil encontrar ediciones de las novelas y cuentarios de los autores de este período rico, edad conflictiva y regeneradora de nuestras literaturas. Si existen algunas ediciones locales, muy difícilmente llegan a sobrepasar las fronteras de sus respectivos países.

Esta edición de Palacio se suma a las que se han venido haciendo desde los años 70 en el extranjero. Recordemos que fue en Santiago de Chile, 1971, durante el gobierno de la Unidad Popular, que se editaron los textos del lojano con prólogo del sociólogo Agustín Cueva y del crítico Hernán Levín Cerda. En 1982, en México, se publicó

la edición de *Vida del ahorcado*, con prólogo de Miguel Donoso Pareja; y, en el mismo año, Casa de la Américas de La Habana lanzó *Un hombre muerto a puntapiés* con una introducción de Raúl Pérez Torres. En 1986, en Bogotá, en una edición bastante descuidada, se publicaron sus *Obras completas*. Posteriormente en 1995, la Universidad Autónoma de México lanzó su díptico novelesco: *Débora y Vida del ahorcado*, con estudio introductorio de Vladimiro Rivas. Cinco años después, circularon las *Obras completas* en la Colección Archivos de la UNESCO, edición que estuvo a cargo de Wilfrido H. Corral. En homenaje al centenario del natalicio del escritor (2006), la prestigiosa Biblioteca Ayacucho de Caracas incluyó en su catálogo la narrativa completa del ecuatoriano, en una edición de la que fue responsable Raúl Vallejo Corral.

Este inventario bibliográfico, que no considera las múltiples antologías que del cuento latinoamericano se han dado a conocer en estos últimos años, y que incorporan el nombre de Palacio, pone en evidencia, una vez más, que el lojano no es desconocido en el concierto de la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI.

¿Acto de justicia?

No. Sencillamente reconocimiento a la obra de un autor fundacional en la tradición literaria, no solo de Ecuador, sino del continente. Esta gran difusión que ha alcanzado su obra, después de la de Jorge Icaza, ha generado una avalancha de estudios dentro y fuera del país que Palacio forma parte de la generación de los “que se fueron”, el esplendor y actualidad de su escritura, y la de todos los del 30, irradia de tal

manera que, a pesar de quererles endilgar, cierta crítica que reclama un cosmopolitismo trasnochado, una supuesta clausura, estos autores no se han ido. Y no creo que se vayan por una sencilla razón: sus textos encarnan el espíritu de una vanguardia que aún se lee, pero que, sobre todo, nos lee, que todavía nos increpa e interroga.

Esta generación, de la que forma parte Palacio, es la que visibiliza e instala algo que es un legado de los románticos, hablo de los latinoamericanos, no solo de los europeos: la ruptura y la tradición de la ruptura. Palacio y sus consocios de la aventura vanguardista, los de Ecuador y Latinoamérica, tienen el mérito de haber establecido esta tradición que a la vez es una condena: nada, ninguna ruptura por venir, será posible sino dentro de una tradición. No digo que tenga que ser necesariamente la de ellos; lo que pretendo señalar es que todo acto de ruptura debe estar inmerso, es una ley dialéctica, en una tradición. De no ser así, sencillamente los efectos transgresores de cualquier propuesta de ruptura no pasarán de ser una anécdota o un dato que no podrá calar en ningún imaginario colectivo. Esto lo sospecharon e intuyeron tanto Borges como Huidobro, Gilberto Owen como Julio Garmendia y Humberto Salvador.

No olvidemos que las tradiciones se renuevan, son dialécticas, al igual que los desciframientos de esas tradiciones, que en tanto cuerpo viviente, que siempre tienen la capacidad de perturbar. La obra de Palacio, así nos lo recuerda Alicia Ortega en el fresco y lúcido ensayo introductorio que acompaña esta edición, mantiene incólume esta página

perturbadora. Hecho que una vez más viene a confirmar lo que un crítico atento a los malestares de su cultura y su tiempo como Benjamín Carrión supo intuir –¿coincidencia?– en su hora, no 60 años después, respecto a la fuerza renovadora que representaba la narrativa de autores como los que firmaron el libro *Los que se van*, la obra de Palacio y la de Salvador. Todos estaban gestando una palabra, unas historias que le daban forma, sabor y sustancia a un país. Porque les guste o les disguste a quienes engendran síndromes que lo único que hacen es delatar su deplorable y nada postmoderna orfandad, como bien anotó en su hora el maestro José de la Cuadra: la literatura es un país.

El estudio de Alicia Ortega permite a quienes se inician en la lectura del universo palaciano ubicar el contexto histórico y político en el que se gesta su obra, así como participar de los debates que en el campo literario se dieron entre los protagonistas de la década del 30. Pero esta lectura reveladora de Ortega también les da la opción a los lectores familiarizados con la obra palaciana, de coparticipar de una decodificación que está en sintonía con las nuevas corrientes y formas de la crítica literaria actual. La apreciación de Alicia Ortega se inserta en una tradición crítica que desde varios ángulos ha penetrado en el mundo de Palacio, pero siendo consecuente con esa tradición, Ortega establece un quiebre, una ruptura que comparte sus hallazgos y limitaciones (la crítica que no la tenga, aunque suene paradójico, no está completa) con los que en su momento nos ofrecieron la española

María del Carmen Fernández, Humberto E. Robles, Vladimiro Rivas, Miguel Donoso Pareja, Celina Manzoni y Raúl Vallejo, cuando releen la narrativa de Palacio. Sus relecturas de Palacio son textos que se han convertido en referentes a considerar en todo análisis crítico.

