

MARITZA CINO,
El temblor de los huertos,
Buenos Aires, Ediciones del Camino,
2022, 151 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.10>

Recuerdo verme sentado en el piso, jugando quizás con mis propias manos o mis piernas rollizas que podía alcanzar con facilidad. Estaba cerca de una mesa en la que mis padres almorzaban y que hoy seguramente se encuentra desarmada en alguno de los cuartos que mi papá ha convertido en bodega. Mientras jugaba conmigo mismo o quizás con algún juguete que no consigo traer a la memoria, evoco la luz amarillo-verdosa que bañaba al comedor de la casa. En la parte superior había un tragaluz de color ocre que se encargaba de filtrar la potencia solar y llegaba tamizada hacia mí, convirtiéndome en un raro ser de color tierra. Tenía tres años al momento de este recuerdo y es sin duda esa luz solar bañada, el olor a sopa al mediodía, la voz cantarina de la abuela a lo lejos, las instantáneas más primitivas de mi infancia.

Al pasar las primeras páginas del poemario *El temblor de los huertos*

me reencuentro con esas imágenes perdidas de mi propio pasado. El calor familiar, las paredes, el techo, la cocina, los recovecos de la casa que describe la poeta desde la primera parte nos preparan para todo el largo viaje que emprenderá el poemario. Un juego de palabras que se bifurcan, que desafían, que obligan a volver atrás, como cuando pescamos un pequeño detalle en una película y queremos remirar ese instante que lo concentra todo.

El poemario, publicado por la editorial argentina Ediciones del Camino, está dividido en cinco partes: Tramas, Interiores, Exteriores, Puentes y Umbrales. En cada sección, Cino nos sumerge en los rincones de una niña/ adolescente/mujer que ha trazado el camino de su vida y también el de su propio árbol familiar.

Alejandro Zambra dice en su novela *Poeta chileno* que la familia es una fotografía colgada al sol como una sábana que nunca llega a secarse del todo y que de pronto, de la noche a la mañana, amanece borrada, velada. Maritza Cino nos comparte estas ráfagas perdidas en la memoria como si deseara congelar y/o reinventar aquello que se ha evaporado

con el tiempo. El poemario trae de vuelta al padre, la madre, a los abuelos.

Dentro de este árbol la herencia migrante toma su lugar. El poema "Movimientos" evoca el trabajo familiar, a la escalera de caracol que transporta a ese pequeño mundo privado, el de la elaboración de la pasta italiana. Maritza repite *lavoro, lavoro, lavoro*, trae la sonoridad italiana al poema, acaso, para sublevar la lengua y desempolvar las voces ancestrales.

La migración, el tránsito, el desplazamiento se hacen eco entre sus poemas: "migramos por ciudades y océanos/ removemos raíces de la otredad/ atravesamos fronteras para llegar a un puerto/ zurcimos utopías para deshacernos/ en la cavidad de la rabia".

La nostalgia migrante heredada lleva a la poeta a preguntarse por las escaleras, con sus estructuras variadas y su difícil ascensión. La cuesta que lleva a una cima no le interesa, se decanta por la horizontalidad, por la idea de calma que es desde donde la poeta escarba bajo sus pies. Por eso la cama se vuelve su santuario, el lugar de descanso, de la reflexión y la desidia. El espacio del pensamiento. A la cama y a la casa, dice Maritza, siempre se vuelve.

El lenguaje que emplea Cino tiene una musicalidad que incita a leer los poemas en voz alta. Sus versos se liberan de todo tipo de puntuación y el corte de línea responde a una intuición más que a un deber ser, lo que da lugar a pequeñas explosiones que quedarán resonando en quien lea estos poemas:

"en la ducha se han quedado los gemidos de cardos y amapolas"

"te encontré para trazar otras formas en mi esterilidad poética"

"la intuición es una trampa algo parecido al juego"

"un libro consumado debe macerarse en el vacío de una casa"

"la distancia nos recuerda que estamos solos en un cosmos de orfandad".

En esa cadencia de los versos aflora "el secreto", ese secreto del que hablaba la escritora española María Zambrano que no se puede decir por ser demasiado verdad y que solo puede brotar en la escritura. Maritza nos comparte sus secretos de alcoba, de zaguán, de jardín. Así, la autora es luz, pero también penumbra. En esos poemas enciende y apaga luces a *piacere*.

En las páginas de este poemario habita el *fantasme*. En francés el *fantasme* no es el fantasma que conocemos en español, sino la fantasía, la fabulación mental del deseo. Me gusta pensar estos poemas con ese juego de palabras: Fantasía (el *fantasme* francés) y fantasma (ahora sí en español). Por un lado los poemas son *fantasmes* frente a la imposibilidad de concretar el deseo (sobre todo en los poemas donde "aparece" la figura del ser amado) y también como pequeñas apariciones en el sentido fantasmagórico que acompañan a la autora en los miembros familiares, en la vuelta a la infancia del huerto, del circo, de las fugas: "si te nombro un pedazo de mí/ se levanta y te conviertes/ en el brazo de mar que siempre busco/ el poema inmóvil que se

diluye/ como un grano de sal en una playa cansada”.

Los fantasmas de la autora también se desbordan en el cuerpo. El cuerpo se vuelve pluma, aire, susurro, un viento teñido que rememora el linaje de la piel: “el malestar siempre ha estado ahí/ convaleciente/ comiéndose el arbusto del paisaje”, “en la estación de reposo/ se atenuó el miedo/ encerrada/ vigilada/ medicada/ me refugié en la liturgia de las horas”.

El poemario también fotografía la intimidad de la relación, el encuentro con otros cuerpos. Así, Maritza sensualiza la soledad, el abandono, erotiza la melancolía: “la casa ya no está vacía/ tu aura ahuyenta la oscuridad/ tu ropa aparece en desorden por la habitación/ que ahora es/ la zona de acogida del amor/ de puertas que se abren con la firmeza/ de la brisa fugitiva”.

En medio de todo ese inventario del hogar y de ese álbum familiar que se despliega, también emerge la urgencia de la realidad. La vida, amenazada por el caos, por la incertidumbre, afecta al yo poético: “las noticias son un bebedero fúnebre/ carreteras cerradas congelan la vida/ fuegos cruzados en las cárceles/ un niño cae miles de cuerpos caen/ ahora sé que la vida también es esto”.

