

---

# RESEÑAS

---

**RAÚL SERRANO SÁNCHEZ**  
***Un pianista entre la niebla***

Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana,  
Núcleo del Guayas / Casa  
de la Cultura matriz, 2016, 144 p.

*Un pianista entre la niebla* (Premio único de Novela Ángel F. Rojas, CCE-Núcleo del Guayas, 2015) de Raúl Serrano Sánchez (Arenillas, 1962) tiene como personaje central a mademoiselle Satán, tema y personaje de un poema del mismo nombre de Jorge Carrera Andrade (1903-1978). El texto apareció en Quito, en 1927, en la revista *Figaro* de Carlos H. Endara y creó escozor en los lectores quiteños que se escandalizaron por la forma descarnada en que lo erótico era tratado.

A la novela de Serrano Sánchez le interesa Lola Vinueza, la persona que supuestamente dio origen a este poema que no fue incluido en ninguna de las obras posteriores que Carrera Andrade publicó. Vinueza regentó un burdel en un barrio popular de Quito, con “mujeres que poco o nada saben lo que es la vida, peor un torso” (35).

No estamos ante el típico ejercicio metatextual en el que el narrador ilustra con una propuesta novelesca

aquello que ya se dice en el texto poético. Se toma del breve poema la pasión del hablante lírico y el concepto de “rara orquídea del vicio”:

y ella aplaude, y no me importa que me digan que esa vieja del visón roído, la cara repintarrajeada, nunca, jamás, fue ni es de mademoiselle Satán; claro que supo de ella, que compartió su esplendor y su silencio más miserable, pero ser ella, la verdadera mademoiselle Satán, la que como nadie *hizo del vicio* una música perfecta, ni cagando (27).

Desde la primera página la voz narrativa nos descubre a Purificación como mademoiselle Satán de la mano del pianista Landero: “es como andar por el corredor de la noche en el que Purificación vuelve como mademoiselle Satán lo hizo en los años 20 con el maestro” (14).

El cuerpo de la mujer siempre ha sido objeto de fascinación para la historia del arte. El torso, como formato, siempre ha sido tangible, táctil desde la escultura. Ya sea como símbolo de fecundidad o belleza, ha estado siempre allí en forma de exaltación anatómica. La materia prima de estas esculturas siempre fue la Tierra. Madre Natura provee entonces el mate-

rial que habrá de moldear las formas de lo femenino. Asistimos a la primera definición de torso en la novela:

¿Le hablé algo de los torsos? Creo no haberlo hecho, así que trataré de explicarme: los torsos –por cierto, no va a negarme que se trata (así lo han demostrado los grandes artistas de todos los tiempos) de la parte más bella del cuerpo de una mujer– tienen dueño, mejor dicho, tuvieron dueñas y un dueño, por tanto tienen vida propia (68).

Esa zona baja de la corporalidad (el fractal) encarna la belleza femenina (la totalidad) y hay una conciencia histórica de cómo las diversas etapas del arte a lo largo de los siglos han representado el torso. “Tienen vida propia”, dice el narrador, anunciando una suerte de Pígalión andino, figura que se desarrollará a lo largo de la trama.

Al preguntarse la voz narrativa “¿qué es para uno Purificación?”, se responde lo siguiente:

La verdad es que era eso y mucho, mucho más.

Pero sobre todo un torso en el que resplandecía como en ningún otro cuerpo o plaza su ombligo que, a su vez, era como un agujero negro cargado de misterios. Según el diccionario, torso es el “tronco del cuerpo humano. Estatua falta de cabeza, brazos y piernas”. Lo cual no es tan cierto ni suficiente (13).

Es tanta la importancia de esa zona corporal que el narrador bucea en su significado más profundo. El cuerpo femenino, ese continente negro del cual hablaba Freud, está reducido de manera metonímica al tor-

so, con la mención del ombligo como epicentro y lugar que representa lo materno y la fecundidad. La cita anterior también da cuenta de dos incompletudes sin cabeza y sin extremidades: la mujer y la obra de arte. La ausencia de testa implica ausencia de racionalidad y la falta de manos y piernas representa la inmovilidad. La figura humana reducida a su mínima expresión: el tronco o parte central de la entidad biológica.

