

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

La biblioteca de la nación flotante

Imaginación y política en el ensayo de Leonardo Valencia

Marco Vinicio Manotoa Benavides

Tutor: Marcos Fernando Balseca Franco

Quito, 2026

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Marco Vinicio Manotoa Benavides, autor del trabajo intitulado “La biblioteca de la nación flotante: Imaginación y política en el ensayo de Leonardo Valencia”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

25 de febrero de 2026

Firma:  Firmado electrónicamente por:
**MARCO VINICIO
MANOTOA BENAVIDES**
Validar únicamente con FirmaEC

Resumen

Este trabajo de investigación reflexiona sobre las condiciones, posibilidades y tensiones del libro de ensayos *El síndrome de Falcón* (2008) del escritor ecuatoriano Leonardo Valencia. El interés en este libro se debe al carácter polémico que plantea con respecto a la tradición de la literatura nacional y a su inscripción en los debates de la literatura mundial que definen el panorama literario del presente. Valencia es un autor de prosa de ficción y de no ficción que ensaya desde su condición de novelista una lectura crítica del proceso literario en diálogo con la complejidad de las prácticas de lectura de nuestra época. La singularidad de su escritura radica en el uso de recursos estilísticos que le permiten articular aproximaciones estéticas a las polémicas del campo cultural y a la vez posicionar su ficción en un orden reflexivo que, entre otras cosas, elude las clasificaciones, las etiquetas identitarias y cuestiona la lógica de los discursos que ideologizan al texto literario. El ensayo literario condensa un tipo de práctica escritural que se resiste a las conclusiones o a las reducciones teóricas y hace de la ironía, la búsqueda y la conjetura las estrategias formales que dan cuenta del abismo insalvable que fulgura entre la experiencia inaprehensible del ensayista y el mar de posibilidades del lenguaje. Para abrir el texto ensayístico a una tentativa de comprensión he procurado leerlos en su inmanencia, alejándome en lo posible de las categorías, para analizarlos a partir de la problematización de las imágenes que tensan la reflexión ensayística de Valencia. Así las imágenes de la biblioteca y de la nación flotante constituyen los tropos nucleares de una obra que es revisada texto a texto por parte de la figura autoral y que concibe a la literatura como un campo de fuerzas en donde el lector ocupa un lugar central. La capacidad polémica de los ensayos de Valencia plantea disensos con respecto a la imagen que la literatura tiene sobre el pasado, y le permite replantear, desde una perspectiva conjetural, ordenamientos nuevos para el reparto de lo sensible. Así el ensayo literario de Valencia es glosado a través de la escritura ensayística, porque sólo con imágenes se puede hacer legible aquel influjo irredento de comprensión que la literatura despierta en el lector, orillándolo hacia el abismo de su propia imagen incompleta.

Palabras clave: ensayo, imaginación, reparto de lo sensible, lector, conjetura

Tabla de contenidos

Introducción.....	9
Capítulo primero: La biblioteca entre orillas.....	15
1. Apertura	15
2. El ensayo como biografía de lectura	18
3. Mar e intemperie	21
3.1. La tercera orilla	23
3.2. Ensayar el naufragio.....	37
4. Cierre.....	56
Capítulo segundo: ¿La nación flotante?	57
1. Apertura.....	57
2. El ensayo como poética del pensamiento disidente.....	59
3. El crítico de la levedad	61
3.1. Agua por todas partes.....	62
3.2. Desfiguraciones y traslados.....	81
4. Cierre	98
Epílogo: El ensayo como conjetura	101
Lista de referencias.....	107