La poesía es una especie de regreso a casa, dice Paul Celán. Con este nuevo poemario, Maritza Cino abre ventanas, azota las puertas, reverdece el huerto que es la hoguera de la infancia, de la familia, de los amores fugados, del cuerpo y su densidad. En un grito prolongado, la voz de la poeta colecciona sus afectos,

los siembra, los riega, los despliega y entre esos intersticios, se difumina su luz para volver a la tierra.

SANTIAGO TORAL REYES
UNIVERSIDAD CASA GRANDE
GUAYAQUIL, ECUADOR

JORGE CONSIGLIO,
Sodio,

Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2021.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.11>

Una infancia ante-la-ley. La novela comienza con la descripción de su madre. Imbatible, autoritaria, rígida. La vida del personaje-narrador se desarrolla entre la crianza puertas adentro y la rutinaria tarea de esquivar la soledad. “¿A quién discutirle? Las palabras de los mayores suelen funcionar como mandatos. Hagan caso, gritaron”. El *tono* de la palabra, en consonancia con la figura de autoridad, deja ver una existencia reprimida y silenciada. El narrador de *Sodio* manifiesta de escribir, de materializar las experiencias que guarda de su infancia: trata de recordar qué han hecho de él, para poder hacer de sí.

El relato está en primera persona. Una sola voz rectora distribuye la narración. No es un tipo de narrador crítico: es alguien que vuelve sobre sus memorias y las verbaliza. El registro (las memorias) del narrador es lúcido, pero fragmentario. Recuerda con detalle ciertos eventos, pero aquellos no son extensos. La brevedad de los capítulos resulta de la estrategia narrativa: pocas páginas de extensión,

un ritmo pausado de lectura, frases cortas. Desde esta perspectiva, la escritura parece desconfiada, aunque atenta. Como sea, cada punto supone una pausa y un momento de tranquilidad antes de seguir escribiendo.

Sodio, formalmente, invita a leer de forma pausada. El Gyorgy Lukács joven concibió la *forma* como una actividad anímica. Todo aquello a través de lo cual el receptor recibe el contenido —velocidad, ritmo, acentos, distribuciones— es la forma. La narración de *Sodio* es fragmentaria, intermitente. Consiglio materializa el relato con una escritura pausada, mediada por interrupciones formales. No es una escritura amena ni relajada: la tensión entre las pausas, en conjunto con la trama, acentúa un efecto de lectura tenso y trabado. Es la forma, dirá Lukács, la que ordena en un “todo cerrado” el contenido de la obra. La narración interrumpida constantemente con la puntuación y las frases cortas está en ritmo con el ordenamiento formal de la novela: separaciones sin títulos cada dos, tres o menos páginas. En su novela escasean títulos, numeraciones y para-textos. El autor encuentra total esta forma de narrar: no sale de ella y la mantiene hasta el final.

Literatura y psicoanálisis. Consiglio articula su novela como un punto de equilibrio entre ambos discursos. La narrativa de la primera parte tiene un carácter de diván. La voz narrante tiende a la inmersión y regresión hacia distintos escenarios de la vida del personaje principal (del cual nunca se nos revela el nombre). Recuerda y caracteriza a sus padres, a su hermana, su profesor de natación. Una

situación indebida, una travesura, el castigo, los golpecitos en la mano; las enseñanzas en formas de frases, los veranos forzados en el club; y, en medio de la descripción, un punto de fuga: “Olvidé por completo la maquiñaria de la infancia”. Un narrador que recuerda su niñez y termina afirmando su olvido de cómo es sentirse un niño. Llama la atención la ausencia de mención hacia alguna forma de juego; la descripción de una infancia que se pierde sin recuerdos de lo lúdico.

La estridente sensación de lectura que produce *Sodio* es la posibilidad de escuchar la voz narrativa al tiempo que se la lee. Esta impresión permite pensar al narrador como una voz que se autoanaliza. La importancia de la letra impresa radica en la posibilidad de fijar los recuerdos para volver sobre ellos mediante un soporte visual. Al corporizar la voz en la escritura, el narrador también es su propio lector. En palabras de Ricardo Piglia, este narrador “lee para saber cómo vivir”. Así, la narración de *Sodio* tiene un carácter expresivo; confesional si se quiere. Es la escritura un lugar donde aflora lo imprevisto.

La relación presencia/ausencia es transversal en *Sodio*. Tópico que se repetirá a lo largo de la narración, en esta primera parte se observa tanto en el aspecto relacional como en el espacial. “Construyeron una muralla a nuestro alrededor”. La presencia de los padres deja entrever un confinamiento hacia una interioridad familiar y un abandono respecto del exterior; un mundo caracterizado por la individualidad, la soledad y la ausencia de otros lazos sociales que permitirían

construir una valoración distinta del mundo y del propio yo. A su vez, al término de la secundaria, el desplazamiento de sus compañeros hacia otras ciudades condensa la sensación de abandono y encierro. Una ciudad que parece vaciarse, como si “se cerrara sobre sí misma”. Ya instalado en la capital de Buenos Aires, la presencia de edificaciones nuevas, la ausencia de lazos conocidos y la proyección de desafíos distintos sirven para reforzar la idea tradicional y aprehendida del personaje. “Nunca tuve imaginación, me anoté en Odontología. Mi madre, feliz [...] No me costó conseguir empleo: me contrataron en el mismo instituto en el que había trabajado mi madre”. Repite y sufre la misma vida de su madre: estudia la misma carrera, trabaja en el mismo instituto donde ella trabajó. Las vivencias-rectoras son repetidas y delineantes del deseo del personaje. Él sabe, simbólicamente, que su profesión alienta a cierto *desyoizamiento* rutinario: su trabajo se trata de curar el malestar ajeno: retirar y/o arreglar piezas dentales, controles rutinarios, etc. Similar al servicial personaje de *Rip van Winckle*, que dedicaba su tiempo a labrar la tierra de los demás, despreocupándose de la propia. Así, el no saber cómo reaccionar frente a lo desconocido que se presenta como un mundo abierto de posibilidades, subsumido en la representación débil de sí y reproduciendo el mandato materno, se alza, como único horizonte de posibilidad, la repetición de lo ya-conocido. Lo genuino tendrá que esperar. El personaje parece no estar preparado para nada de esto. Todavía no puede arrancar.