El ombligo es quizá el sitio más importante del torso y nos remite a la idea de centro y maternidad. Ese punto medio resulta tener poderes como bien lo señala el narrador:

Landeró opinaba que esa tal Purificación, que al parecer era otro de sus inventos, además de tener un torso casi perfecto, tenía un ombligo que le funcionaba como un radar que le permitía captar todo lo que ninguna otra mujer sintonizaba (73).

Nótese el “casi perfecto” con que se califica el torso. Es una estrategia retórica de medición que implica un rigor tan personal como arbitrario. También está presente el estatus ficcional que tiene la mujer pues el personaje femenino es otro invento, dice la cita anterior. Es una construcción ficticia que tiene autonomía. Esto se ve inclusive en el nombre:

Quisiera detenerme en esto: Purificación (no crean que su nombre es una casualidad funesta) poseía –o posee– a más de su cara nada destacada, un ombligo que es un radar con el que detecta los pasos y movimientos que das, esos que suponías eran secretos, ajenos a ella.

Purificación es catarsis, es –di-gámoslo con redundancia– el efecto purificador que experimenta el lector o espectador ante una obra de arte. Esta interpretación aristotélica puede sonar baladí pero es sumamente compleja. El personaje femenino como creación autoral debería lograr que se acceda a la catarsis, pero el gran aporte de Serrano Sánchez es que la trama solo lleva a la ruina y al olvido. No hay efecto catártico, no hay purga. El personaje masculino termina preso de su obsesión y de la mujer como sinónimo de perdición:

Pienso que mademoiselle Satán, como Purificación, es dueña de un torso que espero al gran actor no lo termine arruinando, como dicen que sucedió con el poeta Carrera Andrade (132).

En esta cita denota la presencia de un Pigmalión andino que termina inválido en el proceso pues la creación termina destruyendo a su creador. No veamos aquí la *poiesis* desde el punto de vista aristotélico de la edificación de un mundo ficcional. Aquí es preferible la perspectiva platónica que ve la *poiesis* como el tránsito del no ser al ser. En la novela de Serrano Sánchez se plantea una *poiesis* al revés: un ser referencial, vivo (Jorge Carrera Andrade), pasa del ser al no ser. Quien termina siendo (aquí es válido el gerundio) es Purificación o Mademoiselle Satán. En otras palabras, el ser ficcional creado por el poeta termina con un estatus ontológico superior al de su referente histórico. Esto también puede apreciarse en la siguiente cita en la que se evidencia que la *poiesis*, proceso del

cual surgió Mademoiselle Satán, quedó totalmente trunca:

La pobre estaba tan convencida que el poeta Carrera Andrade, al que el maestro tocó el réquiem, un día regresaría a buscarla para devolverle lo que le quitó (105).

¿Qué le quitó el poeta? ¿Por qué la dejó incompleta? Otra vez la alusión a la obra de arte inacabada pero resulta una personalísima forma de reinterpretar el mito de Pigmalión: el creador da vida a su creación y esta se vuelve independiente (hasta ahí la mitografía). Ese proceso creativo implica quitarle algo a la creación, dejarla incompleta *exprefeso*, para quedar en deuda con su criatura (este es el aporte de Serrano Sánchez).

Son numerosas las ocasiones en que la voz narrativa se aproxima al torso de Purificación con la visión de un artista. Esto convierte a la novela en una tarea de representación (mímesis) imposible: el todo es inabarcable y hay que conformarse con una parte del mismo. No solo estamos ante el retrato de una dama, nos encontramos quizá frente a la parte más importante de una escultura, la que permite la existencia de un eje articulador, el centro mismo de la obra escultórica. El torso pronunciado se convierte en el patrón de belleza, fuerza, tensión y dinamismo a lo largo de los siglos de arte escultórico. La llamada curva praxiteliana hace que el cuerpo se arquee para ser admirado de mejor forma. Ese ojo voyerista, que se regodea en el vientre femenino, es el que predomina en todo momento:

Para Landero, como para su maestro, todo el encanto se concentra en el torso. Lo decía como saboreando las palabras, es más, creo que a veces me excitaba solo de ver cómo dibujaba en el aire los torsos (71).