Introducción

La literatura es un vínculo con el mundo en potencia. Las múltiples posibilidades que hilan el tejido sensible de lo real son, en principio, inconmensurables, pero el despliegue del lenguaje literario las dota de forma y expresión. Lo real carece de asidero discursivo y la realidad, en cambio, se hace inteligible en y a través del discurso. Sin embargo, la literatura no puede concebirse como el discurso de lo real, debido a que éste es por sí mismo inefable al concepto. Su capacidad es más modesta, abrir una grieta o una fisura a través de la cual se pueda vislumbrar la complejidad de lo posible. La literatura quiebra brevemente la sintaxis de la vida para que aquello que sido expulsado regrese. La aparición de lo posible acontece en forma de imagen: “una existencia situada a medio camino entre la ‘cosa’ y la ‘representación’” (Ferrater Mora 1971, 913). La imagen engendrada en la literatura recrea lo imaginable en y a través de la palabra. Así la imagen pone en relación lo que está con lo que no está, para que en ese gesto aparezca la literatura, en tanto forma posible de un espacio a develarse a través de la lectura. El espacio de la imaginación instituye las relaciones, las correspondencias y los vasos comunicantes entre diferentes esferas de lo real. Es en la imaginación, “en la infinitud de los posibles” (914), donde la literatura adquiere su estatuto ontológico.

Leer literatura significa dejar de leer: aprehender el sentido posible del texto en la intimidad, el silencio y la calma. La literatura seduce al lector para obligarlo a detenerse, a alzar la mirada, pues el lector de literatura requiere una atención profunda a los quiebres, incongruencias e irregularidades expresivas que hilan el discurso del texto. El texto literario interroga al lector y dinamiza su cambio de mirada o su postura frente al mundo. A través del reconocimiento de la diferencia, el lector se aprehende otro a medida que lee el despliegue de su subjetividad en la trama textual. A partir de la actitud del lector, el sentido del texto se descentra de los sistemas de control social de la interpretación. El lector de literatura vive el asombro del texto y su inquietud moviliza afectos, perturbaciones y desplazamientos en las coordenadas del reparto sensible de lo real.

La literatura interrogada desde sus potencialidades de intervención en el imaginario sociocultural tiene el propósito sacar al texto del ciclo de reificación al que ha sido sometido por una hermenéutica hegemónica. Al leer el devenir de la imagen en el despliegue textual se pueden interrogar las líneas de fuga que traza con respecto al tiempo

y al espacio hegemónicos de la cultura. Estas trayectorias demarcan las condiciones para el trazado de mapas invisibles en tanto acontecimientos del sentido, que constituyen formas de producción de derivas para la vida. La imagen como concreción de la intuición estética se articula en una sensibilidad que, por otra parte, se encuentra inscrita en un régimen de imaginación. Por tanto, es necesario tensionar los procesos de imaginación del presente con las contradicciones de la estetización, o absoluto de positividad, de las sociedades actuales. En otras palabras, la literatura requiere de modelos hermenéuticos que reflexionen sobre las tensiones que la atraviesan como vínculos ontológicos, estéticos y políticos con los mundos por venir.

El ensayismo constituye una práctica de escritura conjetural, que puede crear aperturas en el horizonte del sentido común o articular fisuras en el régimen discursivo hegemónico. Starobinski (1998), refiriéndose a Montaigne, considera que el ensayista no es un hacedor de sistemas ni tampoco un autor de tratados sino un investigador de la intuición, es decir, un detractor del positivismo o de cualquier sistema con horizontes totalitarios. El ensayo discute con las normas de la gramática hegemónica. Al conjeturar una imagen alternativa de la realidad, plantea una inscripción hipotética con un contexto que fluye hacia múltiples direcciones de sentido. Este desplazamiento significativo subvierte, deslegitima y, cuando las condiciones de recepción son las adecuadas, trasgrede los límites del mundo social e histórico. La subjetividad del ensayista puede decir lo nuevo con una impronta de pasado. Al tratarse de una enunciación individual, pone en movimiento una poética, una política y una historia de la diferencia. La voz de alguien lanza su rumor y en esa misma voz se entrelazan los restos de voces pasadas que, por designio de la discreción o de la generosidad del autor, han sido sustraídas del anonimato de una comunidad. Mientras se escribe, el ensayo prolifera como un animal subterráneo que de pronto salta a la superficie para renovar el sentido y la posibilidad de la visión. De ahí que el ensayo esté abierto a la emergencia de lo plural, lo múltiple, la diversidad, el disenso.