En los primeros capítulos, la escritura de Consiglio, a propósito del ejercicio crítico, lleva a cabo un proceso de des-ocultamiento: revela un *interior* atravesado por relaciones familiares densas y una libertad reducida a la mera reproducción de los deseos maternos y paternos. Por otra parte, la actitud de su narrador-personaje no es crítica: no corrige, no alecciona, no desea explícitamente que sus vivencias sean distintas. Noé Jitrik nos ayuda a pensar esta imagen del narrador como *satélite*: alguien que se reduce al mero comentario, impotente, que de vueltas sobre un centro sin poder acercarse ni separarse.

Ya adolescente e instalado en el barrio de Villa Crespo, al mismo tiempo que estudia Odontología, el narrador-protagonista encuentra un espacio en la natación. Aquello, junto con el hábito de fumar tabaco, resulta una forma de evasión. “Nadar —una brazada, respirar, otra brazada— y fumar —aspirar el humo, escuchar cómo se quema el tabaco— fundaron mi estrategia de supervivencia, un blindaje frente al incierto porvenir”. Consiglio confecciona su personaje inmerso en la tríada simbólica de trabajar-fumar-nadar. La pileta representa un espacio delimitado donde el cuerpo se vuelve ligero y leve; el cuerpo, así, distinto a los pensamientos, no pesa. En este momento de la novela, la vacilación consiste en el hábitat natural del personaje. Descartes en sus *Meditaciones* recuerda la idea de no encontrar un punto de equilibrio, estable, sintiéndose en una pileta sin lograr hacer pie. Esta idea encarna la noción de *inestabilidad*: la inexisten-

cia de puntos firmes, razonamientos inquebrantables, modos de vida definidos. Todo está puesto en movimiento. Pero, en potencia, aquello tiene otro costado: puede significar un *principio* de algo. El comienzo de un modo de pensamiento o de vida distinto al conocido. Como el cuerpo del humo del cigarrillo o el ondular movimiento del agua, aquellos momentos representan la dispersión y el cambio constante en un mundo que sigue su curso natural.

Siguiendo con la lectura, emergen dos personajes transversales en la trama y en la vida del narrador: Raisa y Luiz. Raisa es la hermana de un antiguo compañero de colegio, pianista que goza de cierta reputación internacional. Luiz, empresario que habla un decente portuñol y jefe-compañero del narrador-protagonista. Ambos intiman con Raisa, aunque ella los diferenciaba concretamente: la relación con Luiz era declarada y principal. Con el dentista-nadador, la relación era secundaria. Él la consolaba cuando se enturbiaban las cosas con Luiz, o si este desaparecía sin más. Tal vez por asociación al pasado en el que vivió, el narrador concibe la relación de Raisa y Luiz como falsamente feliz y hermética al exterior. “Daba asco verlos tan abastecidos, tan autónomos; en otras palabras, cerrados al mundo”. Estas aseveraciones son utilizadas por Consiglio como instrumento de crítica al orden estático de la vida burguesa: la alienación respecto del otro y una vida reclusa de lo social.

Sodio presenta personajes abordados por el miedo, inseguridad y, sobre todo, temerosos de la libertad. El proceso de individuación mediante

el cual el niño rompe los vínculos primarios hasta ganar su libertad, para Erich Fromm, tiene un carácter dialéctico: el primer aspecto es que el niño se haga más fuerte, desde el punto de vista físico, emocional y mental. Este punto consiste en la *creciente libertad* del individuo y el fortalecimiento de su yo. El otro aspecto del proceso de individuación es el aumento de la *soledad*: en la medida que el niño emerge de ese mundo primario, crea un sentimiento de angustia e impotencia. Es decir, al mismo tiempo que se encuentra más libre para expresar su individualidad, también se libera de un mundo que le otorga seguridad y confianza. El alejamiento de la autoridad y de los mandatos (la familia, el trabajo, las parejas) deja un espacio sin identidad, aturdidor, esperanzado solo para quienes puedan encontrar la seguridad siguiendo caminos distintos. El sentido de pertenencia es puesto en duda.

El narrador-protagonista de *Sodio*, si bien presenta su infancia desde cierta distancia y con un posible tono crítico, y esto será una constante en el relato, no se caracteriza por contraponerse a sus mandatos familiares, sino que refuerza, por imitación, aquellos condicionantes primarios. Estos vínculos, que constituyen un camino conocido y allanado, impiden el completo desarrollo del individuo: cierran el paso al desenvolvimiento de las capacidades críticas, a una individualidad libre, capaz de crear y auto-determinarse. La familia cumple una función estructuradora, y aquello condiciona a nuestro personaje principal, dentista y fumador, que vuelve,

por inercia, hacia lo ya-conocido y reconocible.

Avanzada la lectura de *Sodio*, cuando el narrador-protagonista se instala en el consultorio de Luiz en Brasil y la relación entre Raisa y Ruiz se vuelve tensa y problemática, entra en tensión el juego dialéctico naturaleza/sociedad. Luiz, desorientado existencialmente, se aventura hacia la selva, durante meses, y pronto Raisa lo acompaña. La selva se alza en principio como paisaje natural, purificador, con ritos iniciáticos y drogas, es decir, como promesa de escape y purgación. La ciudad, en cambio, como espacio de trabajo, formación y superficialidad. “Los viajes Luiz empezaron a durar cada vez más. También cambiaron de eje. Dejó de importarle la destreza física; la prioridad, ahora, era lo espiritual”. La vida de empresario estable a millonario instantáneo trastoca la proyección de Luiz; apostó en la lotería y ganó una fortuna. Para Luiz, este *homoeconomicus* del siglo XXI, la huida a la selva constituye una salvación desesperada. ¿Salvación de qué, de quiénes? Tal vez la pregunta sea otra: ¿Cuál es su angustia? Su escape deja entrever algo notorio: el sinsentido de su vida cotidiana en la ciudad. Pero la selva no es el Paraíso. Luiz se adentra, durante meses, a rituales místicos, abusando de drogas y psicotrópicos. En el estado orgiástico, caracterizado por Fromm, estado transitorio de exaltación, no se percibe un sentimiento de culpa; la selva funciona como un velo suspendido. Huir a la selva es un artificio trunco de libertad. La narración de Consiglio deja entrever una visión actual de una sociedad medicalizada.