En la historia del arte (siglo XVI para ser exactos) una de las piezas más importantes es el llamado torso de Belvedere, atribuido a Apolonio, que cambió para siempre la forma de ver la obra artística. Se trata de una escultura incompleta, sin cabeza, de un hombre sentado cuya musculatura (en sus extremidades incompletas y caja torácica) puede ser admirada según los ideales griegos de belleza y armonía. Este torso, si bien es el de un hombre, prefigura algo que en la modernidad estará normalizado: un fragmento puede ser admirado tanto o más que una totalidad. La obra de arte incompleta, o no terminada, puede ser tan importante como la que se muestra acabada ante nuestros ojos. En este sentido, el torso de Purificación es un fractal del todo femenino. La voz narrativa fetichiza esa parte de la mujer convirtiéndolo en objeto del deseo: “ese cuerpo que comienza y termina en lo más esplendoroso que para ti tiene un cuerpo: el torso” (74).

El torso esplendoroso (que admiramos en la portada en la foto de una modelo sentada de espaldas junto a un piano) actúa como metáfora de una obra mayor y completa que se pudo haber preservado pero que el tiempo arruinó fragmentándola. A partir del siglo XVI la obra incompleta se convierte en tan importante como la terminada, y el fragmento se convierte en una tendencia, tanto así

que la Pietá Rondanini de Michelangelo es objeto de exposición y estudio como cualquiera de sus obras.

y por nada del mundo quiere dejar esta ciudad que para ella es el elixir que la mantiene fuera de las amenazas de la muerte, como ha sucedido con los torsos: sus dueñas no podrán quejarse de nada porque uno les ha permitido prolongar su existencia, que no sería la misma de no haber hecho lo que se hizo (27).

*Un pianista entre la niebla* es una reflexión sobre tres procesos: la mímesis novelesca, la *poiesis* fallida y la catarsis no alcanzada. En un momento el narrador apunta: “hay torsos que no dejan de reclamar, de verme como lo que no quiero creer que soy: un artista (143)”. No solo hay fisuras en la tríada de procedimientos estéticos planteados, hay un descreimiento de lo que constituye la esencia de un creador, un debate entre lo que es ser amateur y profesional. Si el artista no se asume como tal, termina convirtiéndose en un coleccionista, alguien que acumula belleza:

Landero contaba, como si se tratara de la cueva de un vampiro, que ahí estaban guardados los torsos que el maestro le legó; todos pertenecían a mujeres con las que su famoso maestro tuvo algo que ver o compartió (71).

*Un pianista entre la niebla* plantea el enigma del continente oscuro, pero no le interesa descifrarlo, pues como dice Toril Moi “es tiempo de renunciar a la fantasía de encontrar la clave del enigma de la feminidad. Las mujeres no son esfinges. No hay

enigma alguno por resolver”. Sin embargo, no se le niega a esa mínima parte de la corporalidad un estatus oracular: “Porque frente a un torso pueden resolverse tantos enigmas, pavores (51)”. La mujer (o parte de ella) como representación de Delfos, el lugar al que se va a escuchar los enigmas, pero no a resolverlos. Lo que ha logrado Serrano Sánchez es fijar más el misterio a través del torso, metáfora de la *poiesis* incompleta o de la novela imposible que reclama la universalidad: “No hay en Quito, en este país, en este mundo, cuerpo o torso de mujer que se compare al de ella” (69). Tampoco existe propuesta novelesca comparable a la reseñada, torso que transmite su belleza en su inacabamiento.

**MARCELO BÁEZ MEZA**  
 ESCUELA POLITÉCNICA  
 DEL LITORAL, GUAYAQUIL

**MARIALUZ ALBUJA BAYAS**  
***En caso de emergencia, (no) rompa el vidrio,***

Quito, Ediciones SM, 2017, 106 p.

Cuando Bernarda Suárez perdió la virginidad solo pudo pensar en dos palabras: “ausencia y vacío”. En realidad, ambos conceptos cifran de maravilla la peripecia de la protagonista de *En caso de emergencia, (no) rompa el vidrio*, pues Bernarda quedó huérfana a los cinco años y perdió a su abuela el mismo día que supo que el fugitivo vecino la había dejado embarazada tras la epifanía de la ausencia y el vacío. Celebrada y reconocida como poeta –*Las naranjas y el mar* (1997), *Llevo de la luna un rayo* (1999), *Paisaje de sal* (2004), *La pendiente imposible* (2008) y *Detrás de la brisa* (2013)–, con *En caso de emergencia, (no) rompa el vidrio* Marialuz Albuja Bayas ha roto en narradora poderosa y desmelenada.