El ensayo recrea el campo de experiencia de su autor, con el objetivo de articular una inflexión particular, que dispute el sentido sobre algún aspecto de la realidad. En tanto ‘campo de fuerzas’ en movimiento, el ensayo, según la lectura de Adorno (2009), tiende hacia la escritura de lo discontinuo. La realidad de la que da cuenta el ensayo no aparece como una unidad sino a través de fragmentos y por ende la estructura fragmentaria traza una cartografía para el devenir de una subjetividad histórica en tono polémico. Entre contaminaciones, rechazos, filiaciones hiladas bajo el signo del asombro, la admiración,

el hartazgo o la amistad, el ensayo se urde con los materiales dispersos de la experiencia. Sin proponérselo, el ensayo reescribe la genealogía del pasado y traza un territorio en rotación. Así el yo del ensayista subvierte el territorio formal para ser otro. Pero las cosas no acaban aquí, como lo advirtió Lukács (1985), en *El alma y las formas*, no hay ensayo que lo diga todo, porque “lo esencial de la vida y esas luchas a vida o muerte no pueden expresarlo ni la vida ni la muerte”; en el ensayo “el final es siempre arbitrario e irónico” (33). Cuando el ensayista escribe el punto final de su texto, sabe quizá que no se trata de una ruptura; pese a su voluntad de unidad formal, presiente que se trata de una tregua: un conclusión elusiva, pasajera e irónica.

Esta forma de experimentación formal de la vida fue la que encontré en los ensayos de Leonardo Valencia en la mañana de un sábado del año 2017. Recuerdo la intensidad de la lectura, el asombro, la turbación que como lector me llevó a vivir ese momento con dichoso abandono. El placer, diría Barthes (1989), como una alternativa a la comprensión de la literatura, para potenciar las oportunidades de disfrute del texto. Era el susurro de una lengua cercana que abría para mis ojos una imagen no trascendente de la literatura. Una imagen sutil pero no por ello menos potente, que proyectaba el itinerario de exploración a lo desconocido. Yo había escuchado los comentarios que predominaban sobre la obra de Valencia como epítome de una élite privilegiada que había desertado de la gran literatura nacional a la saga de los encantos de la burguesía cosmopolita. En la segunda década del siglo XXI, el mito de Valencia era este: narrador guayaquileño, perteneciente a una élite cultural, que cansado de las estrecheces de miras de la cultura ecuatoriana había abandonado el país en búsqueda de tierras fértiles para una sensibilidad exquisita. En los pasillos de la Universidad Central del Ecuador, conversábamos sobre esa traición burguesa, sin saber que al hacerlo estábamos cayendo en el dogma de una perspectiva de lectura y en la superstición de la teoría del compromiso sartreano. No lo había leído, es cierto, pese a que tenía dos o tres de sus novelas en los estantes de los cúmulos de libros que por entonces había acumulado. Pero cuando entré a los ensayos de *El síndrome de Falcón*, no pude más que dejarme atravesar por el vértigo de la lucidez crítica de un estilo contundente, que convertía la lectura en espacio de meditación de la existencia. Con Valencia pude sentirme a gusto, pero a la vez tentado a reescribir el mundo. La configuración del ensayo vivido como forma radical de la experiencia de lectura, la remoción irónica de los supuestos y la postulación de la conjetura.

Después advino la pregunta: cómo convertir ese algo innombrable que nos obsesiona en objeto de estudio. Supongo que para hacerlo se necesita tomar distancia.