Ansiolíticos, clonazepam, analgésicos, tratamientos psiquiátricos, drogas experimentales para controlar altibajos, golpes de suerte, angustias y soledad. Una sociedad subsumida en la angustia que encuentra su escape o relajamiento de las angustias en los cocteles psiquiátricos y estados orgiásticos.

La oposición naturaleza/ciudad es solo espacial. En *Sodio*, ambos espacios pertenecen a la misma ficción. Luiz, aturcido por su trabajo, angustiado existencialmente, huye de la ciudad, pero encuentra una actividad similar disfrazada: durante meses se encuentra acostado en un colchón de hojas, el cuerpo adornado por sogas y bebidas delirantes. Lo mismo le sucede a Raisa, que sigue desesperadamente a Luiz; aunque su experiencia es más traumática: la escena de su violación marca, narrativamente, un revés en la trama. Consiglio logra, con pocas palabras, representar imágenes de cuerpos vulnerados, de conciencias perdidas y un espacio hostil para la vida.

La tensión en *Sodio* es de índole *verbal*. La *huida* representa otra forma de estar sometido: el mismo desplazamiento de un lugar a otro corresponde a la imposibilidad de enfrentar aquello que se presenta como infranqueable, como absoluto. *Sodio* congrega varios desplazamientos: el traslado repentino a Mar del Plata, la llegada a Buenos Aires, trabajar en Brasil, la huida de Luiz y Raisa a la selva. Consiglio permite pensar la huida en términos de no-enfrentamiento. La cuestión de “hacer frente” está mediada por la dificultad —algo que la literatura posibilita— de ver-

balizar los problemas internos. Mencioné al comienzo la cuestión del narrador de escribir la voz. Luiz piensa la mayor parte del tiempo en dinero, autos y fiestas; Raisa es discreta y se refugia en la música; nuestro dentista se sumerge en el agua y aboga por el hábito del tabaco; cuando alguien fuma o está bajo agua las palabras no salen; estos ejercicios son agramaticales. ¿Dónde queda el espacio físico para la palabra? Hay un gesto interesante si se sigue esta línea: Consejo busca corporizar —mediante la letra— una interioridad acallada.

En las últimas veinte páginas de *Sodio*, la narración cambia bruscamente. Luiz vuelve de la selva con el plan de castrarse para “evitar distracciones”: convertido en una especie de chaman de los yanomamis (la tribu en la selva), en un sueño recibió el mandato de mudar aquella aldea cerca del Amazonas peruano. Raisa viaja a Buenos Aires con su música y revive su relación con una antigua pareja. El narrador-protagonista vuelve a sentirse como al término del secundario: “De momento a otro, me quedé sin amigos”. Volvió a fumar y a nadar rutinariamente; aquellos hábitos fueron su forma de amparo, de supervivencia.

Sodio es un *viaje no-lineal*: narra un pasado desde el presente, alternando distintos momentos. Acompañado por una formalidad que tiende a marcar las pausas y los silencios, la narratividad es un ir y venir incesante por las memorias de la infancia, adolescencia y adultez. Hay cierto orden e intercalación de historias que se sostienen a lo largo de la novela, aunque, más bien, el movimiento es

reflexivo: volver sobre sí, reflexionar. A partir de este punto de vista, es notorio el gesto del autor en no revelar el nombre del narrador-personaje. El lector está a la espera de tal frustrada revelación. Tal vez, como Bartleby, el escribiente, *prefiere no hacerlo*: resuelve no atender la esperada petición del lector de intentar saberlo todo, para controlar todo. Lo mismo sucede al final de la novela: el pez hembra del mar permanece intocado y el cuerpo del nadador fatigado, con la cicatriz de la mordida del pez en su brazo. *Sodio* es una novela que se lee con el cuerpo.

TOMÁS SALVADOR BOMBACHI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
BUENOS AIRES, ARGENTINA

Lista de referencias

- Consiglio, Jorge. 2021. *Sodio*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Fromm, Eric. 2015. “Libertad como problema psicológico”. En *Miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós.
- Jitrik Noé. 1974. “Crítica satélite y trabajo crítico en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.º 23: 337-68.
- Lukács, György. 2015. “Para una teoría de la historia de la literatura”. En *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*. Buenos Aires: Gorla.
- Piglia, Ricardo. 2005. “¿Qué es un lector?”. En *El último lector*. Buenos Aires, Anagrama.

MARÍA PAULINA BRIONES LAYANA,
Labor de duelo,

Buenos Aires, Himalaya, 2022, 50 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.9>

En un medio anodino donde abundan los poemarios mediocres repletos de pirotecnia verbal, *Labor de duelo* se erige como una novedad muy sólida. La poeta elabora el luto con un gran rigor de embalsamadora, sabiendo que “la labor de duelo es la piedra de Sísifo” (Briones Layana 2022, 33) que sube y baja sin cesar en esta única vida que nos fue dada.

Se trata de una colección unitaria de textos en los que hay un soporte anecdótico mínimo: la muerte familiar. No se trata de “doscientas páginas sobre las apasionantes vivencias que experimenta la gente mirándose al espejo” (Pérez Reverte 1999, 15); es apenas una plaqueta, de medio centenar de folios, bien estructurada que parece ser autoficción pero no lo es.

La muerte en la familia es algo tangencial, lo verdaderamente nuclear es la ciudad fantasmal en la que transita la voz poética, y los hábitos de un sujeto que se pierde y se encuentra en la cotidianidad.

