
R E S E Ñ A S

Pedro Jorge Vera, *Diana ha regresado* y otros cuentos

(prólogo y selección de Emmanuel Tornés Reyes y Raúl Serrano Sánchez), La Habana, Arte y Literatura, 2011, 140 p.

Pedro Jorge Vera (Guayaquil, 1914-Quito, 1999) nos enseñó con su literatura la manera de contar historias como un clásico del género, a construir el tinglado de la intriga y la sorpresa final con la sencillez natural de un narrador que sorprende a sus lectores, a delinear en pocos trazos el conflicto interior de los personajes, a mantener la ética del compromiso político pero también a mantener la libertad creativa en nombre del arte literario. Con el ejemplo de su vida y su militancia consecuente, nos enseñó a ser honestos con nuestras ideas y a defender la causa de los pueblos de nuestra América.

La editorial Arte y Literatura, de Cuba, nos ha entregado a comienzos de 2012 una colección de los cuentos de Pedro Jorge Vera bajo el sugerente título de *Diana ha regresado y otros cuentos*, preparada por el académico y crítico cubano Emmanuel Tornés

Reyes (Manzanillo, 1948) y el escritor y académico ecuatoriano Raúl Serrano Sánchez (Arenillas, 1962), quienes estuvieron a cargo de la selección, el prólogo y las notas de esta edición que, al final, nos ofrece una acuciosa bibliografía de las primeras ediciones de las obras de Vera.

La selección incluye los cuentos más conocidos de Vera: “Luto eterno”, “Un ataúd abandonado”, “Ava y las palmas” y “¡Jesús ha vuelto!”. Asimismo, dos relatos magistrales: el uno, “Los mandamientos de la ley de Dios”, compuesto de diez cuadros que van desentrañando la hipocresía de la religión institucionalizada, y otro, “El destino”, una *nouvelle* de suspenso y terror, heredera del mejor Poe. La selección se complementa con textos en donde las preocupaciones éticas y estéticas de Vera están remarcadas con su manejo particular de la truculencia: así, “La muerte propia”, “La apuesta”, “El retrato de la víctima” o esa joyita demencial, sostenida por la vigilia de la sinrazón y el horror, que es el cuento que da nombre a la selección.

El prólogo a dos manos de Tornés y Serrano es no solo una introducción general a la obra de Vera, sino un estudio concienzudo y de lectura cercana de

cada uno de los cuentos de la selección. Con agudeza crítica, van dando cuenta de las características particulares de cada relato contextualizadas en las características generales de la narrativa de Pedro Jorge Vera. Así, Tornés y Serrano señalan la diversidad de preocupaciones temáticas de Vera: la hipocresía de los individuos y los funcionarios, la religión como fuente de los prejuicios sociales, las ideas y acciones extremistas, la doble moral, las injusticias sociales y políticas y el abuso del poder, así como la violencia permanente de la sociedad y la condición humana.

Tornés y Serrano, con acierto de lectores consumados, llaman la atención sobre un sello particular de la narrativa de Vera:

[...] su propensión a contaminar las historias con la sátira, el sarcasmo, la ironía y el humor. Tales recursos permiten desdramatizar los comúnmente complicados y dolorosos trances en los que se ven envueltos los protagonistas verianos. En lo tocante al lector, constituyen un ardid para distanciarlo emocionalmente (una especie de extrañamiento brechtiano) de la ficción, de manea que alcance así una lucidez más ajustada a los fines del relato.

Diana ha regresado y otros cuentos, de Pedro Jorge Vera, selección de relatos preparada por Emmanuel Tornés Reyes y Raúl Serrano Sánchez, es un libro que, con seguridad, acercará a los lectores cubanos a los más intensos cuentos de la narrativa de Vera así como les entregará una mirada profundamente crítica, desde los textos escogidos, de uno de los autores más representativos de la literatura de nuestra América de la segunda mitad del siglo XX. Con estos

cuentos, Pedro Jorge Vera visita nuevamente la isla de cuya revolución fue siempre un militante solidario.

RAÚL VALLEJO,
 ÁREA DE LETRAS,
 UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
 SEDE ECUADOR

FREDDY AYALA PLAZARTEN, EDITOR,
Premonición a las puertas:
reciente poesía ecuatoriana
(autores nacidos
a partir de 1979),

Quito, Dirección de Comunicación
y Cultura, Universidad Central
del Ecuador, 2012, 211 p.

Entre otras de las razones de ser de esta antología está la de poner al alcance de los lectores lo que son y representan las diversas visiones poéticas de aquellos autores ecuatorianos nacidos a partir de 1979; por tanto, se trata de autores que se han movido en las arenas sospechosas de los escenarios virtuales del siglo XXI.

En su armado, el antólogo y poeta Freddy Ayala ha privilegiado, así lo declara en el texto de apertura, a más de la calidad de los poemas, el que estos pongan en diálogo, establezcan una serie de contactos y nexos en los que su riqueza simbólica, a la vez, sea evidencia de lo que representan los diversos “lugares de origen” de cada uno de los antologados, y la condición de pluralidad del tiempo y espacio que habitan. De ahí que este libro, con sus particularidades, se sume a los varios y variados textos plurales que se publicaron desde finales del siglo XX e inicios del XXI. Libros que, en unos casos, se planteaban como el anuncio o advertencia de ciertos grupos, más que generaciones, en los que los textos eran un manifiesto político, reformulando el juego y la práctica de las vanguardias de los años 20 del siglo pasado y de quienes vinieron luego.

Premonición a las puertas supera, también, la noción volátil, siempre difusa, de lo que en determinado momento

se dio en llamar “novísima poesía”, olvidando que tan novísimo sigue siendo Vallejo, Villaurrutia como Hugo Mayo. De ahí que resulte más sensato para el antólogo definir esta selección como “reciente”, que apuesta y asume el albur de la transición y los desafíos de la ruptura. Pues, lo sabemos, la gran poesía siempre será “reciente”, esto es que en sus diversas estrategias expresivas comienza y recomienza sin concesiones; aventura en la que atenta contra lo hegemónico y sus trampas. Además, el tiempo de su desciframiento gozoso, que no excluye la ceremonia del dolor, está al margen de todo calendario o argumentos extratextuales.

Los 17 autores escogidos, entre mujeres y hombres, nos dan las claves de lo que significan aquellos temas y asuntos que siempre serán una constante, desde la experiencia y el descrédito de su realidad cotidiana, en la escritura poética: el sujeto inmerso en la tramoya del padecimiento urbano, el amor y sus cenizas que enciegan, esclavizan y liberan, pero que también matan; la fe de los posmodernos que no se funda en la búsqueda de lo divino, sino en la legitimación de toda forma de alucinación y redescubrimiento del cuerpo y los paraísos gaseosos del deseo y el placer; búsqueda que está atravesada por las sombras despiadadas de la muerte que se convierte en un sicario de múltiples máscaras y promesas. Pero también están los fantasmas que nos devuelven a las aguas nada mansas de la memoria individual y colectiva, por donde se cuelan aquellas voces que dan cuenta de los orígenes heterogéneos de estos discursos, así como de sus diversos y ricos mecanismos expresivos.

Una antología que despertará –esperamos que así sea– múltiples acercamientos y debates, y de la que se dirá, es justo y necesario, que no están “todos los que son”. Aunque los que están, desde el desafío verbal, demostrarán por qué son y por qué están entre estas páginas en las que sus *premoniciones* son el código de un tiempo en el que todo se muestra como un laberinto en llamas.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ,
 ÁREA DE LETRAS
 UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
 SEDE ECUADOR

EDWIN ALCARÁS,
La tierra prometida,
 Quito, Eskeletra, 2012

Lo que pretendo hacer es solo un ejercicio subjetivo, una lectura puntual (en pocas palabras) o una puerta de entrada –de las muchas que habrá– hacia *La tierra prometida*, el cuentario de Edwin Alcarás.