Vale señalar que esta nueva edición fue debidamente cuidada por el editor José Henrique. Se cotejaron ediciones y siempre se tuvo como punto de partida las originales o príncipes. Así se pudo superar algunos problemas que otras ediciones presentan y brindar un texto fiel a las versiones que indudablemente el mismo Palacio cuidó en su momento. Además, se ha incluido e ilustrado cada título con las portadas de las primeras ediciones. El cuadro que aparece en la portada de esta entrega argentina es el conmovedor y descarnado “Calle 14” (1937), del pintor vanguardista Camilo Egas, quien fuera director en 1926 de la revista de vanguardia *Hélice*, que circuló en Quito.

En el caso del libro de cuentos de Palacio, es interesante la observación del editor José Henrique compartida en más de un diálogo virtual. Él cree que con el corte de la palabra muer-to, dispuesto en otra línea, Palacio tal vez quiso sugerir, en un juego con la grafía muy de los vanguardistas, que se leyera “muer” (de mujer). O sea *Un hombre-mujer(muerto)to a puntapiés*. Claro afán de provocación a un lector que para entonces despertaba a las paradojas y violencias que los procesos de modernidad arrastraban consigo y en los que las condenas emanadas desde el poder hegemónico contra las minorías sexuales como los gays (realidad

que aún no superamos del todo) estaban marcadas por el repudio, el hostigamiento y la condena.

¿Acierta el editor? Es posible, aunque este tipo de lecturas son parte de la constelación que se ha construido a lo largo de estos años en torno a un autor del que, a buena hora, nadie ha dado –su obra no lo permite– la última palabra.

En un pasaje de su ensayo introductorio, Alicia Ortega nos ofrece una mirada sumaria de lo que implicó y ahora destella, la obra de este alucinado:

Palacio fue un hombre de su tiempo, en diálogo con las principales tendencias literarias del momento, comprometido con una activa militancia socialista; portador de un estilo cáustico, con un sentido de lo ridículo y lo absurdo; dueño de un humorismo y una ironía implacables; cuestionador de los formulismos burgueses, de todos los principios de la retórica tradicional y de toda autoridad. Concibió la escritura literaria como un acto autónomo y de construcción artificiosa, de allí su práctica paródica y metaliteraria al interior de su propia ficción. Sensible a las *pequeñas* realidades, inútiles y *vulgares*. Afín a los asuntos de “extrañeza”, locura y “anormalidad”. Creador de una obra afín a lo que se escribía, tanto en la comarca –Hugo Mayo, en poesía; y Humberto Salvador, en narrativa– como fuera de ella.

En sus cuentos y novelas, Palacio da cuenta, cifra y complejiza, desde el drama de sus criaturas monstruosas, por lo mismo terriblemente angelicales, la historia secreta de nuestra sociedad. Esa historia que el poder, como a sus hijos deformes, termina por mandar a los sótanos y catacumbas, quizás porque el bolo de lodo suburbano que en 1927 echó a rodar, no ha cesado –co-

mo un jinete sin cabeza– de destrozarse todo lo que huele a fatuo y a inhumano. Razón por la que Palacio sigue siendo una ausencia presente, y su palabra, un espejo en el que nos acercamos, tanto a proletarios como a pequeños burgueses, a compatriotas con la nariz de salchicha, a hombres fulminados a puntapiés, a mujeres que miran las dobles y únicas; un espejo en el que reconocernos siempre resultará un acto desolador, por tanto es un acto que nos reconocerá como humanos, demasiado humanos.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

IVÓN GORDON VAILAKIS

Barro blasfemo,

Madrid, Ediciones Torrezoas,
2010, 88 pp.

La fecundidad de la tierra es una llamada y una llamarada. A ella asisten los elementos prestos para que la vida germine. En ella se incendia la presencia múltiple del ser. Del beso de la tierra con el agua, el barro, como en el mito bíblico de la Creación, se convierte en el dador de vida, en la materia hecha símbolo, ennoblecida por cuanto condensa el milagro por el que existimos. El barro como memoria de la nada desde donde fuimos sacados por las manos de un Creador; como dolor de la nada en la que nos convirtieron las manos de un destructor; como fiesta del todo que seremos, irreverentes ante la muerte por la persistencia vital de la palabra.

Ese barro primigenio de donde emergió la vida, ese barro simbólico de nuestra condición transeúnte, ese barro endurecido en el que impregnamos nuestra breve historia mundana. Esa mezcla de tierra y agua se disemina en la palabra de la poesía para convertirse en la realidad metafórica de los que soñamos de día. Ivón Gordon Vailakis, en *Barro blasfemo*, nos convoca, desde un comienzo, a vivir impregnados, preñados de palabras que son paridas en la piel del texto poético: "Las palabras crecen, brotan, echan sus raíces dentro de mí, vivo en un embarazo continuo, mi vientre se conecta a otra vida, esa vida que me lleva a vivir otras vidas. [...] Vivo embarazada y doy a luz continuamente". (p. 9)