*En caso de emergencia, (no) rompa el vidrio* es una novela juvenil que aborda un asunto adolescente desde una perspectiva más bien madura, pues la mirada de Bernarda se va galvanizando y endureciendo a medida que acumula ausencias y vacíos. De hecho, la trama se desarrolla a través de una suerte de *flash-back*, porque arranca con el regreso de Bernarda a Quito, paisaje que activa el poderoso monólogo que desgrana la trama. Sin embargo, la voz que narra no le pertenece a la adolescente de diecisiete años sino a la joven de veintidós que no está dispuesta a aguantar ninguna mamarrachada. De ahí el desmelenamiento.

La novela tiene un nudo magistral, un cráter que tengo que bordear para que el lector disfrute explorándolo y aprecie la maestría narrativa de Albuja Bayas. Sin embargo, puedo decir que conocí el palimpsesto de la novela, un cuento que rallaba de manera más chocarrera y despiadada la almendra que Marialuz ha sembrado para que se convierta en un almendro robusto y florecido. Así, *En caso de emergencia, (no) rompa el vidrio* ha ganado como novela en personajes memorables como la abuela entrañable, el fantástico tío Antonio, el calzonazos de Mario, Julián el duro y hasta la madre ausente con quien Bernarda dialoga por medio de los subrayados y anotaciones que dejó en los márgenes de poemas, novelas y otros libros. Con todo, admito mi debilidad por Antonia, una bella y superficial criatura que se redime desde la indigencia ortográfica hasta alcanzar la independencia artística.

Como Marialuz Albuja no puede renunciar a la delicada geometría de los versos, su prosa es clara y sencilla, aunque abunda en construcciones coruscantes de puro incandescentes. Y es que Albuja Bayas escribe con una ambición casi aforística —“Las acciones grandiosas van siempre rodeadas de acciones pedestres”; “A veces es necesario un ritual para que la vida se vaya”; “Los hombres no dicen nada cuando tienen miedo”; “una sana inobservancia de las normas de seguridad puede salvar vidas”; etc.— que convierte sus frases en moneditas doradas que espejean al sol.

He leído *En caso de emergencia, (no) rompa el vidrio* con una sonrisa en los labios, porque el dilema de

Bernarda Suárez me recordó la letra de *Decisiones*, aquella canción de Rubén Blades que decía *En su clase de geografía, la maestra habla de Turquía mientras que la susodicha, solo piensa en su desdicha y en su dilema. ¡Ay!, qué problema*. Toda la novela gira en torno a ese dilema, que Marialuz Albuja resuelve con otra ausencia y otro vacío.

En uno de los pasajes más hermosos de la novela, Bernarda Suárez interroga en vano una frase de *Rayuela* subrayada por su difunta madre: “alguien, sin saberlo, llega a mostrarte irrefutablemente un camino que por su parte sería incapaz de seguir”. No obstante, los lectores de Cortázar sabemos que se trata del capítulo 98 de *Rayuela*, donde la Maga interpelaba al silencio y donde “los que nos iluminan son los ciegos”. Luminosa Marialuz.

**FERNANDO IWASAKI**  
UNIVERSIDAD LOYOLA ANDALUCÍA  
SEVILLA, INVIERNO DE 2018

**PAUL ALEXANDER,**  
***Magia cruda,***

Valencia, Barlin Libros, 2017, 308 p.

Hasta hace un tiempo, Sylvia Plath (1932-1963) estaba unida indisolublemente a la figura del que fuera su marido, Ted Hughes, a modo de apéndice. La sombra del inglés era demasiado alargada y opacaba la valía de la norteamericana. Desde que comenzaron a publicarse los textos de Plath sin las modificaciones de Hughes, la autora de *Ariel* ha adquirido personalidad propia y vuelo literario más allá de su mito hasta convertirse en un hito, siempre presto a resurgir. Esta biografía supone un paso más en esa dirección y resulta curioso que hayan pasado 16 años hasta que una editorial, la española Barlin Libros, la haya publicado.