Para ello, sigamos a Ricardo Piglia cuando propone que todo cuento relata dos historias, una evidente y otra velada (por decirlo de algún modo). Solo al final –cuando suele emerger el desenlace de la historia oculta– el lector accede cabalmente a la doble resonancia del relato.

El carácter velado de la historia 2 (llamémosla así) no se debe a la interpretación, a la lectura que dota de múltiples sentidos a los símbolos; sino que es a menudo la clave de la primera historia, la más evidente, la 1. Esta es otra manera de ver la teoría del iceberg de Hemingway, que postula que en narrativa lo no dicho es tal vez más denso, rico e importante que lo relatado.

Apliquemos la teoría de Piglia a un cuento de *La tierra prometida*, al titulado “Vía Cariño”, por ejemplo. En él, el narrador cuenta cómo llegó a Bahía de Caráquez para conocer a Pacífico Nil, un autor enigmático de fantástica obra, y cuya existencia quiere comprobar. El narrador nos relata lo que vivió en un puerto casi abandonado, dialogando con dos niños indigentes, frente a un horrible cebiche de concha, y bajo la mirada torva de un viejo de dudosa apariencia. Esa, digamos, es la historia 1.

Añadamos también que en la narración están incrustados pasajes entre

paréntesis que complementan el relato del narrador; en ellos, una voz íntima le habla desde un futuro cargado de dolor, quizá de arrepentimiento o melancolía.

Así se va desarrollando la historia 1, que nos cuenta cómo los niños callejeros conducen al narrador hasta un burdel (que se llama “Vía Cariño”), cómo el narrador se las apaña para dar con Katherine, la matrona del lugar, y cómo logra enterarse de alguna pista sobre el misterioso Nil, para proseguir su aventurada búsqueda.

En un tugurio anochecido, aplastado por la espesura del aire tropical, adonde lo ha llevado su inquietud, tiene lugar el desenlace de la primera historia. No voy a develarlo. Solo digamos que el narrador vive una tragedia al entender que su búsqueda toda tal vez era infructuosa, o que el escritor tras quien iba quizá lo había estado viendo todo el tiempo.

La historia 2 (que Piglia nos asegura que siempre existe) en este caso culmina también en un encuentro. No con un misterioso autor en la soleada y brutal Bahía de Caráquez, sino que es el choque producido cuando la ficción se enfrenta a la realidad. Dicha historia está relatada, fragmentariamente, en las hendijas de la historia 1, en los paréntesis mencionados, cuando el narrador es interpelado por una voz interior que sabe desde el principio en qué ha acabado la búsqueda de Nil, cuáles fueron los signos ocultos que el narrador no supo leer en su camino; que ve con ironía toda la historia superficial, porque sabe que la realidad es una cosa y la literatura es otra. En fin: que paladea con amarga delectación el error del personaje-narrador, al pretender asir la realidad mediante la ficción. En las últimas

líneas del cuento, el protagonista, como todo ser literario, es abandonado por las palabras, que son su vida.

Salvando que le he quitado toda la gracia al cuento, y que lo he reconstruido solo a nivel esquelético, digamos que su ejecución contenida lo hace envolvente, que su clímax narrativo contiene un denso dramatismo humano e intelectual, y que está construido con una textura hermosa y potente, como cuando dice:

La vida, supusiste, trabaja en secreto, y cuando menos lo esperas te salta al frente con los ojos furiosos. La vida es como los ladrones, te dijiste.

Hasta ahí, las ideas de Piglia calzan con precisión. Lo interesante, si nos detenemos o volvemos a este cuento, es que de cierta manera la historia 1, la del primer nivel, es ya la historia 2. Si hemos dicho que la segunda (la oculta) era el enfrentamiento entre la realidad y la literatura, tenemos que decir que la historia epidérmica fue siempre una variación de ello: el narrador había ido a Bahía de Caráquez tras leer una extraordinaria novela hallada al azar, para encontrar al autor, al individuo, al hombre. Es decir, la motivación del protagonista nació de una lectura literaria, a la que quiere hacer corresponder una verdad extraficcional. Y por ello, el desenlace tanto de la historia 1 como de la 2 no solo que coinciden, sino que son uno, el mismo.

El efecto resultante de esta estructura es, por un lado, que el clímax del final gana en intensidad dramática al contener la expectativa de dos relatos; y por otro, al ser la primera historia una suerte de reflejo de la segunda, el acto

de que una oculte a la otra superponiéndose se convierte en una puesta en el vacío, como cuando enfrentamos dos espejos y la visión se vuelve infinita.

Tenemos entonces una sensación de vértigo que es, a mi modo de ver, el hilo conductor de este libro de cuentos. Ya sea el protagonista de un cuento un escritor en busca de una epifanía de inspiración; o un oficinista que trastoca su aburrida vida inventando una aventura, y termina presa de su invención; e incluso un periodista con afanes literarios que se da cuenta de su falta de talento e intenta encontrar (crear) una manera de morir diferente del suicidio [...] muchas de las tramas de *La tierra prometida* implican una similar búsqueda: la porfiada esperanza de que la realidad sea creada, modificada o hallada mediante su correlato literario, mediante las palabras y el arte. Las anécdotas de estos personajes son fabulosos y emotivos intentos por encontrar un sentido al mundo cotidiano; ellos se desviven por leer, como si fuera un libro, esa realidad que se les impone como una “cara sucia y hambrienta”. Así, a muchos de ellos les espera una dolorosa conclusión, cargada de ironía, tragicómica o solo trágica.

Para ponerlo en palabras de uno de estos memorables personajes:

la verdad no puede existir. La verdad, esa palabra gigantesca y odiosa, ese amuleto para oligofrénicos, no puede ser más que una imagen de otra cosa más oscura y más amarga, de un silencio negro, absurdo y tajante.

Si extendemos la idea de Piglia de las dos historias, podemos decir que la historia 2 es una sola en todo este libro, que la clave de estos cuentos es unita-

ria, y que esto le da fuerza al cuentario y a la propuesta de su autor.

Solo quisiera detenerme un momento más en el último cuento del libro, titulado “Acuérdate de la muerte (insumos para una crónica)”, que es el más extenso y el menos cuento: su subtítulo debería ser “insumos para una novela”. Pues, aunque giren en torno a uno solo, varios personajes logran cierto desarrollo y, sobre todo, varios niveles de ficción (con sus propias tramas) entran en diálogo, formando un texto-*collage* que da la voz a distintas versiones de una historia. ¿Cuál es la historia? Básicamente, cuenta sobre un periodista cultural que, imbuido por el afán de escribir ficciones, inventa la existencia de un libro desconocido supuestamente escrito por Eugenio Espejo; forja pasajes del libro y busca publicarlos en el diario en que trabaja, como hallazgos históricos; tamaña falsedad es, metafóricamente, su fin.

No quiero enfatizar en que uno de los amigos del protagonista declara sobre él: “*Su problema, el problema fundamental de su vida, se llamaba, precisamente, ‘realidad’*”: Lo que me llama la atención es cómo, dentro del cuento, el público lector, conocidos y colegas del protagonista, los administradores del medio de comunicación, y hasta la ley civil reaccionan con violencia frente a esa ficción, a esa falta en contra de la verdad, como si la creación fuese un insulto inaceptable.

Reclamamos una realidad unánime, exigimos que todo se apegue a un principio inobjetable, que la maquinaria en que encajamos se alimente del combustible llamado verdad. Pero los empecinados personajes de *La tierra prometida* quieren algo más, intuyen

que hay algo del otro lado de sus existencias, y lo abandonan todo para ir tras ello. Volviendo a lo de Piglia: van desde la historia 1 hacia la 2 como si fueran el autor, subvirtiéndose en ese acto la frágil realidad en que vivimos, donde pensamos que Edwin Alcarás presenta unos cuentos que ha escrito, en lugar de decir que a través de estos cuentos un autor intenta, como sus personajes, transformar la realidad que tiene al frente, mediante la escritura.