Ivón Gordon, partiendo de un exer-go tomado de Edgar Allan Poe: "Aquellos que sueñan de día están conscientes de muchas cosas que se escapan de aquellos que solo sueñan de noche", trabaja la imaginaria del sueño y la ubica como uno de los elementos esenciales de la vida embarazada de palabras: "Esa vida duerme el sueño de la memoria. Duerme y se despierta con el ritmo de la vida" (p. 9). Se trata, como sucede en todo trabajo creativo, de una tarea de hacer y deshacer, como la voz poética dice que trabaja el bordado de las dos almohadas: "Hay veces que el bordado se confunde y sin darme cuenta, / jalo los hilos para empezar de nuevo" (p. 11). Es el sueño, ya no como fantasma, sino como presencia que acompaña, que da calor, que da vida a las cosas; y también, es el sueño como espacio que aguarda la realización de aquello que sucede en otro espacio, ese que el ser humano sabe inexorable: "Nada está afuera / del azar y la muerte. / Las manos descansan en los muslos, / como gotas de ámbar en el umbral de los sueños" (p. 81).

Con dos elementos trabaja la poeta en su libro: la tierra y el agua. El uno como permanencia de la memoria del horror transformado en arte; el otro, como purificación de lo cotidiano, como presencia de un rito destinado a desacralizar el rito mismo y convertir en ritual aquello que pasa de largo ante los ojos de quienes únicamente sueñan de noche: "El agua cae como gotas de lluvia, / y se da la vuelta en el día" (p. 32). La contemplación en el espejo del ser que ejecuta los actos cotidianos de limpieza personal en cada mañana termina convirtiéndolo en oficiante de

un rito de purificación y lo transforma, metafóricamente, en el elemento del rito: “Eres el agua que borbotea / en la fuente a la entrada de la casa. / Eres como decir lluvia / llueve” (p. 34).

Ese proceso de ritualización de los actos cotidianos, esa conversión de la realidad vulgar en un hecho extraordinario a través de la contemplación volcada en la palabra poética, esa mirada iluminada de lo rutinario gracias a la imagen que quiebra los bordes de lo racional, nos acerca a la purificación profana: “Me lavo las manos como si fueran estrellas de mar. / El agua corre por las manos / y se oculta entre las rocas, / creando lagunillas con los pájaros” (p. 35).

La desacralización del ritual y la conversión de lo profano en sagrado se mueve hacia lo escatológico y, enmarcada en el silencio de la introspección, nos devela, en términos blasfemos, el sentido ritual de aquellos espacios socialmente despreciados, silenciados: “La taza del escusado / es el templo sagrado donde descansa el agua, / donde no necesitas ninguna respuesta, / donde todo está en total armonía” (p. 37). Así, por efecto de la evocación poética, tenemos a la taza, sanitario, reservado, privado, retrete, inodoro –aunque su naturaleza es la de albergar olores fuertes, pestilentes– o, simplemente, letrina, convertida en un templo del agua, un lugar de purificación: el ser humano que se busca permanentemente en todas partes, también se encuentra consigo mismo ahí, en ese lugar denigrado, las más de las veces nominado con circunloquios, silenciado.

La figura del espejo constituye otro espacio de encuentro del ser consigo mismo. Una suerte de matrimonio de

imágenes, de conjugación de lo que se es y de lo que se quiere ser, de intento por tocarse el cuerpo a través del juego de complementariedad de uno mismo que es todo espejo: “Has conseguido unir / las dos fuerzas / en un matrimonio frente al espejo. // Has unido al azar / las fuerzas que se pelean: / la ternura y la abnegación / se dan la mano, / el deseo / un pálpito inconsciente” (p. 16). El azogue es también el lugar para la fantasía, para ver en él no lo que existe sino lo que se quiere ver, para dar en él ese paso imaginario que, en el poemario, siempre está rompiendo los límites de lo real: “Mientras ves en el espejo un río lleno de peces. / Ha llegado el momento de recapacitar / como decir vagar / vaga / vagas incesantemente, / porque no eres el abrigo de lana que cuelga en el ropero, / ni eres las zapatillas de *ballet* escondidas en una esquina, / ni eres el viaje de un bisonte lleno de espanto” (p. 33).

¿Cuál es la magia que poseen los espejos? ¿Cuál, ese secreto escondido que nos espera agazapado detrás de la imagen de nosotros mismos que el espejo nos devuelve con aparente inocencia? El espejo tiende a multiplicar lo que somos en su dimensión festiva y en su dimensión horrenda; ahí estamos prestos a ser reproducidos pero no para dispersarnos sino para complementarnos: ser nosotros y la imagen de nosotros mismos confrontados en el silencio: “El espejo queda / porque siempre queda, / No importa lo que busques / para completarte, completarnos, / porque sin importarle nada / cada noche te espera sin pedir nada” (p. 73).

Pero el ser que se mira y se reproduce en el espejo es también un ser

transeúnte, un vagamundo que lleva en sí la memoria de los sabores culinarios, el inventario de las tradiciones que lo mantienen signado por una historia cultural y que anda con sus raíces a cuestas que, es como decir, camina con el peso leve del hogar sobre sí mismo para sobrevivir la diáspora histórica y la contemporánea:

El hogar lo cargas en la espalda
y el toldo de tu carpa lo plantas
en cualquier sitio del mundo.
Los berros, la cebollina, la lechuga
también los planto en cualquier
sitio de la tierra.
Ese es el destino del que lee las cartas,
del que es nómada por tradición o por
destierro, del que no tiene rumbo fijo, y
el mundo es su casa (p. 52).