Plath, influenciada por Theodore Roethke, Robert Lowell y Anne Sexton, forma parte de la triada capitolina con Elizabeth Bishop y Emily Dickinson y está encuadrada en la poesía confesional por su lenguaje místico y visionario y la preponderancia de los traumas del yo y es esa su gran contribución poética: versificar un yo oprimido por medio de elegías que alertan de la opresión social sufrida. Plath proyecta sus experiencias traumáticas sobre las heridas de la historia, que le proporcionan al sufrimiento personal una magnitud más amplia.

Paul Alexander, uno de sus editores y autor de una biografía de Salinger, inicia este libro por el final, por el conocido suicidio de Sylvia Plath, tratada como una escritora concienzuda, capaz de reelaborar diez veces un poema y de escribir a altas horas de

la noche quitándole tiempo al sueño. Alexander muestra que la muerte de su padre, Otto Plath, marca la infancia de Sylvia tanto como los poemas que le leía su madre Aurelia. Sylvia Plath publica su primer poema a los 8 años, pierde de vista el mar a los 9 y con 12 asiste a una representación de *La tempestad* de Shakespeare que le inculca a Ariel. Es una excelente estudiante que disfruta con la lectura de Dickens, Verne y Austen y que en 1949 ya tenía como bagaje lector a Esquilo, Thomas Mann, Platón, Thomas Hardy, Ruskin, Aldous Huxley, Edith Warton, Sinclair Lewis y *El guardian entre el centeno*, libro que influyó en ella (y en tantos otros) hasta el punto de que *La campana de cristal* se inspira en dicha obra. Plath, quien toma el hábito de escribir sus vivencias personales para tener un punto de partida en sus obras literarias, comienza a publicar textos en revistas y a ganar premios literarios, pero sus desórdenes anímicos, su angustia vital y sus sombras emocionales truncan su creatividad y anidan, en el verano del 53, la idea del suicidio en su interior.

A los 22 años cuenta con 220 poemas escritos, una cantidad que aumenta con el transcurrir del tiempo por una satisfactoria necesidad vital de escribir, a pesar de contratiempos que desmoronan su endeble fortaleza, como el escaso éxito de su primer poemario, *El coloso*, al que alguna crítica achaca la imitación a John Crowe Ranson y a Marianne Moore.

El inicio del éxito literario de Hughes coincide con una etapa baldía para Plath, lo que motiva un complejo de inferioridad que se mezcla con los celos en un volcánico cóctel indi-

gesto. Hughes no solo condiciona su presente (canaliza su poética), sino también su futuro (albacea). El seductor de Cambridge aconseja a su mujer memorizar un poema al día para mejorar su escritura, aunque la poeta se esconde tras su fuerte espalda por temor al fracaso. Y es que cada poema publicado es, para ella, un aporte de energía y de ánimo, un motivo para seguir escribiendo. Sin embargo, la infidelidad de Hughes cercena la resistencia de Plath y la falta de autoestima y la depresión hacen el resto. El trágico momento es en plena hora azul, en el mismo apartamento en el que vivió su admirado W. B. Yeats. Las ventas y los comentarios literarios (que en vida no obtuvo) se suceden, George Steiner sostiene que “ella misma simboliza las especificidades, honestidades y riesgos de la condición de poeta” y Robert Lowell apunta que “la forma de su sentimiento es la de una alucinación controlada, la autobiografía de una fiebre”. Sin embargo, “Ted no pudo escapar de las consecuencias de la vida con ella. Ni tampoco de su muerte” señala con razón el autor.

No es una biografía escrita desde el rigor filológico, no se indica la fuente de cada cita (ni siquiera de los diarios) y se han deslizado algunas incómodas erratas. Además, se echa en falta una bibliografía y una cronología, hay algunas andanzas juveniles superfluas y la proliferación exhaustiva de datos mundanos solo adorna la narración, pero en esencia agradecerá a los interesados en Plath.

**CARLOS FERRER**

ACADEMIA DE ARTES ESCÉNICAS DE  
ESPAÑA

**SANDRA DE LA TORRE GUARDERAS,**  
***Tormenta de arroz,***

Ilustrado por Sofía Zapata (Sozapato),  
Quito, Libresa, 2017, 38 p.