La literatura como principio y la literatura como finalidad es lo que tenemos entre manos. Un círculo virtuoso que –déjeme decirlo brevemente– está escrito con figuras potentes y adjetivos precisos, registros lingüísticos apegados a la verosimilitud de cada personaje, giros sutiles y finales pasmosos.

Pero todo esto no ha sido más que un ejercicio de palabras, el inicio de una posible lectura del libro de Edwin. Por debajo, espero haber ido desarrollando, velada pero sugerentemente, una firme invitación a ingresar en estos muy notables cuentos de *La tierra prometida*.

ANDRÉS CADENA,
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

GONZALO ORTIZ,
Alfaro en la sombra,
Quito, Paradiso Editores,
2013, 341 p.

Alfaro en la sombra es una novela histórica. Como tal, entrelaza datos de la historia con elementos de invención. Las ficciones históricas tienden a privilegiar períodos de transición y crisis, puesto que la historia, en tanto lugar de enunciación, deviene objeto y sustento del drama humano. Se trata de textos que desarrollan la trama alrededor de aquellos momentos que afectan y ponen en juego el destino de la colectividad. En el caso de la novela de Gonzalo Ortiz, esa inflexión histórica se propone articular los dramáticos hechos que convergieron en los crímenes del 28 de enero de 1912. Hoy, un año después del centenario del “arrastre de los Alfaro”, estamos convocados para celebrar la aparición de una novela que se inserta en una prolífica red discursiva que no ha dejado de pensar y resignificar paradigmáticos hechos que forman parte de nuestra memoria colectiva, así como de nuestras señas de identidad y apuestas afectivas. Según el relato de la historia, tales acontecimientos han sufrido diferentes modalidades de recordación: la protesta y la condena, el silencio, la justificación como una sanción “justa” del pueblo frente al abuso de poder, el perdón y el olvido, el culto a Alfaro y la memoria de la impunidad. En suma, los sucesos relacionados con la masacre tienen que ver con asuntos de justicia y opinión pública, agencia individual y masa, Estado, memoria colectiva y patrimonio simbólico de las naciones. Sin duda, asuntos de extrema contempora-

neidad que devuelven nuestra reflexión a ese “parte aguas de la historia ecuatoriana”, tal como definió Alfredo Pareja Diezcanseco a la Revolución Liberal, y a su máximo líder Eloy Alfaro.

La novela histórica por su propio carácter se nutre del archivo de la historia, de allí su riqueza intertextual en el diálogo con documentos de diferente procedencia y filiación. Es así que la novela de Gonzalo Ortiz pone en evidencia el trabajo con documentos, casi siempre citados entre comillas, provenientes de la prensa de la época, del relato de testigos presenciales, cartas, y de la rica historiografía existente sobre Alfaro y el liberalismo, en el esfuerzo del autor por plasmar los referentes con la mayor fidelidad posible. Este ejercicio que supone recoger información del pasado, con el propósito de armarla de tal manera que revele una verdad de atmósfera (sustento clave del relato histórico), supone la verdadera apuesta del autor: en términos de escritura y realización estética, así como en el trabajo de interpretación de los acontecimientos. Toda novela histórica es un ensayo de interpretación, puesto que la perspectiva narrativa ilumina unos acontecimientos y oculta otros, destaca ciertos personajes y algunos momentos muy concretos de sus vidas; en suma, recorta y selecciona aquellos elementos que sustentan el relato que de la historia se busca ofrecer.

En este sentido, ¿cuál es el rostro de Alfaro que la novela ilumina? Quizá se trata de una perspectiva menos épica de la historia, puesto que Alfaro es evocado, desde diferentes voces narrativas, en una dimensión humana más apegada a los intereses materiales del devenir histórico: el afán de poder, los

intereses del capital internacional, los favorables vínculos con empresarios y comerciantes, el afán de riqueza articulado a la modernización del Estado y al progreso, aparecen como estratégicos móviles que tras bastidores empujan el carro de la historia. Cuando señalo que Alfaro es evocado, lo hago en el sentido literal de su definición: “traer algo a la memoria o a la imaginación”. Alfaro, como el título de la novela lo anuncia, está a la sombra, puesto que no interviene de manera directa como protagonista, sino que sus acciones son “evocadas”, relatadas por otros personajes en el curso de los diálogos o del intercambio epistolar.

Alfaro en la sombra aprovecha los recursos de la novela policial y de la novela epistolar, en la modalidad de capítulos alternados. En clave policial, la novela tiene como protagonista principal a un comandante norteamericano que se traslada a Ecuador para convertirse en detective y averiguar las causas del fallecimiento del comandante Matthewman. Como toda novela policial, su principal móvil es la resolución de un caso, basándose en la indagación y la observación. Siempre existe en este tipo de novela un detective que investiga un acontecimiento, producido con clara desobediencia de la ley. La novela policial a menudo presenta ambientes convulsionados en los que las normas de convivencia de los ciudadanos se encuentran alteradas. Por ello, la estrategia policial posibilita estructurar una trama con un elevado nivel de conciencia crítica. La cronología de los acontecimientos está en función de los datos que obtiene el personaje en rol de detective en el transcurso de su investigación. En el caso de la novela de Gonzalo

Ortiz, la estrategia policial le permite entretejer una serie de datos que permiten al lector conocer la participación de muy diversos personajes –principales y secundarios– en el devenir de acontecimientos que cruzan historias personales y colectivas. A lo largo de las entrevistas e interrogatorios que mantiene el teniente O’Brady, la novela despliega una rica información acerca de la historia nacional e internacional de la época: la construcción del Canal de Panamá y su importancia estratégica para los intereses de Estados Unidos, la construcción del ferrocarril Guayaquil-Quito, el avance de la ciencia y la tecnología (en particular, en relación a la medicina y cuestiones de ingeniería) y sus complejas implicaciones con los intereses del capital. Vale destacar que los capítulos estructurados en clave policial ponen en evidencia la persistente intervención del país del norte en la vida política de nuestras naciones. La llegada de un buque de la Armada de Estados Unidos, con el propósito de garantizar el orden y el respeto a la propiedad privada, y la participación de algunos de los oficiales de su tripulación en los hechos políticos que culminaron en la masacre del 28 de enero, son reveladores: acciones que responden a una amalgama de intereses económicos y políticos decantan en el asesinato del comandante norteamericano. Guayaquil es el epicentro de la acción; sin embargo, también Panamá es un escenario clave en la definición de acontecimientos que cruzan la biografía de Alfaro.

Por otro lado, los capítulos contruidos en clave epistolar, a partir del intercambio de cartas entre un próspero comerciante quiteño y su hija, testimonian acontecimientos trascendentales de la

política nacional entre fines de diciembre de 1911 y enero de 1912. La primera persona, propia de la novela epistolar, crea la ilusión de comunicación inmediata y favorece al “efecto de verdad” que la novela histórica persigue. Isabel, autora de las cartas dirigidas a su padre, testimonia, desde su particular participación en el desarrollo de los acontecimientos, acerca de la llegada de Alfaro en enero de 1912 y la precipitación de una guerra intestina que decantaría en el Crimen del Ejido el 28 de enero del mismo año. En dicho período, Isabel se encontraba en Guayaquil por negocios de su padre, y su relato tiene la fuerza de un testigo directo. Estos capítulos aportan al relato de la historia en su doble vertiente: la historia con mayúscula y la historia de la vida cotidiana, íntima y secreta, que devela una atmósfera de conspiraciones, postas secretas, pasiones amorosas, en una ciudad convulsionada y dividida. Ambas estrategias, la policial y la epistolar, contribuyen en la configuración de una novela que busca acercar la historia, puesto que la novela histórica intenta hacer más real la historia con ayuda de la ficción. En este esfuerzo por humanizar la historia, *Alfaro en la sombra* ofrece al lector detalles de ambientes y costumbres que pasan por la moda, las técnicas de curación y avances de la medicina, estructuras y jerarquías familiares, hasta, en otra dimensión de las dinámicas sociales, el mundo de los prostíbulos y fumadores de opio.