La tierra, ya señalada como elemento de trabajo poético, está presente en una de las partes más dramáticas y cargadas de sentido histórico que es la dedicada a Trude Sojka, la artista de origen checo que vivió en Ecuador desde que fuera liberada del campo de concentración de Auschwitz y que legó su obra al Ecuador. Una parte importante del trabajo de Trude Sojka se sustenta en la memoria del holocausto: se trata de que esa memoria del horror permanezca para que nunca más el ser humano sea capaz de un genocidio de tal magnitud pues la artista checa incorpora también los otros genocidios, más recientes y menos conocidos en su memorial estético:

Cómo empezar a hablar de una mujer
de tamaño menudo que con sus manos
transforma el cemento en un acto
de dolor y memoria.

Cómo explicar sus manos abiertas
que adornan de guirnaldas el lienzo
(p. 48).

El barro, el elemento primigenio, es recuperado por las artistas, por Trude y por Ivón, por la primera, en el esplendor de su materialidad; por la segunda, en la extensión de la palabra poética, para perpetuar la memoria. ¿En qué consiste la blasfemia? Tal vez en la irreverencia que significa ennoblecer un elemento común para que sea el portavoz de aquello que, como humanidad, necesitamos perpetuar: “Cómo explicar sus manos en movimiento / creando monstruos del holocausto en el cemento” (p. 48). Frente al horror, nos quedan faltando siempre explicaciones, nos queda la existencia de la irracionalidad y la perversión humanas: dolor y memoria, horror del alma: “Cómo explicar el misterio / que cae sobre la piedra del primer aliento, / cómo explicar / el rugido ancestral / del barro blasfemo” (p. 49).

Barro blasfemo, de Ivón Gordon Vailakis, es un poemario que, desde la irreverencia, desde una desacralización de los símbolos, recupera a la tierra y al agua como elementos constitutivos de una particular búsqueda del ser errante. En él, el barro se convierte en símbolo de la memoria que permanece convertida en arte.

RAÚL VALLEJO

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

MARTHA CHÁVEZ,
La memoria corre a mil,
Quito, Ministerio de Cultura del
Ecuador, 2008.

Un libro llega a mis manos y me comprometo con la amiga en presentarlo. Lo primero que encuentro es una frase que aún resuena en mi mente: el jurado “otorgó el Tercer Premio en el género de novela a *La memoria corre a mil*, de Martha Chávez Negrete, por la sencillez de la escritura y la intertextualidad con *Cinema Paradiso*”. Un guiño cultista, pienso yo, lo que me atrevo a indagar como lector privilegiado de Martha, a quien reconozco como una de las voces más significativas de la actual narrativa ecuatoriana.

Pero cuando ingreso en la novela encuentro aspectos que no pueden ser contenidos ni explicados en tan escueto veredicto. Lo que hallo es un vocinglero, un estallido de voces que pugnan por salir y hacerse un lugar en la memoria. Son hombres y mujeres que encuentran en la pluma de Martha un lugar seguro para liberarse de su condición de personajes creados, es decir, sujetos de ficción que nacen y mueren en las páginas blanquecinas de una historia que escapa de su autora, porque cuando entrega los originales del texto para su edición, ya no le pertenece.

Martha Chávez Negrete, en *La memoria corre a mil*, su primera novela, parece declarar que la realidad ficticia no se explica, solo se narra por la inevitable manía de contar. “¿Y cómo termina la película?”, pregunta insistentemente una niña y luego joven, a su memorioso tío Antonio, quien única-

mente responde a través de las secuencias del cinema: esos seres familiares que inundan la memoria de tardes y noches, en familia o a solas, hablando desde el silencio, como una aparición, más allá del oscuro telón de la pantalla.

Acaso seres fantasmales pueblan los senderos de la memoria de los hipermnésicos, extraño término que define el estado en que “la memoria corre a mil, ofreciendo una visión panorámica de la existencia, que a la vez cubre el más ínfimo detalle como una sucesión desenfadada de toda la vida, producida con frecuencia en condiciones cercanas a la muerte”; o quizá esquizofrénicos que albergan diversos personajes, insólitas historias y actitudes frente a ese “lugar” que a unos atrae y a muchos sobrecoge: la muerte.

Por ello, los personajes nómadas de *La memoria corre a mil* –pues la sensación del lector es que están en viaje permanente– inventan y experimentan hipermnesias que los llevan a recordar hasta lo más mínimo de su existencia, especialmente recuerdos que los “marcan”, agradables o no, en su historia y vida personal. Así, el pandillero y drogadicto volverá a excitarse acordándose de “la chuchota de la puta”: “y cuando se me paró de una, todito pero en orden, desde que me meaba los pantalones hasta que me los bajaba la gatita de la Consuelo”; o el abogado magnate recordará “las clases en Oxford y luego Harvard, el día en que abrí el bufete, el primer caso que gané [...] y luego los viajes, la construcción de nuestras casas, los planos de los arquitectos, los cargos públicos, los niños y sus bautizos en el

club, la asesoría en la Presidencia...”, es decir, todo lo “digno” de ser recordado, según el talento, marco social y horizonte de expectativas del “paciente”.