*Tormenta de arroz* es el primer cuento para niños publicado por Sandra De la Torre Guarderas e ilustrado por Sofía Zapata, Sozapato. De la Torre ya había publicado, con una excelente recepción del público general y de la crítica especializada, una variedad de obras literarias del género poesía, dentro de las que, las dirigidas al público infantil, ocupan un lugar relevante. Lanzado en junio de 2017 por la editorial quiteña Libresa, *Tormenta de arroz* cuenta con la “recomendación del Concurso internacional de literatura infantil Julio C. Caba, 2016”. Nos sumamos a esta recomendación por los múltiples motivos que expondremos.

Siguiendo, en primera instancia, los fundamentos de la didáctica de la lectura, hay que destacar el valioso trabajo artístico exhibido en el diseño de este libro que une narración literaria y narración visual, y que acerca esta producción editorial al concepto de libro álbum, donde la imagen engloba el texto y sirve como correlato, intensificando de manera lúdica las posibilidades de interacción del niño con el libro o, en el mejor de los casos, del adulto con el niño a través del libro. Sin olvidar que el libro —una herramienta, además de una obra en sí misma— apunta a fortalecer los lazos de unión afectiva, el intercambio y la construcción de valores para el buen vivir en el amor y el respeto entre seres de todas las edades y, como apun-

ta este libro en especial, entre seres de todas las especies. No es errado abordar este bello cuento desde los valores que “construye” —que preferimos al verbo transmitir o enseñar—, ya que, como toda buena literatura, su lectura abre mundos y nos obliga a enfrentarnos a los problemas, conflictos y disyuntivas presentes en esos mundos a los que aspiramos traspasar mediante el acto dialógico que es la lectura y, especialmente, la lectura compartida.

“Hablar con Dios” sigue siendo, en la literatura infantil de De la Torre, el nudo dramático de sus historias; en este tema se condensa y moviliza el sentido de lo poético que orienta toda su obra creativa: el acceso a los estados maravillosos de la conciencia que permiten construir una visión del mundo y de la vida, basados en la trascendencia del ser. El hecho de que esta poética se desarrolle con una intensidad y una orientación mucho más evidente en su escritura para niños se fortalece por dos razones: una didáctica —una didáctica espiritual sin duda—, en el sentido de la formación del espíritu del niño, como lo elaborara Rabindranath Tagore, y otra que funciona en sentido, sino inverso, complementario: el niño es fundamental en la formación del adulto creativo y de una humanidad que no debe perder el poder de la palabra, señalado en este poder hablar con Dios, con la Diosa, no solo para pedir, como en un primer momento lo hace el pequeño narrador de nuestro cuento, sino para indagar en los misterios más complejos de la existencia humana, desplazando la mirada, transformando la experiencia más

íntima del ser, transformación que va desde la desazón —cuando Dios nos dice que NO (porque Dios también nos dice que NO)— hasta la condensación del principio esperanza que pugna para hacer emerger-converger el milagro.

¿Cuándo fue la última vez que hablamos con Dios o con la Diosa? ¿Dónde están nuestros dioses en la poesía latinoamericana? El precedente más notorio de este tema central en la poética de De la Torre lo encontramos en el poemario *Cuando cierro mis ojos: poemas para hablar con Dios*, escrito en coautoría con Maríaluz Albuja y publicado en 2015 por B&H Publishing Group. Sobre este libro, el escritor boliviano Gabriel Chávez Casazola comentó: “De esta manera Sandra de la Torre y María Luz Albuja recuperan una dimensión casi olvidada de la poesía y le prestan voz a una de las experiencias más maravillosas de la existencia: poder conversar de tú a tú con Dios”.

Para lograr la ecuación que nos permite descifrar la poética de De la Torre, nos remitimos a sus propias declaraciones: “Los niños son poetas en estado natural”. Sean estas premisas presentadas las que nos lleven a penetrar el enigma de lo poético dominante en toda la escritura de De la Torre y que ella misma nos devela en uno de los poemas visuales pertenecientes a su libro de poemas, *El hueco en el zapato* (2012), merecedor del prestigioso premio de poesía Paralelo Cero 2011-2012: “Hay fronteras que marcan retorno, circunscriben muerte. Por más que se ande en los extramuros no se alcanza a permear el borde. Es como estar siempre al

filo de la cama contracturando el deseo. No se sale del hueco sin remover puntos de referencia. Realidades superpuestas emergen y sucede el milagro. Se pasa de un plano a otro”.