Qué difícil aprendizaje para el ejercicio crítico: soltar la cuerda que tensa la relación entre la necesidad de avanzar en la escritura y la complejidad de un laberinto de lecturas que crece instante a instante. Así me familiaricé con los estudios realizados sobre Valencia. Los dividí en dos bandos: los apologistas y los detractores. De los primeros, destaco las lecturas de Corral (2020a, 2020b) y Bustamente (2022; 2020); y de los segundos, me interesan los trabajos de Ortega (2017) y Marín (2021). Mi interés en ellos radica en la inquietud que la escritura ensayística despierta para sus respectivas indagaciones. Además, me interesa el tratamiento que, desde posiciones críticas disímiles, plantean para la problematización de la imagen, a la que conciben como espacio de tensión entre el texto y el contexto. Estos estudios rescatan el gesto polémico de Valencia en su tratamiento de la tradición nacional. Inquietud, imagen y polémica vertebran desde mi lectura la naturaleza de la escritura ensayística de Valencia que, no puede reducirse a una poética de su ficción, sino a una forma que permea, desde una mirada autoral, los límites de la experiencia y el lenguaje.

Devenir lector, sugirió Barthes (1989) en *El placer del texto*, necesita la disposición de una distancia. Las categorías, las tipologías y las clasificaciones, todos aquellos incidentes que Compagnon (2015) denominó *el demonio de la teoría*, son obstáculos que al menos, en mi caso, tuve que aprender a superar durante el trabajo de investigación. Tal vez este desplazamiento con respecto a la norma sea la primera condición del placer. La posibilidad de la crítica aparece como expresión de este desencuentro distanciado entre el lector y el texto. De ahí la necesidad de responder desde otro punto de vista que suponga también una respuesta formal. Attridge (2011), en *La singularidad de la literatura*, expone una manera de leer que en torno a la singularidad del acontecimiento literario: una intervención creativa por parte del crítico, quien, después de abandonar todos sus prejuicios teóricos, puede registrar el devenir de esa experiencia de lectura. Martín Cerda (2008), en los fragmentos de *La palabra quebrada*, reflexiona sobre el estatuto singular del ensayo. Al final de su prólogo concluye que: “escribir sobre el ensayo exige siempre escribir ensayísticamente, de manera fragmentada, discontinua y exploratoria” (26). Me interesa la idea de la escritura ensayística como forma de exploración de las posibilidades del sentido. Entre Barthes, Attridge y Cerda encuentro los fundamentos para la lectura de los ensayos de Valencia, que serán leídos desde su capacidad discontinua en relación con el imaginario sociocultural. Y cuya lectura será glosada por medio de la escritura ensayística.

De ahí que, me plantee la necesidad arbitraria de pensar los ensayos de Valencia en su capacidad de imaginar las relaciones que entabla el individuo con el mundo, más aún cuando lo que está por detrás es la fría constatación de que el territorio que creemos nuestro tal vez nunca estuvo ahí. *El síndrome de Falcón* (2008)¹ se construye como un artefacto de errancia. Es decir, como un libro que inventa una biblioteca para un país imposible y que, al hacerlo, inventa también al crítico que, gracias a la transparencia irónica de la forma ensayística, sitúa una perspectiva que vive la literatura como un proceso de redescubrimiento de las palabras de la tribu e invita al lector a vagar y a perderse, a asumir los riesgos de la lectura como un movimiento inacabable entre el aquí y al ahora, a dejarse seducir por el temple vital del estilo que ha levantado la imagen imposible de una realidad que, para la mirada extrañada del autor y para el asombro del lector, parece no circunscribirse ni a las historiografías ni a los catálogos ni a las cartografías. En esta deriva crítica cabe entonces preguntarse: ¿Qué significa moverse en una nación imposible? ¿Cuáles son los elementos que hacen plausible las trayectorias? ¿Por qué experimentamos la sensación de abandono o nostalgia si la cifra que instituye uno de los sentidos posibles, entre tantos, ha sido tallada al filo de una intuición?