Historias entrelazadas, situaciones ambiguas, ciudades que aparecen y desaparecen en el tiempo, calles, parques y edificios que se alargan y estiran, como en una caricatura vanguardista, al estilo de Kanela o Guillermo Latorre. Por las galerías lingüísticas de *La memoria corre a mil*, desfilan Henry Miller, Robert de Niro, Funes el Memorioso y otros personajes, ficticios o no, al vaivén de una música bien orquestada por el ritmo equilibrado de la voz, que, con ironía, matiza la tensión de las historias clínicas de los hipermnésicos, elevados en un zigzag de imágenes que, como en el cinematógrafo, desfilan sin cesar.

En *La memoria corre a mil*, la percepción de lo ficticio se ve trastocada por la realidad y no al revés. Por eso, los personajes actúan naturalmente, envueltos en un aura de ficción que nunca acaba. Esa levedad no es insostenible, sino necesaria para desenvainar los recuerdos que, como punzones, se incrustan en uno de los personajes, cuando siente “apenas reflejos extraños dentro de aquellos cristales, como el de un hombre pequeñito que encendía una vela tras otra, para alumbrar con ellas la silueta del paréntesis”. Frases, estas últimas, que aluden a una onírica reminiscencia o sugieren un “cadáver exquisito”, no sin que antes la voz narrativa aclare que “la hipermnésia es un fenómeno de la memoria, de ninguna manera algo onírico”. Digna aclaración propia de un médico como el doctor Manosalvas,

quien destinó a sus alumnos a hacer trabajos de campo sobre la “experiencia límite”, para profundizar en el conocimiento de su acercamiento personal al fenómeno, por un intento de suicidio.

Los protagonistas que viajan al pasado, sea recordándolo o viviendo sensaciones extremas, vuelven transformados y reinventan su presente. Es así como se cierne un paréntesis en el tiempo y brota una gran interrogación: ¿búsqueda metafísica, anhelo de trascender?... , lo incierto acontece en palabras como estas: “a veces hay que volver a las explicaciones primeras, a la búsqueda de alguna”, quizá porque no hay certezas en ese querer inventarse diferente, a partir del recuerdo de lo que sucedió, pero también de lo que pudo ser.

En ese momento, un cierto aire de nostalgia se pasea por la novela de Chávez. Y el recuerdo de ciudades lejanas, allende una década de cambios, vuelve: “No bastarían para recordarle que era habitante de una ciudad donde el teatro callejero gritaba para todos y la plaza tenía muchos espacios, ofreciéndose uno tras otro sin preguntar quién lo toma. El final era otro, con las risas sobre ella y los derechos de la plaza pisoteados, quizás únicamente recuperables para los locos, los cuerdos destinados apenas a vestirse de absurdos”. Y la ciudad, ¿qué ciudad?, ¿Guayaquil, la de Clarita y otros “locos” del parque y el teatro callejero de viejas noches perdidas, en la 9 de Octubre? ¿Acaso es la de las plazas céntricas, almidonadas y bien presentadas, buscando transeúntes porque dos ordenanzas los obligan a actuar como “cuerdos”, a despecho de ser reprimi-

dos por “descamisados”? Esa ciudad, la “no ciudad” –por “no lugar”, siguiendo a Marc Augé–, la no habitada, intocable y lejana como un maniquí, ¿acaso es el Guayaquil que conocemos? Este filón de la novela, aunque tangencial, no deja de atraparme cuando recorro el capítulo IV y la voz narrativa se busca a sí misma, en un espacio urbano que tiene un malecón con “carretillas de madera”, donde encontrarse y convencerse “de que lo habido aún existía, justo en las calles y plazas de sus huidas, que se volvería visible si tan solo retornase, ya sin disfraz”, en clara alusión al tópico literario de *et in Arcadia ego*.

¿Ecos del cambio físico que experimenta una ciudad y de sus mutaciones socioculturales?, es posible. Lo cierto es que esta novela encierra, en código cifrado, un intralenguaje que nos ayuda a entender el paisaje movido y los desvaríos de los personajes, las visiones hipermnésicas y los escenarios “irreales”, la sensualidad del ritmo y los interminables encadenamientos de una cinta memorable, solo para decir –al igual que el “loco” que deambula, de la ciudad en el símbolo vacío–: “la plaza es mía, la plaza es mía”, y mía la novela, como sentí a esta epifanía de tiempos, imágenes y voces.

ÁNGEL EMILIO HIDALGO

RENÉ JURADO,
Rimmel,
Quito, Eskeletra, 2010.

Es el año 78 del siglo pasado. Un grupo de aspirantes a poetas nos reunimos religiosamente todos los sábados en un bar de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Central del Ecuador o en un aula de esa misma Facultad o en la casa de Pepe Torres y su esposa Margarita, quienes de manera generosa acogen a ese tropel de seres desiguales que parecen (parecemos) salidos de un cuadro impresionista.

Entre esos jóvenes de rostros lánguidos y melenas ídem siempre asoman dos que, por edad y cercanía, parecen gemelos o al menos hermanos. Son el poeta Pancho Torres y el cuentista René Jurado. Después pasa la vida con su feroz aspiradora y de ese grupo solo quedan los recuerdos. Más de uno ha sido tragado por el fango, otros se han refugiado en países lejanos, otros, como yo, hemos adoptado una vida similar a la figura bíblica del judío errante, es decir que vamos y venimos de y a las tierras del Nuaymás (como decía el novelista Rivadeneira).