La novela en su conjunto quiere ofrecer la clave para abrir el “último cajón del bargueño”; esta es una frase que suele repetir el personaje detective en su esfuerzo por aclarar el caso encomendado. Es también, sin duda

alguna, el propósito de Gonzalo Ortiz por comprender las claves de la historia. De una historia –la de Alfaro y la Revolución Liberal– que permite ser apropiada y resinificada en diferentes coyunturas y desde enfrentadas perspectivas que aportan al conocimiento y al debate de un período cardinal de la historia ecuatoriana.

ALICIA ORTEGA CAICEDO,
ÁREA DE LETRAS
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

ADRIANA CASTILLO DE BERCHENKO,
TRAD. DE CRISTINA BURNEO,
Alfredo Gangotena
o la escritura escindida,
Quito, Acróbata, 2013, 271 p.

En 1992 se publica la monografía de Adriana Castillo de Berchenko¹ *Alfredo Gangotena ou l'écriture Partagée* redactada en francés. La misma autora escribe en *Le discours et l'écriture des voix non autorisées dans la littérature latino-américaine*:

En marzo de 1992 ve el día *Alfredo Gangotena, poète équatorien 1904-1944 ou l'écriture partagée*, Perpignan, P.U.P., 1992. Esta obra, cuyo contenido corresponde en gran medida con el del primer volumen de nuestra tesis, aunque se trate de una versión revisada, corregida y aumentada en parte, obtuvo una recepción crítica alentadora. Importantes notas de lectura en publicaciones especializadas saludaron la presencia de la obra [*Alfredo Gangote-*

-
1. Adriana Castillo de Berchenko (Temuco, Chile, 1941; Aix-en-Provence, Francia, 2011) fue catedrática en Aix-Marseille Université (antiguamente Université de Provence) e investigadora. Publicó numerosos estudios sobre literatura chilena y más generalmente latinoamericana (poesía, novela, cuento). Cristina Burneo es profesora y traductora en la Universidad San Francisco de Quito; le interesan la traducción como práctica, historia e idea, así como la poesía bilingüe y la ciencia en poesía. Ambas se conocieron e intercambiaron ideas acerca de Gangotena.

na, poète équatorien 1904-1944...] en Francia y en América Latina.²

Efectivamente, se valora en esas notas de lectura (publicadas en Francia, Guatemala y Ecuador) el trabajo original dedicado a Gangotena en la destacada obra de A. Berchenko.³ Así, la presente nota podría parecer superflua, pero pretendemos brindar una nueva mirada al libro de Berchenko, saludando la traducción hecha por Cristina Burneo, *Alfredo Gangotena o la escritura escindida*, que permite una difusión en lengua española de esta importante monografía. En una hermosa edición, publicada por Acróbata (Quito, 2013), la crítica y traductora ecuatoriana sigue fielmente el texto original,⁴ respetando la sensibilidad poética y la riqueza del estudio de la académica franco-chilena, añadiendo su propia impronta a través de la inserción de documentos inéditos: reproducción de manuscritos, dactiloscritos, portadas de revistas o de ediciones príncipes en color —citados por A. Berchenko pero no integrados a la edición en francés de su

obra—, que Burneo, superando su papel de traductora y proponiendo también una labor de investigadora, obtuvo en los archivos y Museo de la Literatura de Bruselas y que ahora ilustran y enriquecen el libro.

La obra consta de nueve capítulos equilibrados, además de una introducción y una conclusión sólidas. C. Burneo inserta una nota de traducción y agradecimientos, realzando su objetivo: poner la obra “en circulación en nuevos contextos”,⁵ así como un interesante “Diario de traducción” que valora la labor de Berchenko y explica las etapas de elaboración del volumen traducido. Así, 21 años tras su publicación, este libro, ya calificado en 1992 de “valioso estudio literario sociológico” por Rogelio Arenas,⁶ cobra un nuevo soplo, alcanzando de ahora en adelante las tierras latinoamericanas y, en especial, ecuatorianas. Esa difusión es fundamental, en la medida en que la obra de A. Berchenko compagina con fineza y profundidad trayectoria existencial-poética de Gangotena, texto y contexto histórico-cultural así como análisis textuales de versos gangoteanos, demostrando la imbricación entre creación y vida del poeta francófilo. Uno de los ejes de la obra es la “con-

2. (La traducción al castellano es nuestra). Consúltese: Adriana Castillo de Berchenko, *Le discours et l'écriture des voix non autorisées dans la littérature latino-américaine* (Perpignan: Université de Perpignan, 1996), 63-4.
3. Las notas se publican en *Les langues néo-latines* (París, 1992), Caravelle (Toulouse, 1993), La hora cultural (Ciudad de Guatemala, 1992), *Chandelle. Revue de l'Alliance Française* (Quito, 1992).
4. C. Burneo opta por una traducción fiel, literal y cuidada de la escritura de Adriana Berchenko, aunque a veces efectúe algunas adaptaciones como la desaparición del plural de modestia reemplazado por un Yo.

5. Cristina Burneo, “Nota de traducción y agradecimientos”, en Adriana Castillo de Berchenko, *Alfredo Gangotena o la escritura escindida*, trad. de Cristina Burneo (Quito: Editorial Acróbata, 2013), 9.
6. Rogelio Arenas, “Adriana Castillo de Berchenko”, *Alfredo Gangotena, poète équatorien (1904-1944) ou l'Écriture partagée* (Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1992), 298; C.M.H.L.B. Caravelle, Université de Toulouse Le Mirail, No. 60 (1993), 171.

dición bilingüe” de Gangotena (1904-1944), analizada a partir de las motivaciones personales y de la pertenencia del poeta a una aristocracia, demostrándose el influjo de la estada parisina en el “proceso creativo” del poeta.⁷ Los capítulos siguen un orden cronológico, sin desconectar nunca lo biográfico de la creación poética gangoteana y teniendo en cuenta el contexto histórico. Así, la investigadora franco-chilena relata el encuentro precoz de Gangotena con futuros poetas y narradores en el Pensionado Elemental y presenta el origen de la formación literaria de Gangotena; hábilmente, sigue el despertar creativo del adolescente, futuro creador brillante, aludiendo al premio poético que recibe en 1916 y a sus primeras publicaciones en español en 1918 que reflejan ya “una fuerza expresiva”.⁸ Se presenta con finura el paso de un idioma a otro a través del viaje de la familia Gangotena en 1920 a París, calificado de “experiencia iniciática”⁹ para el poeta y que da lugar al descubrimiento de nuevas realidades. A. Berchenko considera que es ahí donde surgen “las vías de la expresión”¹⁰ gangoteana y lleva a cabo reflexiones que le permiten al lector entender cómo se forja en el joven escritor la toma de conciencia de su vocación literaria.