Hay un detonante narrativo que es la pérdida del abuelo:

Un viento ligero anida la melancolía
Es Agosto y tu abuelo se ha volado
los sesos
La nota luctuosa de un periódico
gastado dice que desayunó
Como de costumbre
No era un día distinto

¿quién era la familia que vivía en su casa?
durante años pensé que era la mía
la nota luctuosa enumera más de seis hijos
no conozco todos los nombres

Esta pérdida es solo un pretexto para hablar de temas colindantes como la familia, las lealtades, las dinámicas de comunicación filiales, el catálogo de personajes de crianza

Abrevar como un eco
tuve una madre de aguas profundas
y abuelas y tías inútiles todas afectas a saberes
de otros mundos
en donde los susurros desorientan
jamás fueron guías
la desobediencia era su marca
nacer en el desierto su extravío

Igor Caruso, psicoanalista del Círculo de Viena, autor al que Briones parece haber leído, es uno de los que mejor ha explorado ese “desierto extraviado” que es la relación de los vivos con los muertos:

Esta es la presencia de la muerte en la conciencia y la muerte de la conciencia. Es la recíproca sentencia de muerte, pero en cuanto se condena al otro a la muerte se pronuncia la propia sentencia, puesto que la condena se cumple, sobre él, en su conciencia y en la conciencia del otro. El otro muere en cuerpo viviente, pero muere en mí; claramente esto significa que mi conciencia muere, que yo arrastraré conmigo ese cadáver que ni siquiera me hará sufrir. ¡Pero esto no es suficiente! (Caruso 1997, 13)

La voz poética explora esa sentencia pronunciada sobre el Otro. Las ramas del árbol genealógico han muerto, pero encuentran un funeral en el libro. Poetizar es la mejor forma de arrastrar ese cuerpo y perennizarlo, es disecar los momentos vitales, pero es insuficiente, dice el psicoanalista vienés. Esa insuficiencia Briones la traslada a la condensación que ofrece la labor poética que es la labor de la suficiencia, del *mot juste*. Duelo insuficiente, pero necesario; condena que se cumple en la conciencia, nos dice Caruso.

El libro también se erige como un mapeo de lugares afectivos en un contexto urbano claramente identificable. Pero todo levantamiento de un lugar siempre tiene relación con un deudo:

El último sueño de la noche me regala a mi padre entrando al estero entre las ramas del manglar al hundirse
Es decir que lo quiero suicidar para no tener que matarlo
Y amanece

Es Guayaquil, la ciudad de los manglares, como le decía Jorge Velasco Mackenzie; estamos inmersos en el poema-río sobre “la ciudad pantano”, “las palmeras de la necrópolis de mármol”, “el estero con el agua siempre dispuesta a cubrirnos con su olvido” porque “una ciudad puede morir tantas muertes”

Es la genealogía del dolor poetizado desde el punto de vista de la labor, el trabajo, el alumbramiento como su título lo indica. “Ora et

labora”, decía la regla benedictina; poetiza y labora parece ser la premisa de la poeta.

Es el *duelar* (palabra prestada del psicoanálisis) lo que mueve cada página. “En mi familia escondemos a los suicidas”, anuncia el primer poema. “En mi familia escondemos a los infieles”, concluye el último texto proponiendo una circularidad que implica la necesidad de esconder el interdicto.

Libro-lápida, libro-epitafio tan intenso como breve, como el vahído ulterior del ser amado que se nos muere en brazos, porque “no es fácil esta faena de ser albacea de muertos propios”, dice la voz poética tan sabia y tan certera en cada una de sus reflexiones.

Difícil hallar tan buen trabajo de orfebrería de lenguaje entre las obras que se publican en estos días. Bienvenido sea este luto de 32 breves textos que es “una determinación de la vida entre tanta muerte” más “la única certeza de que el viaje es siempre a ciegas”.

MARCELO BÁEZ MEZA

ESCUELA POLITÉCNICA DEL LITORAL,
GUAYAQUIL, ECUADOR

Lista de referencias

- Briones Layana, María Paulina. 2022. *Labor de duelo*. Buenos Aires: Himalaya.
- Caruso, Igor. 1997. *La separación de los amantes*. México: Siglo XXI.
- Pérez Reverte, Arturo. 1999. *El club Du-mas*. Madrid: Alfaguara.

ALLAN CORONEL,
Lapsus At Eternum y 54 poemas que lo escoltan,
 Quito, El Ángel Editor, 2022.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.12>

Lapsus At Eternum y 54 poemas que lo escoltan, de Allan Coronel Salazar, desafía y cuestiona al lector con respecto a la aceptación de una realidad inamovible y de unos valores impuestos por una sociedad conformista y cómoda. Estos textos ponen en duda todo, desde la muerte, la vida, la memoria, Dios hasta las relaciones amorosas y afectivas, para finalmente convencernos de que lo único que nos pertenece es el olvido. Así, los diferentes personajes poemáticos, convertidos en fantasmas, deambulan por el espacio acompañados de su propia soledad o a veces de una ternura distanciada de la voz poética por la ironía, el sarcasmo y el humor negro.

Esta es una poesía hecha de desencuentros, en los que el cuerpo está expuesto a la violencia: “Sacarse los ojos/ aplastarlos contra el piso” (8) y a la fragmentación: “Aguja en las encías,/ doble grapa que une lengua con mejillas;/ paladar que ignora si es planta de pie”. El primer gran desencuentro es el que la voz poética experimenta con una realidad nauseabunda: “La sociedad-disculpa lo prosaico-es una mierda” (20). El segundo gran desencuentro es con el padre: “Si consigo hallar razones para amarlo/ un poco/ tan siquiera un poco/ quizá aligere su carga” (88).

En este universo de desencanto y frustración cada una de las situaciones poetizadas es llevada al extremo: el olvido es devastación de la memoria, el recuerdo es percibido en lo residual, la memoria produce un dolor casi físico, las cualidades vivas de la naturaleza son reducidas a sequedad y muerte como en los poemas “Hijo de árbol” y “Botánica vital” (“Escuálida rama despoblada de hojas/ desnuda de savia/ desterrada de raíz/”). Paralelamente a este recurso de despojamiento de lo real-natural surge otro de agrandamiento de cualidades como en el poema “Escarcha que quema ausencias” (“Despierta los goznes de las cuevas/ bombeando diluvios de desesperanza”). Tanto la minimización como el acrecentamiento de cualidades son procedimientos hiperbólicos, encargados de conducir el enunciado hacia el mundo de lo sobrenatural para producir no solo miedo sino pavor: “Necesito por la noche/ el maullido estruendoso de los gatos”.

Otra de las estrategias poéticas que forman parte del texto que estamos comentando es el de la transgresión social y religiosa que se vuelve irreverencia irónica y a veces sarcástica, como en el poema “Testamento”, donde se produce una total transgresión de lo social-convencional, pues el recuerdo del difunto se convierte no en un acto triste y solemne sino en una celebración jocosa: “desvencijen sus caderas/ sacudan la polilla/ embistan como me gustaría embestir”. Un buen ejemplo de la irreverencia irónico-sarcástica se encuentra en el poema “La túnica de Dios”. En él se hace comparecer a Cristo desnudo en la cruz precisamente para hablar

de “sus desnudeces”. Esta desnudez impúdica despierta la “compasión” irónica de la voz poética: “he de entonarle una canción de cuna/ meciéndolo hasta oírle resoplar”. Dentro de esta misma línea de lo irónico-sarcástico se encuentran los poemas que aluden a la ausencia de Dios como el poema “Jirones” y “Habría que aprender al ángel de la guarda”.