¹ Para este trabajo de investigación he decidido trabajar con el libro de ensayos *El síndrome de Falcón* de Leonardo Valencia, debido a que desde mi lectura este libro abre líneas de debate para repensar las posibilidades de relación entre la literatura ecuatoriana y la literatura mundial. He dejado por fuera, entonces, libros de ensayos posteriores del autor como son: *Moneda al aire: sobre la novela y la crítica utilitaria* (2018), editado primero por Fórcola en Madrid y luego, en el mismo año, por Editorial Turbina en Quito; y *Ensayos en caída libre* (2023) editado por Ariel en Colombia. Ambos libros no son tomados en consideración ya que continúan, replantean y responden las intuiciones planteadas en *El síndrome de Falcón*, por el entonces joven escritor, casi desconocido en el medio cultural de la primera década del siglo XXI, y quién utilizó el ensayo para configurar el campo de recepción crítica de su propio proyecto estético, y cuya posición difiere por completo de los libros posteriores enunciados, en cambio, desde un lugar hegemónico del actual campo literario del país en la segunda década del siglo XXI.

Por otra parte, para el trabajo crítico efectuado he utilizado la segunda edición ecuatoriana de *El síndrome de Falcón*, publicado por EdiPUCE en el año 2020, y en el que el autor aumentó un subtítulo para el libro: *Literatura inasible y nacionalismos*. Esta elección se debe a que en esta versión se corrigen las múltiples erratas que estuvieron presentes en la primera edición de Paradiso Editores en el año 2008.

Capítulo primero

La biblioteca entre orillas

Yo, sin embargo, tengo una opinión distinta respecto al tiempo. El de todos los viajeros forma uno solo, muchos tiempos en uno, una multiplicidad. Es un tiempo insular, archipiélagos del orden en un océano de caos
Olga Tokarczuk

1. Apertura

Dacal es el viajero de los umbrales. Su existencia oscila entre la seducción de la juventud y la actitud de apertura existencial para escuchar envejecer el tiempo que lo atraviesa. Valencia lo imagina como un hombre solitario, hecho de contingencias, manías y rarefacciones, proclive a la melancolía, al hastío y la neurosis. En *La luna nómada* (Valencia 1995)² aparece como una consciencia narrativa fantasmática que pesa las posibilidades de escritura desde la liminalidad. Un umbral no es solo una puerta; es el punto de transición, el límite entre un lugar y otro, entre un estado de ser y otro. Dacal es, por tanto, un ser en constante transición y búsqueda. Simboliza la travesía existencial del ser humano a través de los límites de la conciencia, la vida, la muerte, el pasado y el futuro. La ficción concebida entonces como un entre-lugar entre la vigilia y el sueño. Por eso la necesidad del personaje de fabular una burbuja portátil que le permita sobrevivir a la violencia y al terror de la historia. Dacal es el lector seducido y el narrador que seduce. Un seductor atrapado en la ficción de la realidad.

Lo interesante es el mecanismo que lo invoca: el distanciamiento. La distancia como perspectiva que enrarece las formas. El narrador testigo no describe el cosmos, no

² Para esta investigación, se han seleccionado ediciones específicas de los libros de ficción de Leonardo Valencia con el fin de analizar el carácter de extrañamiento y la dimensión polémica de su obra. La elección de los textos se justifica de la siguiente manera: Para *La luna nómada* (2005) se utiliza la edición ecuatoriana de Paradiso Editores, que incluye más cuentos que la de primera edición en Editorial de Jaime Campodónico en Lima del año 1995. Esta decisión subraya la concepción del autor sobre el libro como un artefacto cultural en evolución. Para *El desterrado* (2000) y *El libro flotante de Caytran Dölphein* (2006) se trabajará con las primeras ediciones publicadas en el extranjero: la primera por la editorial Debate y la segunda por Funambulista, ambas en Madrid. Esta selección permite analizar el gesto de extrañamiento que se construye desde sus títulos, especialmente en *El libro flotante*, donde la figura del escritor errante es central para la concepción del procedimiento estético. Para *Kazbek* (2008) se opta por la cuarta edición (2014) debido a su amplia circulación en Quito, llevada a cabo por Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, que le otorgó al autor mayor visibilidad en el contexto nacional. El objetivo general de esta curaduría es examinar cómo estos textos se inscriben en el imaginario sociocultural, prestando especial atención a la extrañeza en la nominación de los personajes, que funcionan como tropos de un mundo inusual y una visión ambigua del presente.