Se estudian la influencia y el papel determinante de algunos intelectuales en los inicios creadores de Gangotena, como Gonzalo Zaldumbide, diplomático y amigo de la familia, quien conecta al poeta con muchos otros escritores. Se

sigue paso a paso el proceso creador de Gangotena, sobre todo a través de sus primeros poemas en francés (1923) en la revista *Intentions*, punto de partida de numerosas publicaciones –que reciben un eco favorable– en revistas literarias francesas y belgas. Las palabras clave de los primeros años de Gangotena en Francia son su condición de francófilo y el “camino de la libertad”¹¹ que emprende. Se explica detalladamente la manera en que consigue codearse con los poetas Max Jacob, Jean Cocteau y Jules Supervielle, el primero reconociendo a un verdadero poeta en el joven ecuatoriano. A. Berchenko sigue guiándonos por el camino creador de Gangotena, quien publica en 1924-1925 “Avent” y “Christophorus” en la revista *Philosophies*, otros poemas en revistas de provincia hasta la publicación en 1928, gracias a la ayuda de Cocteau, de su primer poemario, *Orogénie* (NRF). Son muy interesantes las alusiones a la correspondencia de Jacob y Cocteau con Gangotena, prueba fehaciente del trabajo minucioso de la investigadora franco-chilena que demuestra cómo se va imponiendo Alfredo en las letras parisinas y francesas. Se ponen en relación experiencias vivenciales y creación de Gangotena cuando se nos entera de la enfermedad del poeta (hemofilia) que se convertirá en motivo poético. El recorrido propuesto por Berchenko es múltiple: seguimos la trayectoria creadora de Gangotena, sus experiencias y encuentros así como su itinerario geográfico de ida y vuelta entre Ecuador y Francia, siendo 1928 la fecha del retorno. Se estudian de manera acertada la

7. Castillo de Berchenko, *Alfredo Gangotena...*, 16.

8. *Ibid.*, 23.

9. *Ibid.*, 27.

10. *Ibid.*, 37.

11. *Ibid.*, 49.

ruptura y la pérdida a partir del análisis de versos gangotianos que reflejan la “conciencia del desgarramiento”, la “escisión” y el “dolor de la ausencia”¹² tras su vuelta al país de origen. Los cambios político-económicos que se produjeron en Ecuador durante la ausencia de Gangotena, estudiados con acuidad por Berchenko, dan lugar al surgimiento de poetas de clase media que no aceptan a Gangotena por considerarlo aristócrata y extranjerizante. A ese rechazo se suma el de Henri Michaux en 1928, quien no soporta el exceso de generosidad de su amigo Alfredo y deja Ecuador adonde lo acompañó. La doble ausencia –de París, Europa y de la contingencia ecuatoriana–, la enfermedad, la desolación y la difícil integración a su clase son buenos ejemplos de ese sentimiento de “escisión” experimentado por Gangotena e hilo conductor de la monografía desde su título. El resurgimiento de la expresión poética en español se produce a finales de los años 1920, surgiendo así una “escritura a dos voces”, necesaria para “reconciliarse consigo mismo y con su mundo”.¹³ A. Berchenko recalca en especial el “discurso a dos voces” de *Absence. 1928-1930* (15 poemas en francés y dos en español) marcado por el desaliento, la nostalgia y el amor. Se alude a la escasa recepción de *Absence*, colmada por una carta de Max Jacob de 1933 o un poema-mensaje de Supervielle, y a la correspondencia con Marie Lalou, poetisa de Lille, entre 1934-1938, con la cual se entabla una relación amorosa a distancia; esa relación tiene repercusiones en el quehacer

poético de Gangotena, quien expresa “lo más profundo de su ser”¹⁴ en el canto en francés. La publicación de *Nuit*, último poemario escrito en francés y en el cual noche, vacío y soledad invaden el discurso lírico, tiene lugar en Bélgica (1938) gracias a la amistad con el escritor belga Pierre-Louis Flouquet. Se analiza también el paso de la escritura amorosa en francés a la escritura erótica en español con la publicación de *Tempestad secreta* (1940) –obra donde se percibe una gran libertad creadora– y se menciona el compromiso político del artista, quien apoya a las fuerzas libres de Francia.

Los tres últimos capítulos de la monografía se centran en el análisis minucioso de la recepción y de la escritura poética de Gangotena. A. Berchenko precisa que este adquiere fama de francófilo, lo que lo perjudica al regresar a su país, donde se enfrenta a “amargos reencuentros con el Ecuador”; la escritura en francés aparece pues para él como “bálsamo” y “escudo”.¹⁵ El juicio positivo de Neruda y Dalton, la traducción de poemas suyos al castellano y la clasificación de Gangotena como poeta bilingüe –condición que provoca, a veces, desconfianza en su país– desencadenan algunas publicaciones de estudios sobre su poesía cuya insuficiente recepción se debe a errores, prejuicios y amalgamas. Son sugestivos también el interés de casas de edición francesas (NRF, KRA, J. O. Fourcade) por los versos de Gangotena durante la estada parisina de este, así como el punto de vista de autores franceses en los años

12. *Ibid.*, 83.

13. *Ibid.*, 103-4.

14. *Ibid.*, 160.

15. *Ibid.*, 189.

1980 acerca de la escritura gangoteana. Si resulta iluminadora la alusión a las corrientes literarias-artísticas que atraviesan la obra gangoteana, lo es aún más el estudio de la escritura muy personal de Gangotena, quien, en busca de perfección, efectúa una “escritura y reescritura poéticas”.¹⁶ A. Berchenko define de manera oportuna tres etapas en la creación del poeta (“despertar a la poesía”, “ciclo de los descubrimientos”, “realización creadora”)¹⁷ y pone de realce la compaginación —en los inicios creadores del poeta instalado en Francia— entre los “nuevos gustos” y “las antiguas preferencias ecuatorianas”.¹⁸ Berchenko cita el poema “Carta” (1922), escrito en español, lo analiza formal y estilísticamente y subraya los rasgos tipificadores del poema (ausencia y desamparo), antes de mencionar los primeros versos en francés del poeta, como “J’apprends la grammaire” (1923), considerado por ella “arte poética”¹⁹ y reflejo del aprendizaje de la escritura. El poeta ensaya diferentes vías en sus primeros años de escritura en francés y expresa la comunión entre hombre y naturaleza en “Christophorus” (1924), poema novedoso en francés pero “auténticamente latinoamerican[o]”, caracterizado por su vuelo lírico y su grandeza épica.²⁰ Adriana Berchenko analiza versos elocuentes como los de “Carême” (*Orogénie*), marcados por el versolibrismo, y que reflejan una “toma de conciencia personal del artista en relación con su ser y con el

mundo”;²¹ menciona la desolación contenida en *Absence. 1928-1930*, el canto trascendente a la mujer en *Cruautés* (1937) y se refiere al Yo apaciguado de *Nuit*, obra que marca una ruptura definitiva con la escritura en francés.

Mediante esta monografía y su traducción al español, se remedia pues una injusticia dando a conocer mejor la obra gangoteana, a menudo inédita o poco valorada en Ecuador como en Francia. El lector descubre a un poeta polifacético, en tensión constante tanto en su vida como en su creación. C. Burneo propone —empresa loable— traducciones al castellano de versos en francés de Gangotena, algunos de ellos ya traducidos en su tiempo por Filoteo Samaniego, Gonzalo Escudero y Margarita Guarderas; sin embargo, de haber dejado en nota los versos originales en francés, el lector hubiera podido apreciar mejor las innovaciones lingüísticas, los juegos de sonidos y rítmicos así como el gozo que sentía Gangotena al manejar palabras en francés y de cuyo dominio da muestra en estos poemas. Hubiera sido útil también indicar en nota, cuando se traducen versos al español —traducciones que padecen a veces de algunas inexactitudes, como la de “Yocasta” o del poema-mensaje de *Supervielle*—, el nombre de los traductores dado que resulta difícil saber cuáles fueron los versos traducidos por Burneo, Samaniego, Escudero o Guarderas. Asimismo, se envía en nota a anexos que están desgraciadamente ausentes de la monografía.

Si Gangotena siente placer por la escritura, Adriana Berchenko manifiesta

16. *Ibid.*, 200.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, 202.

19. *Ibid.*, 207.

20. *Ibid.*, 214.