En uno de esos regresos me topo con Manuel Vicent, el novelista español, quien al presentarse, bromista como es, lo hace con el nombre de René Jurado. Dice que ha retornado de las Españas para quedarse instalado en las faldas que el Pichincha decora. Como prueba de su existencia me extiende un libro de tapa atractiva al que ha titulado: *Rimmel*. Abro la contratapa y, no hay nada que hacer, aparece ese mismo joven que hace treinta años

solía frecuentar el taller Tientos y Diferencias. O, al menos, es la misma mirada de ese joven de hace tres décadas.

Leo el libro. Me encuentro con algunos relatos que han aparecido en la revista *Eskeletra* (porque de tiento en tiento varios devenidos esquelétricos). Y a medida que voy leyendo los textos escucho la voz de ese joven que un día leyó un cuento lleno de humor que se llamó: “Carlos Marx en la cocina”, en el cual hacía que todas las cocineras de la ciudad se organizaran en un sindicato para vengarse de sus amos. ¡Vaya poder que tiene la literatura! Nos hace oír voces a través de la lectura, nos hace ver figuras del pasado, nos hipnotiza. Después de la lectura me convenzo de que, en efecto, Manuel Vicent se ha convertido en René Jurado o viceversa. Ambos, en todo caso, dicen: “que te doy unas hostias, gilipollas”.

Rimmel es una recopilación de quince relatos, de diferente extensión. Unos son apenas viñetas de una o dos páginas, otros tienen una extensión mayor. En todos aparece un narrador omnisciente, un demiurgo maligno y burlón, un chulla quiteño que ha paseado su vida por Europa. Otro Oliveira en busca de su Maga (por algo comienza el libro con una cita del gran *Cronopio*). En el libro están dibujados con precisión y gracia triángulos amorosos en zaguanes de las Ramblas barcelonesas, asombros ante la nieve y los sabores y olores del mar y el sexo en algún lugar del país vasco, otros asombros ante la cotidianidad y la desazón de la familia (con mujer, niño y criada de fondo), sobresaltos ante los encuentros inesperados con mujeres pantera o asesinos afectuosos (¡vaya persona-

jes!), enanos atravesados entre parejas rotas simulando un juego macabro de ajedrez, suicidios con guirnaldas y estrellas, gatos que matan por sus dueños y dueños incestuosos que matan a sus gatos, tazas de baño gigantes donde se ahoga a las esposas gordas, bandoleros que rondan los tejados de una ciudad rota, una rata moribunda que ve como última imagen el llanto de un travesti, el dolor del regreso, el paso de la Giganta (nuestra giganta) por la ciudad (nuestra ciudad) pariendo hombreritos y circunstancias y un genial retrato de la viuda Alliaga y su vecino Chávez y el abogado Álvarez, con lluvia de mujeres rubias como último regalo del cielo.

Cuentos cargados de erotismo, humor y poesía, necesarios en un medio que sigue envuelto en hipocresías y languideces, en suspiros y toques de pecho frente a los confesionarios. Cuentos imprescindibles a la hora del crepúsculo, cuando estamos a punto de vomitar sobre nosotros mismos y creemos desalentados que el amor ya no es posible. Celebro el regreso de René Vicent o de Manuel Jurado a las tierras del Nuaymás y hago votos porque él sea el primero de ese grupo de poetas que ahora, ya casi viejos, uno a uno quiere (queremos) regresar a la *Pachamama* a beber los últimos sorbos que quedan de vida y literatura.

GALO GALARZA
MÉXICO, 2010

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ, EDIT.,
Manuela Sáenz:
el tiempo me justificará,
Quito, Colección Memoria de la
Patria, Ministerio de Educación,
2010, 388 pp.

No quiero referirme al icono aprovechado, a la figura zarandeada por el discurso oportunista. No. La auténtica Manuela me llega por medio de un libro oportuno, completo, multifacético y me la muestra desde diferentes voces, pero, principalmente, me entrega su propia voz. Se trata del tomo titulado *Manuela Sáenz, el tiempo me justificará*, que figura dentro de la colección Memoria de la Patria. Libro tripartito porque integra páginas de autores que se dejaron llevar por la imaginación para escribir sobre ella, porque su segunda vertiente es de estudios históricos y porque se cierra con los escasos textos que salieron de su pluma personal.

Raúl Serrano Sánchez, uno de esos grandes trabajadores nacionales en pro de nuestra literatura, es el editor de este tomo medular y también quien presenta en ensayo luminoso todo el conjunto, donde saca a la mujer de la leyenda y la sitúa en su real dimensión de ejecutante de acciones libertarias, y desafiante de ambientes hipócritas.

Reparo en el hábito de “leer” a los personajes de la historia por interpuesta persona, es decir, a través de palabras ajenas. Los ídolos que tenemos en la memoria son los pintados por el historiador o investigador que, individualmente situado, los maquilla o los envilece según sus propios puntos de vista. Con este libro me di cuenta de

que yo había levantado, tempranamente, mi imagen de Manuela bajo la luz del cuadro de Manuel J. Calle y pese a que, avanzados mis estudios literarios, también consumí la biografía de Rumazo González, persistían en mi pintura mental ciertos rasgos que provienen del primer contacto: la “juventud demasiado pecadora”, los perfiles de una mujer extremista en reacciones y sentimientos.