Ya podemos ofrecer un comentario a *Tormenta de arroz*, siguiendo las claves de la poética de su autora. Perro vive no solo el abandono, sino la crueldad y el más crudo sadismo por parte de quienes, a punta de golpes, pedrazos y botellazos, lo han dejado en un estado de cuasi agonía. Aun así, Perro, despeludo y cojo, busca sonreírle a la vida con su media sonrisa que muestra su encía pelada, todo endulzado por sus ojos que son dos pocitos de miel. En el desamparo total, a nada distinto puede aspirar Perro que no sea a una muerte lenta en los extramuros de una sociedad impiadosa y egoísta. Vale mencionar que aquí la pobreza no solo es símbolo de maldad: en la poética de Sandra De la Torre, así como en la poética de Wilson Córdoba, otro escritor ecuatoriano, “La pobreza está ligada a la maravilla”. Las vías de comprensión que nos permiten constatarlo se delinean desde el primer poemario de Sandra De la Torre, *El hueco en el zapato*. Si por un lado la violencia ha mermado la vitalidad de Perro, por otro están las ansias de amar que guían la vida de todo niño, como es el caso del niño narrador de esta historia, la voz que presenta la vida de Perro, como un antecedente de su propia historia: la de un pequeño que desea, con todas sus ansias, que su perro de peluche se transforme en un perro de verdad y la de una mamá que no puede estirar más su corazón ni desplazar sus propios sueños por

cuidar y amar a un nuevo integrante en la familia.

El estado de las cosas se invierte gracias a la convicción del niño y a la flexibilidad del corazón de la madre: En un corral de adopción se encuentran Perro, niño y madre. Durante mucho tiempo el niño había practicado un rezo creado por él, lleno de ternura y aparente ingenuidad: “Señor del cielo y del mar,/ gran comandante de la lluvia y los truenos,/ tú que miras mi llanto en la almohada/ después de que mamá ha dicho que no,/ olvida el PlayStation, la trompeta y la bici;/ olvida la guerra de las galaxias./ Una sola cosa quiero en el mundo:/ haz que Pitín mueva su cola,/ lama mis manos,/ salte conmigo,/ ¡sea un cachorro/ de purita verdad!”. Jugando entre las posibilidades de un verosímil real maravilloso, Pitín, el perro de peluche, va tomando ciertas dotes de genuina vitalidad que no son otra cosa que el amor del niño proyectado sobre su juguete-compañero favorito. Y Dios y la Madre, que han dicho que NO, ambos basándose en las más realistas y no egoístas razones, asisten al milagro: ambos forman parte de las piezas exactas en el cosmos que acoge la realización del deseo del niño. Perro, que no sabe desear, más que un poco de comida para sobrevivir, se transforma en el verdadero milagro: Rubato (el nuevo nombre de Perro) y Pitín, coexistirán alegrando la cotidianidad y los juegos de una misma familia. Ambos opuestos: Pitín, lo inanimado —que bien puede representar la muerte, no como fatalidad, sino como constancia con la cual hay que saber vivir— y Rubato, representando el principio esperanza. Am-

bas caras de la existencia conviviendo juntas (tal como exhibe la portada del libro, donde Pitín y Rubato ríen abrazados), reveladas, expuestas a la interrogación y al análisis, pero sobre todo dispuestas a celebrar la vida, el arte, la música, el amor.

**DAMSI FIGUEROA VERDUGO**  
UNIVERSIDAD  
DE CONCEPCIÓN, CHILE

**CRISTIAN MITELMAN,**  
***El trópico de Hegel,***

Buenos Aires,  
Final Abierto, 2018, 2002 p.

¿Te acuerdas de aquel fresno que plantamos hace ocho años? Mientras nos dirigíamos a Spiess nos castigó una tormenta cuyas resonancias parecían las de dos ejércitos en medio del combate, como si en la misma naturaleza hubiera un conflicto que no pudiera resolverse más que con el empleo de la violencia,

con esta natural declaración de guerra abre la novela *El trópico de Hegel*, con la que el escritor argentino Cristian Mitelman (Buenos Aires, 1971) obtuvo el máximo lugar en el 1.º Concurso Internacional de Novela Final Abierto (2017). Subrayo que se trata de una declaración “natural” porque el escritor ha levantado la impecable estructura de la novela sobre el conflicto y la tensión entre la idea y su manifestación ulterior, algo que definió en gran medida el idealismo alemán. La prosa de Mitelman satura de una tersa sensualidad esa pugna entre la idea/juicio en cuanto afirmación del hombre y la inmediatez del entorno, como si la escritura que define a Hegel, el personaje de 22 años –o mejor dicho, que emana de él; esto es, una escritura de la Razón–poseyera mucha más carne, mucho más erotismo, que el cuerpo mismo y sus previsible urgencias.