21. *Ibid.*, 222.

ta amor por la poesía, reconoce el talento de Gangotena, siente empatía con él y efectúa análisis textuales finos, rasgos que constituyen un lindo homenaje a la creación gangoteana y que la traducción de Cristina Burneo restituye con naturalidad. Así, le agradecemos a esta el trabajo que realizó y que favorece tanto el reconocimiento de un gran poeta, Gangotena, como el de una gran académica, Adriana Berchenko, la cual nos dejó con esta monografía, rescatada y traducida por Cristina Burneo, un importante estudio de la obra de un poeta complejo, conmovedor y singular.

BENOÎT SANTINI,
UNIVERSITÉ DU LITTORAL CÔTE D'OPALE
(BOULOGNE-SUR-MER, FRANCIA)

Bibliografía

- Arenas, Rogelio. "Adriana Castillo de Berchenko". En *Alfredo Gangotena, poète équatorien (1904-1944) ou l'Écriture partagée*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1992; *C.M.H.L.B. Caravelle*, Université de Toulouse Le Mirail, No. 60 (1993).
- Castillo de Berchenko. "Adriana". En *Alfredo Gangotena o la escritura escindida*. Trad. de Cristina Burneo. Quito: Editorial Acróbata, 2013.
- . "Adriana". En *Le discours et l'écriture des voix non autorisées dans la littérature latino-américaine*. Perpignan: Université de Perpignan, 1996.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ, EDITOR,
Solo ella se llama
Marilyn Monroe
(Relecturas de una diosa),
Cuenca, Casa de la Cultura
Ecuatoriana, Núcleo del Azuay,
2013, 183 p.

Muchos libros me hacen feliz, pero hay unos que me tocan de manera fulminante. *Solo ella se llama Marilyn Monroe (Relecturas de una diosa)* es de estos que deslumbran a primera vista, y que duplican su efecto cuando se han consumido. Portada y fotos hacen el impacto visual: la bella del celuloide captada para siempre en imágenes menos reproducidas que las otras –la del vestido levantado por el viento del tren subterráneo, la del rostro serio apoyado en el borde de una tina de baño frente a Tony Curtis, con peluca de mujer, la que emerge del pastel para cantar "Happy Birthday, Mr. President"–; en las de este libro, Marilyn lee ejemplares de títulos distintos, con rostro de concentración o deleite.

La hazaña es, otra vez, de Raúl Serrano, escritor prolífico y estudioso disciplinado de las letras ecuatorianas, en una preciosa edición cuencana, bajo el sello Último Round, que se publica este año –al siguiente de la conmemoración de las "cinco décadas de su huida, no de su muerte"–, porque suponen el gran esfuerzo de convocar, recopilar, editar y prologar un conjunto de textos, creados en su mayoría con una intención: hacer un homenaje a la "muñeca sin niña" (luminosas palabras de Huilo Ruales) que concentró significados especiales para hombres y mujeres.

Cada contribución –gama variadísima entre cuentos, poemas, crónicas, ensayos, testimonios y hasta un guion cinematográfico– merecería un comentario particular. En este espacio solo puedo dedicarme al estudio introductorio de Serrano que hace la más seductora invitación a revisar los mitos y las realidades en torno de la actriz que construida por Hollywood, sufrió las consecuencias, más negativas que exultantes, de ser “una diosa” de las pantallas.

Lo de diosa debe ir por el culto que ha provocado durante los cincuenta años que se eslabonan desde su desaparición, en una confusa noche de 1962 de la que todavía no se tiene una conclusión definitiva: ¿se excedió con los barbitúricos, tuvo voluntad de autoliminarse? Por muchas razones, es la actriz sobre la que más se ha escrito, motivo de uno de los retratos más célebres de Truman Capote, de una novela de Joyce Carol Oates, del poema que inicia la devoción latinoamericana, de pluma del poeta-sacerdote Ernesto Cardenal.

El estudio de Raúl Serrano sintetiza de elocuente manera las razones de esa devoción en una apretada biografía que recoge los puntos que nos hacen comprender que Norma Jean-Marilyn poseía “una sensibilidad que en su cuerpo es un cardo que a los hombres fascina, pero a la vez descoloca”, y que nunca fue una mujer frívola. Al contrario, llena de ideas propias dentro de una década compleja en la historia de los Estados Unidos, propició el acercamiento con los negros, dio testimonio valiente en los juicios macartistas y buscó el amor rompiendo toda clase de convenciones.

Era “pecaminosa y lectora” afirma Raúl, a base de amplia bibliografía

(que viene bien consignada en este libro) porque “Marilyn era alguien diferente [...] alguien para quien el acto de vivir tenía que ser un acto poético”, y afirmar esto supone de inmediato subversión, libertad, dolor, la constatación de que los moldes de la cultura capitalista y patriarcal no eran para ella.

Los hombres soñaron con ella, algunas mujeres se dieron cuenta de que se esforzaba por romper con el poder. Se quedó para siempre... en llamas.

CECILIA ANSALDO BRIONES,
UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTIAGO DE GUAYAQUIL

SONIA MANZANO,
Solo de vino a piano lento,
Guayaquil, Báez Editores, 2013

Leer la novela de Sonia Manzano, *Solo de vino a piano lento*, es adentrarse en las sinuosidades de un lenguaje que lleva al lector por inimaginables senderos aventurados, llenos de historias familiares, sinsabores depresivos que congelan la palabra, mientras suenan en casi todos los capítulos, desde un piano bohemio, melodías de tangos y boleros de antaño, al compás de metáforas poéticas e intencionadas redundancias lingüísticas que nos marcan entradas y salidas del humor a la ironía y de la nostalgia a los afectos entrañables.

Desde un presente en el que se monta, como escenario principal durante toda la novela, el espacio del Café Nostalgia que nos distrae con la cotidianidad de sus anécdotas, propias de la vida de un concurrido restaurante bar, se cuenta la vida familiar de esta pianista, Zulema Poveda, mediante retrospectivas que nos ponen al tanto de los antepasados de tal saga o de desplazamientos a otros espacios, para dar cuenta, desde la voz narrativa, de la situación presente de sus actuales miembros.

Pero, ¿quién es Zulema? Según ella, narradora protagonista en primera persona, una mujer muy perceptiva, despreocupada de su arreglo personal, agitada permanentemente por actividades artísticas que se mezclan con problemáticas familiares, que camina muchas horas al día para librarse de las toxinas que a su entender envenenan su psiquis depresiva, y que no tiene tiempo para más; dotada de una sensi-

bilidad musical, de gran pericia artística que la expresa mediante las constantes melodías al piano, las cuales interpreta en su trabajo del Café Nostalgia, y con vocación de maestra del mismo instrumento, con sus alumnos, a los que imparte clases particulares en su casa, la casa de sus antepasados, la que encierra intactos el ambiente y la presencia fotográfica de familiares ya perdidos.

Pero, según esa mirada *otra*, la de Sofía, la prima entrañable a la que no acaba de entender, con quien no se comunica suficientemente por más esfuerzos que haga, Sofía, hija póstuma de Basilisa y adoptiva de Eusebia o Violeta (nombres de personas que desaparecen o que se los cambian, como indicio de futuros desajustes psíquicos), según Sofía, la protagonista “es una solitaria porque así escogió serlo desde cuando se convenció de que la vida en pareja era una opción que sonaba a cadena perpetua o, mínimo, a libertad condicionada. “La muy ilusa”, dice Sofía, “está convencida de que tiene la vida hecha pero hecha una desgracia...”.