Dentro de estos poemas de ruptura con lo convencional-social se encuentra el texto “Vengo”, en el que la voz poética se burla, irónicamente, del linaje, de los antecedentes familiares para hacer del origen —del nacimiento— un hecho totalmente marginal y transgresor: “vengo de asesinos diminutos/ espiándome enarcados/ en el rumor de la nuca de mi padre/...”, “del abuso vengo/ sufrido/ imaginado/ cometido”. Así podemos ver que la transgresión es lo único que sobrevive en un mundo vacío y sin memoria. Transgresión que es una actitud crítica y autocrítica sobre una realidad descompuesta en la que ya no es posible ningún llamado al orden: “Si me preguntan/ diré que cerraste los ojos/ que te quedaste en otro sueño/ para seguir viviendo”.

El poema “Arlequina y desmemoria” muestra el fracaso de la memoria, sirviéndose del espectáculo del circo, quizá relacionado con el mundo de la infancia, en él nada es posible recordar, pues la acción que se espera fracasa: “mete un conejo en el sombrero/ giro de varita/ desvanecimiento/... saca una rata flaca/ desdentada/ calva/ colicorta/ de la chistera triste y fracasada”. Excepcionalmente hay un poema, “Imaginando un click cercano”, en el que el recuerdo y su evo-

cación se cumplen plenamente, pues a través del recurso de la fotografía se evoca nitidamente la imagen de un amigo: “A tu brazo lo acaricia el sol/ y un mechón emblanquecido/ escapando rebelde de una boina”. Aquí es una de las pocas ocasiones en las que no interviene el efecto devastador del olvido.

En este recorrido por la poesía de Allan Coronel Salazar hemos podido apreciar la variedad de formas que adquiere la ironía, el sarcasmo y papel que juegan la muerte, la memoria y el olvido, frente a una actitud transgresora (crítica) de la voz poética ante una realidad en constante descomposición, bien podemos hablar de una poética de lo grotesco, como afirma Helena Beristáin: “La imagen grotesca expresa la imperfección de la vida en evolución fluctuante entre los polos del nacimiento y la muerte”.

VICENTE ROBALINO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL
ECUADOR
QUITO, ECUADOR

MAGDALENA MAYORGA,

Feminismo. Convergencias y divergencias. Brecha generacional o diferencias epistemológicas y políticas,

Quito, Mayor Books, 2022, 302 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.13>

El feminismo es uno de los movimientos sociales y políticos más vitales del siglo XXI, aunque su na-

cimiento puede datarse en los inicios de la modernidad, cuando Olympe de Gouges redactó los Derechos de la Mujer y la Ciudadana en 1791, dos años después que la Asamblea Nacional Constituyente creada por la Revolución francesa los declarara para el hombre. Desde entonces las mujeres se han organizado para acceder a derechos. La forma en que se constituyó este movimiento político en el Ecuador es investigada por Magdalena Mayorga en *Feminismo. Convergencias y divergencias* (Premio Nacional Manuela Sáenz, otorgado por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2022).

La obra, estructurada en cuatro capítulos, recoge la historia del movimiento feminista y las tendencias que lo atraviesan —el “viejo” y “nuevo” feminismo— con el propósito de entender si sus divergencias se deben a brechas generacionales o a diferencias políticas y epistemológicas. La primera corriente corresponde a los años 60 y 70 del siglo XX; mientras que la segunda se generó décadas más tarde. Para acceder a su objeto de estudio, la autora recurre tanto a definiciones teóricas como a la historia del movimiento feminista en el contexto nacional e internacional, así como a entrevistas con miembros de ambas tendencias.

El capítulo primero explica el feminismo como un corpus teórico-político que busca la transformación de la sociedad mediante la incidencia de las mujeres en el cambio de sus condiciones de opresión y desigualdad estructural. Una de sus herramientas teóricas es el sistema sexo-género, que junta dos categorías binarias, el

sexo: evidencia biológica de diferencias entre hombres y mujeres; y el género: la trama cultural sobre la que se construye la desigualdad. Una vez explicadas las definiciones teóricas, la autora muestra que una diferencia entre las viejas y nuevas generaciones de feministas es el acento que estas últimas ponen en particularidades de las diversidades sexo-génericas, con un tipo de pensamiento centrado en aspectos individuales, un “generismo” que enfatiza en las diferencias entre las mujeres y no las desigualdades estructurales a las que todas están sujetas.

El riesgo que implica mantener una posición particular sobre el interés general hace que Mayorga convoque a recuperar la visión crítica del feminismo, que atañe a todas las mujeres, en tanto sujeto político, que requiere el accionar colectivo en tres ámbitos: el reconocimiento de sí mismas como un actor social autónomo; la búsqueda de la transformación del poder y la cultura patriarcal; y la redistribución de recursos —materiales y simbólicos— que les permitan superar las desigualdades estructurales; todo ello acompañado por un sentido ético de respeto por los derechos propios y ajenos, por la coherencia entre la vida pública y privada, y por un agudo sentido de justicia.

El siguiente capítulo se destina a analizar las posiciones antifeministas y los argumentos que los sostienen. Su mayor preocupación se centra en posiciones que aparentan ser feministas, pero alientan la discriminación. El *mujerismo*, ideología que apela a la idea esencialista de que las mujeres son, por naturaleza, mejores

que los hombres; y el *hembrismo*: machismo ejercido de las mujeres hacia los hombres, y hacia otras mujeres. A estas dos formas veladas de antifeminismo se une la “ideología de género”, estrategia explícita de poder, que niega a las mujeres derechos como el aborto o la libertad de decidir sobre su cuerpo, así como lo hace con las orientaciones sexo-genéricas y rechaza nuevos patrones de relacionamiento de género. Sin embargo, la autora también se encarga de aclarar que no puede considerarse feminismo ningún tipo de posición que por favorecer a las mujeres promueva la violencia hacia hombres, mujeres o entre pares.