Ahora me enfrento a las precisas líneas de autoría de la heroína: su propio testimonio de la noche del 25 de septiembre de 1828, cuando salva a Bolívar de sus asesinos, momento en que se convierte en Libertadora del Libertador; su apasionado amor por el hombre y su compromiso con el proyecto bolivariano —que la llevan hasta ensayar una broma en una carta del año 24, que el amado no se ponga celoso si ella expresa también su “amor a la Independencia”—.

La historia de las mujeres no puede escribirse con golpes de pecho. Las explicaciones de contexto, de tiempo y costumbres, no son suficientes para intentar las argucias de la razón: los errores deben asumirse como tales. Por eso es admirable la carta de Manuela Sáenz al marido desdefiado y engañado, en la cual, sin subterfugios, responde al llamado inútil a reintegrarse al “orden social”, el matrimonio.

Todo entra en el análisis que hace Serrano al ponerle el cinturón adecuado al cuerpo de textos de Manuela y sobre ella: me impresiona la lucidez de su comprensión sobre el comportamiento femenino —que hasta en palabras del Libertador se mereció el adjetivo de “viril” aludiendo a la fortaleza y

audacia no corrientes en las mujeres—. La frontalidad para aceptar el intenso vínculo erótico con Bolívar es la misma con la que cabalgó y disparó en sus incursiones de batalla. La Gran Colombia era también su sueño.

Y Manuela Sáenz se planta firme, eterna, para los ecuatorianos. Multiplicada en el cielo de la historia por voces mayoritariamente masculinos, entre incomprendiones de género y exaltaciones supremas, hoy recibe la mirada equilibrada y justa de Raúl Serrano Sánchez, quien merece elogio y gratitud por su trabajo.

CECILIA ANSALDO BRIONES
UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTIAGO DE
GUAYAQUIL

FELIPE GARCÍA QUINTERO,
Mirar el aire,
Bogotá, Universidad Nacional de
Colombia, 2009.

Mirar el aire, de Felipe García Quintero (Bolívar, Colombia, 1973), sorprende por la madurez que muestra en sus partes y en el todo. Se trata de un libro que, en términos temáticos, indaga sobre lo que es la condición vaciada del sujeto ante un tiempo y en una hora en la que toda posible contemplación de lo que agrede y disloca a ese sujeto se torna subvertor.

Las estrategias expresivas de la voz lírica parten desde el desplazamiento por todo lo que son las esferas interiores de la memoria, como el desamor y la soledad, y que la incitan no a construir un discurso imprecatorio, con ciertos niveles de vehemencia, sino, todo lo contrario, a anteponer una palabra tramposamente reposada, capaz no solo de reinventar ese otro lenguaje que toda buena poesía fragua, sino de reformular, de poner en cuestionamiento lo que el contorno, o la llamada realidad, nos propone como limitación o frontera de todos los fracasos:

La realidad deshecha en sus murallas.

Suceder de los elementos
en la fuga de la voz (p. 21).

Esa condición tramposa de la palabra meditada, está al servicio, en el discurso poético, de aquello que es parte del paisaje que el sujeto lírico no solo traza, sino que pinta; pues la capacidad plástica de la escritura de García Quintero, le permite construir una es-

pecie de gran panel o lienzo por el que desfilan los diversos elementos de aquel universo simbólico que se nos presenta como una sorprendente deconstrucción de lo que es el reino natural. La mirada y la voz del escriba del que habla Piedad Bonnett en el prólogo, no es otra que la voz desesperada, desesperante, de quien busca asirse, como los personajes de las novelas de Cormac McCarthy, a un mundo que solo ha existido en la medida en que los hombres y las mujeres fueron capaces de saberse parte de sus horrores:

Desbocado en lo inmóvil
el grito al que nadie presta sus ojos
paisaje extinto por el que ninguno
pregunta (p. 34).

Por tanto, el paisaje por el que pregunta y nos interroga el sujeto lírico es el de la ruina que nos es dorada o presentada como resultado de un largo y complejo peregrinaje por todo lo que son las experiencias, en el caso de García Quintero, de todos los mortales. Pues esa “voz en fuga” siempre es masculina, resultado, también, de esa visión que permite hacer de la pérdida una especie de batalla en la que “en cada palabra es de noche” (p. 93). Esa idea de lo nocturno, lo gris, corre y recorre a lo largo de esta luminosa escritura. De pronto, el oxímoron busca reflejar esa condición paradójica de los textos de García Quintero, en la que la única certidumbre que se tiene es que todos somos una especie de invitados a vagar por esos círculos y laberintos que Dante cifró en su hora, no únicamente como una condena por pagar, sino como una condena a la que siempre estaremos atados en tanto nos

sepamos parte de todo lo que es la aventura de la vida.

Una aventura que García Quintero asume desde la lucidez, que pretende desestabilizar el apotegma bíblico de que los más brillantes siempre son los hijos de la oscuridad. En este caso, quienes brillan son los hijos de la sombra y los que el aire torna, en su opacidad, transparentes. Juego de contrarios que, a la vez, es la evidencia de esa lucha sutilmente cruenta de los contrarios:

Conmigo quedo a solas. Y hablo.
En soledad me desdigo. En un rincón
de mi mano, mi voz lejos como ceniza
del aire (p. 63).