Esta doble perspectiva, de dos primas que narran lo que ven y lo que viven, va apareciendo progresivamente en la novela y aunque a nivel discursivo domina la narración de Zulema, sin embargo, en las dosificadas intervenciones de la otra voz que opina y narra, la de Sofía, surgen datos que revelan asuntos clave de la historia. Zulema cuenta y nos da la versión de sí misma y su realidad, y de la locura de Sofía. Cuenta Sofía, que mira lo que considera absurdo en la vida supuestamente “cuerda” de su pariente y nos da otra versión o la complementaria, la cual comparte con nosotros, los

lectores, pero que Zulema desconoce en el transcurrir narrativo de la novela. Llega, entonces, un momento en que sabemos más que la protagonista o nos hemos adelantado a ella en el conocimiento de algunas situaciones. Tal juego de perspectivas y saberes concita constantemente el interés, no tanto por lo que vendrá, sino por las reacciones que desencadenarán los acontecimientos. De esta manera, en la novela se logra encauzar nuestra atención por la vida afectiva y psicológica de los personajes en los que bullen la aventura, el drama, las pasiones encubiertas y también las develadas con tintes abiertamente eróticos y las emociones artísticas.

En toda la novela se muestra el excelente manejo de un discurso que integra la narrativa al uso constante de los recursos poéticos en los que, casi línea a línea en la escritura, nos encontramos con toda una gama retórica que incluye, entre otros, retruécanos, aliteraciones, metáforas, símiles, creando imágenes de excelente factura que ubican ante nuestra percepción lectora todo aquello que la autora pretende mostrar y demostrar.

De allí que Ana María Martinho, en su ensayo publicado en Puerto Rico en la obra *Narradoras Ecuatorianas de hoy, una antología crítica* (2000), afirme con acierto, al referirse a Sonia Manzano, que “se trata de una escritora marcada más por el discurso que por el género”, lo cual nuestra autora reconoce al considerar “sus creaciones como obra de ruptura y de una estrategia de preservación fuera de los cánones de la época...”; y en *Solo de vino a piano lento* encontramos esa combina-

ción de novela narrada con predominio insistente de discurso poético.

Estamos ante un texto que se encuentra estructurado en capítulos vinculados a denominaciones musicales alusivas al tango, que centran la figura de Astor Piazzola, compositor emblemático, admirado por la protagonista de la historia; solo por citar unas: “Liber-tango sin restricciones”, “Balada para un loco”, etc. Estos referentes, unidos a los del bolero y a otros ritmos tropicales, se vuelven una constante que atraviesa la narrativa y el discurso mediante una fraseología ingeniosa en la combinación de frases y fragmentos de letras de canciones y que perfila una identidad latinoamericana a través de hitos de la cultura popular. Noemí Ulloa comenta que la crítica Norma Pérez Martín en un ensayo sobre Sonia Manzano “rastrea el uso de la intertextualidad en la cultura popular y la representación del yo [...] para adentrarse en la memoria autobiográfica”. En esta última novela, la autora mantiene ese recorrido de búsqueda de los rasgos de identidad regional de Latinoamérica, mientras reconstruye una historia de vida que se mezcla con referencia a letras de canciones, poemas y otras obras literarias, todo fusionado en la sintaxis del discurso mediante el que se expresa la narradora y con el que recorre, además, los espacios urbanos de su ciudad, Guayaquil, también a través de excelentes descripciones de puerto vital, bullicioso y agitado, en las que hace mención de algunos de sus lugares más representativos.

Refiriéndose al mismo tema de la intertextualidad del mencionado ensayo, Teresa Furgón de Fritsche afirma que Pérez Martín,

apoyándose en teorías vinculadas con la intertextualidad, advierte en la obra de Sonia Manzano una alternancia de voces y niveles lingüísticos proclives a la picaresca, que dinamizan un discurso en el que los descubrimientos y las veladuras del yo muestran los desplazamientos de la ficción hacia las marcas autobiográficas. Las focalizaciones costumbristas relativas al cancionero popular y al tango alcanzan en la escritora un valor sociocultural.¹

Este reconocimiento lo dice todo.

CECILIA VERA DE GÁLVEZ,
UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTIAGO DE GUAYAQUIL

MARCELO BÁEZ MEZA,
***El mismo mar de todas
las Habanas,***

Quito, Pontificia Universidad Católica
del Ecuador, 2013

¿Adónde viaja el poeta cuando sale de casa, cuando cruza un umbral, desciende de un barco o de un avión, adónde camina, hacia dónde le llevan sus pasos? He aquí que arriba a un puerto, va por el malecón, contempla el Morro y de inmediato adivina el lector que llegarán por el mar unos navíos que proceden de diferentes épocas, que quizá formaron parte de distintas armadas o de expediciones inauditas. La ciudad es bella, con una belleza de perla que resplandece a la luz del mediodía, aunque más tarde se trasmuta en una belleza nocturna de obsidiana a la que sacan destellos la luna creciente y los faroles. El poeta se pierde por los soportales en la penumbra, se protege en la niebla. La ciudad, extrañamente, se ha detenido en el tiempo. ¿Adónde viaja el poeta cuando viaja? El poeta viaja hacia el poema, hacia otros poetas. El poeta Báez viaja a La Habana y consiguientemente, pues no podría ser de otra manera, hacia el gran poeta de la ciudad, que permanece para toda la eternidad en su silla mecedora, contemplando el universo en la palma de su mano. Su mano que se expande en la noche. Apenas ha arribado a la casa de Trocadero donde espera Lezama Lima envuelto en las volutas de humo de su habano (Lezama coloca cuidadosamente sobre la mesa el libro que estaba leyendo por enésima vez, un verdadero clásico, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz) cuando el poeta guayaquileño escucha que el

1. Teresa Furgón de Fritsche, en *Boletín de Humanidades*, Nueva época 7, 2006.

gigante pronuncia unas palabras que aquel se apresura a recoger mientras cruza el umbral. Lo ha cruzado con ese epigrafe, y estamos, nos dice Báez luego, en el Cero, pero cuando apenas se ha escrito el título del poema inicial se ha dejado ya el no-ser del libro o del poema, aun si todavía en los versos de los primeros poemas podemos advertir cierto titubeo, cierta reticencia. ¿Por qué se resiste el poeta al poema? Que no hay Virgilio alguno que lo acompañe, dice Báez, recordando con cierta audacia e ironía al poeta florentino llamado a descender a los infiernos. Pero Báez no va a descender al infierno, va a entrar en la sucesión de ciudades que es La Habana, y lo hará de la mano, o de la sombra de la mano, del gran artífice, del gran mago y maestro de la imagen, o, dicho con mayor precisión aún y como él diría, de la *imago*, es decir, de la imagen que penetra en la historia o de la imagen penetrada por la historia. ¿Tal vez el poeta visitante escuchó a Lezama decir que en su travesía por el universo no tuvo un Virgilio cerca? No, no creo que lo haya dicho Lezama, que sin moverse de su silla mecedora convocó a su compañía a tanto poeta de todos los tiempos.

El mismo mar de todas las Habanas es un viaje poético hacia Lezama, es un homenaje al gran poeta y a su ciudad, recorrida esta en clave poética. ¿Por qué “el mismo mar”, se pregunta el lector? Las ciudades cambian con alguna rapidez, es cierto, y los océanos solo al cabo de eras geológicas. Comparado con el tiempo dado para la existencia de los seres humanos e incluso para el de sus creaciones culturales, el mar parece no cambiar nunca. Mas, ¿acaso no cambia, se puede argüir, con las horas del día, con las mareas, los vientos, las