En el siguiente acápite, dedicado a la relación entre la heterosexualidad y las diversidades sexo-genéricas, Mayorga explica que el sistema patriarcal domina tanto en los esquemas heterosexuales como en los homonormativos y en los hetero-queer; y no únicamente a los incluidos en el primer caso, como suele considerarse entre los grupos de diversidades sexo-genéricas. Esta consideración lleva a definir a los heterosexuales como un grupo homogéneo, supuestamente defensores del *statu quo* y censorador de orientaciones sexuales distintas; obviando que pertenecen a diferentes clases sociales y tienen distintas mentalidades, abiertas o cerradas, respecto a la sexualidad y el poder.

La autora cierra su libro con un capítulo dedicado a transitar la memoria del movimiento feminista del Ecuador, ubicarlo en su contexto, conocer sus características y enfoques, especialmente a partir de la década

de los 70, cuando despegó como movimiento político, buscando espacios autónomos de discusión y lucha, para incidir en las políticas de Estado, con el apoyo de Organizaciones No Gubernamentales (ONG) dedicadas a trabajar con mujeres de sectores populares, campesinas, indígenas y negras.

Mediante conversaciones mantenidas con “nuevas” y “viejas” feministas, da cuenta de los avances del movimiento en el último medio siglo y considera que una línea divisoria entre las dos corrientes es artificial porque ambas coexisten dentro en un mismo tapiz, donde se tejen y fusionan planteamientos, grupos y generaciones. De todas maneras, detalla las diferencias entre unas y otras, con el propósito de responder a su inicial sobre los motivos de las divergencias. Su conclusión es que la brecha generacional es un mito deformador que oculta los reales motivos de las diferencias, las cuales radican en aspectos epistemológicos, políticos y estratégicos; los que deben ser develados para posibilitar el continuo histórico de la lucha feminista y centrar el núcleo del quehacer feminista. De ahí que llame a enfrentar el reto en común de elevar las diferencias a un nivel político para fortalecer al movimiento, mediante la identificación de puntos comunes que permitan crear alianzas y evitar la dispersión.

Feminismo. Convergencias y divergencias es un libro que aporta al entendimiento del movimiento feminista, tanto a nivel teórico, como histórico y metodológico, además de recoger el testimonio de sus activistas, en un diálogo que reflexiona so-

bre sus debates internos y sus nudos críticos, así como también los temas pendientes, los cambios estratégicos y la necesidad de centrar el movimiento en los puntos comunes.

Las inquietudes planteadas por la autora abren también nuevas líneas de investigación que podrían abordarse en otras investigaciones, tales como la articulación del movimiento de mujeres antes de constituirse en un movimiento feminista propiamente dicho; así como también la articulación y los desencuentros con otras organizaciones que tuvieron fuerza en aquellos años, como los partidos de izquierda y los movimientos católicos de distinto signo.

Queda también abierta la inquietud (la autora lo plantea) sobre los efectos que a nivel social logró la influencia de las “viejas feministas” en las políticas de Estado, a partir de mediados de los años 80 del siglo XX, que aportaría al diálogo intergeneracional y a la pertinencia histórica del feminismo en la búsqueda de que las mujeres gocen de libertad con igualdad y con capacidad de decidir, inclusive sobre sus propios cuerpos.

KATERINNE ORQUERA

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR
QUITO, ECUADOR

MARÍA AVEIGA,
Código de voces,

Quito, Editorial Trashumante, 2022.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.14>

Formada en la Antropología, poeta y viajera de vocación, la materia de este libro parece que estaba esperando a María Aveiga en las salas y archivos del Museo Nacional de Antropología de México, una de las infraestructuras museísticas más importantes del mundo. Allí, María descubrió a su personaje, Ocho Venado, Garra de Jaguar, el gobernante y conquistador mixteca que vivió entre 1063 y 1115 D. C., y que:

Unificó los reinos del sur en la costa pacífica del actual México.

quien conquista mata

En su primer viaje extrajo latidos de mujeres poderosas, hombres guerreros y animales silenciosos. Ofrendas que los dioses transformaron en dones.

*la muerte es torrente de máscaras
abre su boca y surge un rostro.*

Así empieza este poemario, empieza dislocando la voz del hablante lírico. Es decir, con la incrustación de estas frases que alteran la sintaxis de la prosa para ceder su lugar a la imagen poética con toda su volatibilidad significativa y su singularidad fónica, donde la tipografía ordinaria es reemplazada por la caligrafía, por la gestualidad plástica de la escritura, evocando la idea del manuscrito propio del código, pero ese gesto es también autorreferencial, nos remite al acto mismo del habla y de la escritura. Diríamos que el orden de la frase

es quebrantado desde dentro mismo del texto introduciendo estos sintagmas que vienen de fuera como si de repente la poeta escuchara voces, las voces extraviadas en esos barrocos “pliegues del tiempo”, en los recodos de la Historia. Se trata siempre de la voz del otro; voces que proceden, además, de otras escrituras (propias del engranaje intertextual del poema), pero también de otras latitudes, del otro lado del tiempo y la geografía; voces migrantes, transmigrantes, fronteras, que, como los antiguos coros griegos, actualizan la verdad porque traen la sabiduría del tiempo, un saber vinculado a la memoria de la tribu, a la memoria colectiva. Esa pluralidad de voces que cruzan el texto configura el tapiz polifónico de su tejido, de su hechura; como el “torrente de máscaras” anuncia esa disolución y multiplicación de las identidades diseminadas por sus páginas. En las primeras líneas de *Códice de voces* ya está condensado, *in nuce*, todo el libro.

Ocho Venado —continúa diciendo el emisor lírico— llegó a los cinco puntos del mundo: El Movimiento. En cada punto el Árbol que vive allí miró sus ofrendas y escuchó sus oraciones: La Colina del Tablero o El Cerro Oscuro, en el norte. La Colina del Sol, en el este. El Templo del Cráneo o La Casa Ancha, en el sur. El Río de Ceniza, en el oeste. Y en el centro, El Templo del Cielo, el quinto punto.