Esta escritura tiene esa capacidad asombrosa de ser instantánea como la “ceniza del aire”, por tanto, posee esa enorme capacidad de revelarnos lo que, de pronto, los suicidas, esos valientes poetas de las profundidades de todas las desolaciones, son capaces de anunciarnos desde la otra orilla. La de García Quintero es una escritura cuya condición postmoderna se marca por su negativa a saberse dentro de estos circuitos de lo descartable, lo provisorio y vacío. De ahí que cada texto que integra *Mirar el aire* no sea sino una gran ironía deconstruccionista frente a todo lo que desde la práctica y visión de la prótesis se nos ha propuesto como supuesta y legítimamente vital. García Quintero, como reivindicando las batallas de la palabra poética, viene a desmentir a aquellos filósofos y teóricos que, en la postmodernidad, intentaron inventar el cuadrado (pues otros, incluso dentro de nuestra mal leída tradición, pensaron y reflexio-

naron sobre lo mismo con similar solvencia) sin llegar hasta esos rincones en los que mirar el aire implique, también, superar el albur de que el filosofar le hurte terreno y potencia a la poesía.

Albur que García Quintero sabe sortear con destreza y sin descuidar y olvidar que lo suyo corresponde a lo que la palabra poética propone como una babel, esa fusión y ruptura de las verdades y preguntas que el filosofar se plantea para que la Esfinge de todos los tiempos las responda. En *Mirar el aire* lo que vibra y late son las preguntas, las dudas, las incertidumbres, la desazón que solo la poesía es capaz de elevar a esa condición de sinsentido que nos cifra con tal profundidad que la noción de verdad es algo que siempre está bajo sospecha:

Mientras digo mi decir ahondo
en el callar del pensamiento (p. 53).

Mirar el aire es la afirmación, dentro de ese juego de la sospecha, de un proyecto —creo que siempre hablamos de un proyecto que nunca tendrá fin—, que se inició en 1999 con *Vida de nadie*. Título, como el presente, que es una caja de resonancias simbólicas. En ese orden García Quintero publicará en 2001 *Piedra vacía*, y en 2005, *La herida del comienzo*. Como podemos colegir, todos se ordenan tras esa tentación por darle nombre y lugar a lo que la poesía nombra desde sus múltiples posibilidades expresivas. Proyecto de escritura que ha sabido nutrirse de la tradición inmediata, así como de aquellas fuentes de las que el autor ha bebido intensamente, lo que le ha permitido construir una voz que dentro de la lírica colombiana y latinoamericana de estos

tiempos, resulta muy particular. De ahí que uno y otro crítico siempre le estén buscando filiaciones, incluso nostalgias que se sintonizan con los legados de los grandes fundadores de la nueva poesía continental. Explicable, pero no justificable.

Creo que esta escritura se sostiene en sí misma. Su propia capacidad para la fuga le da esa pátina de ser un código que se reconstruye desde lo que dejan y desordenan todas las fugas, esto es, su sorprendente juego con lo atemporal, tema que hace que el viaje sea un retorno permanente al origen de todas las criaturas que pueblan este jardín en llamas: la palabra que siempre nos parte y completa desde su magia, pues, como leemos en uno de los logrados y hermosos textos de García Quintero:

Tanto es, poco al quizá cierto de
lo oculto en la voz (p. 93).

Lo oculto es lo que el poeta busca, se propone e impone traer a la superficie. De pronto, es, la excursión en la que nunca sabrá que va a encontrar ni con qué se va a encontrar. Ese viaje necio, sin otro mapa o brújula que las meras intuiciones y tanteos de ciego del escriba, va constituyendo la materia que hará visible lo que la obvedad o lo rutinario tornan excesiva y brutalmente cotidiano:

Cuando te sabes polvo en la luz de lo
mirado.

Niebla el mundo que en tus ojos nace.

Necia astrología de los labios que aca-
llaron la ceniza (p. 91).

Anota la lúcida María Zambrano que el poeta siempre busca un lugar que no necesariamente es el que le da sosiego, y que

Regresa cuando se va: a la naturaleza o al modesto y domeñado campo. Al orden que siente sea el primero y se ha ya ocultado, se le ha ya sustraído, alentando tan próximo a él. Huye a las afueras, bordea las horas y los oscuros lugares, las horas y los lugares sin nombre de la ciudad. Atraído siempre por el nombre primero y por lo sin nombre, que el poeta apetece nombrar o, al menos, mirar, sentir y, ante todo, darle compañía, que lo no nombrado o innombrable no se quede solo. Y el poeta así se asimila a ellos, se hermana con ello. No tiene nombre y solo de este modo lo encuentra a veces, en momentos en que la palabra vuelve a ser humildemente.¹

Pues sucede que en el ejercicio poético de García Quintero, la palabra “vuelve a ser humildemente”, logrando que lo sin nombre se contenga en la plenitud del verso que se muestra límpido, como ese aire que el poeta invita a mirar y que todos sabemos solo es posible, como diría nuestro implacable y conmovedor faquir, César Dávila Andrade, encontrarlo en el relámpago.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

QUITO, DICIEMBRE 9 DE 2009

1. María Zambrano, *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, 2007, p. 70.