tormentas? Quizá la poesía sea como el mar, semejante a sí mismo al fin y al cabo pese a los oleajes, pese a sus momentos de calma chicha, pese a su límpida superficie resplandeciente bajo el sol u oscurecida por los sargazos, un infinito que se abisma en la hora más negra de la noche. El mar de la poesía: destellos, fulgor, abismos. La palabra poética habla del ser de una manera que nos toca íntimamente y a la vez nos extraña. Pero las ciudades cambian ante nosotros, distintas siempre y a la vez una misma, una historia. Como los poemas que escriben los poetas. *El mismo mar de todas las Habanas* es un libro de poemas que habla de la poesía y de los poetas. A unos se los nombra: Homero, Virgilio, Ovidio, Dante, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo. Se habla de ellos y se los entrelaza. A otros se los cita: Gironde, Borges, Neruda, Eliot, Granizo... Los poetas se confunden en el poeta diverso que vuelve a ocupar su silla mecedora en la casa de Trocadero. Lo vemos salir de *Paradiso*, vemos al espectro de su alter ego espiar por la ventana a los vecinos, y alguna vez caminar hacia el barrio chino de La Habana en compañía de su visitante. Este acompañará al poeta excelso o a uno de los múltiples espectros hasta el Majestic, el cine cuyo techo era el cielo nocturno donde fulguraban las estrellas. Ahí conversarán por horas, pues este visitante, el poeta Báez, resulta ser un cinéfilo que se enfrasca en meditaciones cuasi metafísicas y cuasi fisiológicas, pero siempre poéticas, sobre el ojo y la pantalla; sobre el tiempo, la eternidad y el fotograma; y, por supuesto, aprovecha la ocasión para dialogar con el fantasma de Lezama sobre la imagen poética. Más tarde entrará la madre del

poeta, su espectro ha vuelto para mirar lo que ha escrito José, nosotros los veremos, al poeta y su madre, gracias a la cámara de Báez que los ha captado así: el espectro de ella acercándose en silencio y con ternura hacia él, que aunque parece adormecido en la silla mecedora está imaginando otro universo. La presencia de la madre se percibe límpida y amorosa en el ambiente de esa habitación del poeta, así lo vemos en la sucesión de estos versos que capturan la imagen y la proyectan sobre la pantalla que es la página.

La meditación sobre la imagen que atraviesa el libro entero conduce, se diría que con necesidad, hacia la pintura. El poeta que visita La Habana va por las noches a las tabernas, y al salir de una de estas una noche pareciera que se topa con algún Rembrandt en búsqueda de personajes para su *Ronda nocturna*, aunque los personajes del poeta sean más bien unos cuantos borrachos y aunque no se trate de la ronda de vigilantes que, como sabemos, están envueltos en alguna conspiración perversa en Ámsterdam. Otra noche, esto es, otro poema, nos llevará a un burdel para contemplar a *Las señoritas de Avignon*. Así, la ciudad se multiplica. Se remonta al pasado, hasta Quíos, donde es posible escuchar al poeta supuestamente ciego que alude a su juventud de guerrero. Se expande la ciudad hasta alcanzar “todas las Habanas que te apetezcan”. La Habana ya no es solo el nombre de este puerto antillano, de esta perla, sino cualquier lugar que pueda alcanzar la imaginación desde este sitio en La Habana vieja.

Si Borges hizo del universo una biblioteca infinita y en otra parte concentró el universo en un punto al que nombró

con la primera letra del alfabeto hebreo (“Todo este poema me lleva a pensar que soy una Letra y la imagen de esa Letra”, dice Báez en “Abjuración de la poesía”), Lezama Lima hizo lo propio, concentró el universo en su biblioteca y viajó a sus anchas por él, transitando de una época a otra, de una ciudad a otra, en su procelosa silla mecedora. El poeta ecuatoriano, que había embarcado en un puerto que da al Pacífico, llega un día a la casa de Lezama, asiste a su entierro, ve o imagina (lo que para el caso es igual, dada la índole de poeta visionario) cómo sacan los tres ataúdes que llevan los cuerpos del maestro, de su altar ego José Cemí y del poeta visitante convertido en personaje por la magia lezamiana. Después sorprende al maestro en su cambio de casa a Trocadero, le ayuda con las cajas de libros, con sus cajas de universos, y luego, cuando el asma devuelve a José a la mecedora, escuchan juntos la radio, ese milagro de la época ya lejana de los años 40 o 50. ¿Escucharon los boleros y sones de los viejos tríos habaneros o tal vez a Beni Moré? Porque en La Habana suena la música en todas sus esquinas y sus soportales, en todas sus plazas y sus parques.

El Cero del poema inicial se ha desplegado hasta la Coda en una narrativa por esas distintas Habanas que dan al mar de la poesía, que dan al océano que es el poema infinito al que se acerca cada poeta para dejar sus aves y sus peces en la multiplicación de las aguas y el aire, de las olas y el viento, aves y peces que se reflejan mutuamente, el mismo mar siempre diverso, el mar de las referencias sin término de un poema a otro, de un poeta a otro, de una imagen a otra. Concluido el viaje,

se cierra la ciudad. Mas se cierra para otra partida, para otro recorrido, para otro inicio. En el umbral del libro, nuevamente se deja la palabra a Lezama, que flota y no corre, el gran espectro siempre en su silla mecedora, con su asma, su habano y el mundo entre sus manos.

He leído y releído con placer y entusiasmo *El mismo mar de todas las Habanas*. Yo agradezco al autor por su generosa invitación para que presente el libro, le agradezco sobre todo porque ha sido muy grato recorrer con su fantasma que transita por estas páginas junto a los de Lezama, de Borges, de Homero y de tantos otros poetas con los que dialoga, las fascinantes Habanas que plasma en sus imágenes, construidas a través de versos límpidos, de precisa dicción, armónicos de principio a fin. Y quiero terminar diciendo a ustedes, amigas y amigos, que ojalá haya logrado transmitirles mi entusiasmo frente al libro, pues en verdad es espléndido el viaje al que nos invita.

IVÁN CARVAJAL,
PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL ECUADOR
QUITO, 24 DE ENERO DE 2013

**ALICIA ORTEGA CAICEDO
Y RAÚL SERRANO SÁNCHEZ, EDITORES,
*Jorge Icaza, Pablo Palacio:
vanguardia y modernidad,***

Quito, Universidad Andina
Simón Bolívar, Sede Ecuador /
Doble Rostro Editores, 2013, 460 p.

En 2006, la Universidad Andina Simón Bolívar organizó el “Congreso Internacional Jorge Icaza, Pablo Palacio y las Vanguardias”, al que concurren importantes personalidades relacionadas con la literatura hispanoamericana, su historia, comentario y crítica, como la argentina Celina Manzoni –gran conocedora y difusora de Palacio–, los franceses Olga Caro y Pierre López, el chileno Mauricio Ostria, el peruano Mirko Lauer, la mexicana Celene García, los españoles Teodosio Fernández y Eduardo Subirats, los ecuatorianos Raúl Vallejo, Yanna Hadatty, Humberto Robles –nuestro mayor teórico sobre vanguardias– o el norteamericano Michael Handelsman.

Ahora, con un retraso que no afecta a su trascendencia, la UASB, dentro de un nutrido grupo de publicaciones que han marcado sus 20 años de existencia, entrega un vasto tomo de memorias (460 p.) con los distintos trabajos expuestos en el congreso, cuyos editores son los excelentes críticos Alicia Ortega y Raúl Serrano, coordinadores del simposio.

Conforman la obra cuatro secciones: Vanguardias latinoamericanas: paradigmas, polémicas, derroteros; Aproximaciones a Jorge Icaza; Aproximaciones a Pablo Palacio y Jorge Icaza y Pablo Palacio en diálogo. Contiene una presentación, en la que Alicia Ortega traza la justificación del en-

cuentro –el centenario del nacimiento de los autores– y sus perspectivas, que podrían resumirse en esta expresión: “las redes de intercambio entre diferentes áreas culturales, los encuentros entre crítico y escritor, el entramado de reconocimientos y polémicas” y veinticinco trabajos que indagan en la obra de los autores y su poderosa presencia no solo en el ámbito de lo ecuatoriano sino de lo latinoamericano y, más extensamente, de lo universal.

Una gran panorámica, cuyo único antecedente monográfico, en cuanto a calidad, es la “Recopilación de textos sobre Pablo Palacio”, que en la serie Valoración Múltiple de Casa de las Américas editó en Cuba Miguel Donoso, en 1987.

JORGE DÁVILA VÁZQUEZ,
CUENCA, 13 DE JULIO 2013