El espíritu de guerra, de revolución y de sacrificio se respiraba en la Europa que sedimentó el pensamiento hegeliano en el siglo XIX. Mitelman da cuenta de ese aire y lo

hace con tal maestría narrativa que no solo desarrolla en el lector un gusto renovado —o recién adquirido— por ese monstruo de mil tentáculos que es la Historia, sino que además es fiel a esta dialéctica fundamental que articula una subjetividad política: lo perentorio de la humanidad frente a la fluidez dinámica, total y cambiante de la Historia, que para el joven Hegel no es otra cosa que la vida misma. En primera instancia estamos ante una novela de viaje, en la que tenemos la suerte de acompañar a Hegel durante su larga travesía por pueblos arrasados y aldeas plagadas de leyendas fatales, de ahorcados y presagios de fétidos murciélagos, hacia su destino final, en Kleinatz, territorio que se resiste a la onda expansiva de la Revolución Francesa.

Este periplo, sin embargo, es apenas el mapa territorial de un aprendizaje más importante y trascendental. Y es que *El trópico de Hegel* se comporta como un Bildungsroman de las ideas; es decir, como un trabajo de sólido y profundo afinamiento de ese imperio de la Razón que el apasionado filósofo nos heredó. El viaje y el aprendizaje adoptan o reflejan el comportamiento de la Historia, pues en cada posada en la que Hegel, el peregrino, el extranjero, se detiene, algo de la naturaleza se le revela, sea en forma de leyenda o de fenómeno. Y el viaje sigue. Se desenvuelve librado a un azar aparente; así, de paso por el villorio de Ursteren, Hegel se entera de que toda la comarca anda en búsqueda de un hombre acusado de violar a una doncella. Hegel no conoce al criminal, pero la turba determina sus actos y así lo narra en

una carta a su mejor amigo, el poeta Hölderlin:

Hasta ahora me crees plenamente consciente de mis actos. Pues bien, te equivocas. Esa misma noche, movido por el espíritu violento de la turbamulta, yo también me dejé llevar por la furia el grupo. Tomé una de las antorchas y salí en búsqueda del hombre.

Ya en Kleinatz, la belleza más oscura del gótico erupciona a través de personajes con los que Mitelman rinde homenaje al conde Drácula, pero quizás también al empalador rumano, Vlad Tepes. Caminando por el *Bosque de los Empalados*, el joven Hegel aprende que las creencias se pagan con la materia: “La región anal, puerta del pecado nefando, se convierte también en correctivo. El Renacimiento, aunque usted crea lo contrario, utilizó mayores métodos de tortura que los diez siglos anteriores”. ¿Acaso, me pregunto yo ahora con el dedo índice sobre la palabra ‘Imprecaciones’, porque la Razón implicó irreductiblemente “un despertar de lo diabólico”? El delirio popular, que atribuye la pavorosa violencia de la Revolución a venganzas de ultratumba, embriaga y cerca el espíritu de Hegel. Enajenado, el espejo de la muerte le devuelve un rostro, ¿el suyo? ¿el suyo, tan amado?

Creo, por último, que la atrevida decisión de Cristian Mitelman de narrar esta fascinante novela en primera persona no atravesó grandes momentos de duda, no fue un dilema que Mitelman resolviera técnicamente a punta de prueba y error, sino que ese “yo” diáfano y autoconsciente del

Hegel literario se impuso como un ectoplasma, cual presencia inexcusable de una suerte de *mediumnidad*. Este “yo” abarcador, y lógicamente omnisciente, porta en definitiva una energía política que se define por su individualidad, su arrasadora pasión juvenil y su filosa lucidez.

**GIOVANNA RIVERO**  
ITHACA COLLEGE, USA.