Solo en una relectura del libro me percaté que esas estaciones rituales o mágicas que atraviesa el espíritu del personaje, son las que estructuran el texto, conformado precisamen-

te por cinco apartados con esos nombres, con esos topónimos hechizados que son en sí una incitación mágica. A partir del itinerario ultraterreno de Ocho Venado, María Aveiga construye una poderosa ficción poética que es al mismo tiempo un canto cósmico, una celebración de los movimientos atmosféricos, de la magia y el milagro los fenómenos meteorológicos y astronómicos, de las secretas metamorfosis de la naturaleza, de los ciclos íntimos del cuerpo femenino y su metabolismo deseante, pero también una inquietante visión de los cuerpos vulnerables de las niñas, esos cuerpos precarizados, violentados y asesinados por las dinámicas del orden patriarcal, y las reglas sórdidas del mercado, y un informe tan personal como estremecedor del ecocidio que vivimos a escala planetaria, especialmente de ese espectáculo del horror que constituye la caza de ballenas y otras especies marinas.

Los territorios que cruza este libro, su tono moral y emotivo, nos recuerdan algunos pasajes ilustres de la cultura y la literatura. Para empezar la poesía náhuatl (una de las fuentes matrices del texto), pero también ese otro código célebre que es *De rerum natura*, la epopeya científica de Lucrecio escrita en el siglo I de nuestra era; la voz profética de William Blake (fuente confesa de Aveiga), particularmente ese poema icónico que es “The tiger”; algunas páginas de *El corazón de las tinieblas* de Conrad, muchos episodios de Cormac Mac Carthy (otro autor que la poeta reconoce entre sus referencias), de sus novelas transcurridas en la violenta frontera mexicana-americana (epicentro de

nuestro poemario); la palabra abisal de Gangotena y Dávila Andrade, y resulta inevitable recordar el *Moby Dick* de Melville. Me atrevo a decir que ese inmenso y desgarrador poema que es “Lo útil”, y todo ese ciclo que compone el capítulo “El templo del cráneo”, traduce la aventura psíquica y metafísica del capitán Ahab a una tragedia contemporánea en clave ecológica. Incluso, aunque parezca desproporcionada la analogía, diría que, si Dante relató el infierno de los hombres, y Melville el infierno de un hombre asediado por su obsesión demencial (“la gran novela paranoica norteamericana” la llamó Deleuze); Aveiga nos ofrece una visión estremecedora del infierno animal, provocado por la depredación y depravación humana. No se piense, por supuesto, que la autora embellece el hecho tan violentamente cruel como cruento que entraña la caza de ballenas, sino que hace una relación meticulosa y sensible de los acontecimientos, insertando incluso una dosis de ironía que termina por comprometer al lector de un modo integral, en su afección y corporalidad. Confieso que hace mucho tiempo no experimentaba un grado tan parejo de intensidad y conmoción ante la lectura de un poema.

En unas memorables páginas de *El hombre y lo divino* (1955), María Zambrano, dice que:

La vida del semejante no es percibida como la del resto de las cosas y las criaturas, tiene lugar en otro plano, más interior. Para ver al semejante —dice Zambrano— nos adentramos, y hay grandes diferencias en ese adentramiento. Si para

percibir y conocer lo no semejante realizamos un movimiento de salida, como si quisiéramos llegar hasta los linderos de nuestro ser, asomarnos a nuestros propios límites, para ver y percibir al prójimo, contrariamente, nos hundimos en nosotros mismos y desde este dentro de nuestra vida lo sentimos y percibimos. [...] Frente a mundo exterior creemos vivir dentro de unos límites, nos sentimos defendidos; frente al semejante nos sentimos al descubierto, como inmersos en un medio homogéneo de donde emergemos a la vez.

Cito en extenso a Zambrano, a esta otra María tan venerada, porque esa mirada amorosa, esa mirada que se prodiga sobre lo que ama y que cuida lo que ama está entre lo más conmovedor del libro de María Aveiga. Y por supuesto, el don hospitalario de escuchar y alojar la voz de otro, del otro humano, del otro animal, sus semejantes, nuestros semejantes. Pienso en el hermoso poema que dedica a su hija Sofía, o en ese admirable texto que se titula “Cantos de Ballenas”. Aquí un fragmento:

Cuando escuchan la primavera
ese sonido al fracturarse el hielo
migran por la extensión de los océanos
para comer o reproducirse.

Conducidas por hilos de música
sus voces cuentan sagas de millones
de años
ataduras de tiempo.
Los ballenatos reciben el habla
cuando amamantan.

Y las parejas amalgaman en la cópula
los cantos
mirándose el rostro

alcanzan la superficie
y tientan el reverso del cielo.

La verdad es que por donde se abra este libro exuda belleza y sabiduría.

La cruzada terrenal y ultraterrena del guerrero mexicana, la danza sublime del polvo y su milagroso itinerario fertilizador desde el desierto del Sahara a la Amazonía; el viaje ultraveloz de la luz a través del espacio estelar, el viaje del cuerpo migrante, expuesto a todos los coyotes de salida y de frontera, el viaje del cuerpo indefenso de la infancia, el viaje submarino de las ballenas en su travesía de acoplamiento, y en su huida desesperada de los pescadores, el viaje de la escritura por los diversos soportes físicos y tecnologías subjetivas, el viaje de la memoria de la propia escriba y su prolongación en el cuerpo de su hija Sofía... Todos esos viajes del conocimiento, del reconocimiento, del autoconocimiento, y los lenguajes que importan, configuran este *Códice de voces*. Pero el libro es también una celebración de la escritura como ejercicio de cifraje textual, de ins-

cripción cultural, de tatuaje corporal donde la iconicidad del significante brilla en el vértigo de su trazo, de su caligrafía, en las formas concisas del pictograma, de allí que se constituye también en una vindicación poética y política de los signos perdidos, de los signos prohibidos, de lo que Eduardo Subirats, en su magnífico libro sobre el muralismo mexicano ha llamado “el holocausto de los códices”. Y por supuesto una restitución simbólica de las lenguas originales, ancestrales. Por eso quizá la pregunta central del libro la formula la voz del otro cuando tras la cláusula “Entrevistan a los niños en las cárceles”. Inquieta: “¿en su propio idioma?”

Se me ocurre que este libro no solo va en busca de esa lengua materna extraviada, sino que está escrita en una especie de lengua materna, en el idioma de la madre. No en vano suele ser ella que nos dicta esa lección maestra e inaugural: la lectura.

CRISTÓBAL ZAPATA
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
CUENCA, ECUADOR