narra una odisea, tampoco se repliega en el pesimismo reflexivo. Un testigo da testimonio de aquello que lo impresiona. Pero la materialidad del mundo se representa mediada por la perspectiva que falsea la noción de verdad y la somete a refutación. Si lo inacabado instituye la identidad de un personaje, tal como sucede con Dacal, su voz se teje por múltiples manos, la intermediación de una mirada fascinada. Así que el lector duda y desde la vacilación el pacto ficcional se pone a prueba. “No hay mucho que decir ni hay nada coherente —nos hablaba como justificándose, anticipando la conclusión a la hora de relatar sus historias” (Valencia 1995, 23). Como viajero, sus historias tienen un primer y último puerto, la elipsis: “Dacal siempre enfatiza la causa y el efecto final. Nunca entra directamente en su anécdota. Nos envuelve con ese calmado desovillar de sus viejas historias sin sentido y sin provecho, como le gusta calificarlas” (178), dice el narrador de “Farfala”. Se traza entonces un secreto y desde este trazado hipotético, un remanente de tiempo, encuentra en la imaginación el único espacio adecuado para su acontecer: “Esto, muchachos, les sonará absurdo, pero precisamente es lo más importante. Y es que así somos, y las demás imágenes solo son invenciones, que creemos normales, con sentido” (31). Las imágenes que muchos creemos esenciales pueden deconstruirse desde el acto solitario de reescritura de la experiencia.

Dacal es, en este sentido, un lector escéptico del sentido común y de los sistemas filosóficos, pero su desencanto no se inscribe en la anulación de la subjetividad propia de los discursos posmodernos. En diálogo con Barthes, Valencia experimenta la literatura como una vivencia singular e irreducible al concepto. De ahí que, Dacal, en tanto viajero de los umbrales, se transforme en el umbral y sea el motivo para conocer a otros personajes anteriores o posteriores a la ficción: Miranda, Milos Lerner, Kazbek, Farfala, Dora Lerner. Lo femenino como puerta a la sensualidad de un mundo en trance. Sólo un seductor puede escapar a la seducción del poder aunque, al imponer a su vida este gesto radical de disolución del vínculo social, ate su existencia a la intemperie. La imagen del seductor constituye un tropo de la literatura universal que podría rastrearse desde su génesis grecolatina, pero fue con Kierkegaard que adquiere el estatuto ontológico de elección existencial del individuo. En la entrada del 30 de mayo del *Diario de un seductor*, Kierkegaard (1977) escribe: “Nuestros caminos coinciden en todas partes” (42). La alusión a la presencia esquivada, intermitente y fatal de Cordella sugiere que las casualidades son monstruos totalitarios que devoran la atención. Lo queramos o no, estamos condenados a ver al objeto de deseo y obsesión en los límites confusos de todas las cosas y a no poder contenerlos antes o después de ese instante de premonición. Como

Kierkegaard, Dacal-Valencia³ asume la fatalidad como un incidente sin importancia y, quizá por esto, inevitable. Pese a la fragilidad del mundo, a la “ausencia de sentido y la ausencia del otro” (Mèlich 2021, 12), la encrucijada existencial se debate entre la extrañeza de lo diferente y la familiaridad de lo mismo.

Así Dacal crea vínculos extraños que interpelan al lector a interrogarse sobre nuestra precariedad y sobre el estatuto de intemperie de la realidad. Valencia lleva luego esta pregunta al campo ensayístico, a través de múltiples estrategias que inventan, al contrario del enmarañamiento narrativo de la ficción, una prosa de la levedad. La perspectiva que seduce requiere un tono que fascine. En la primera de las *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino (2000) dice: “[e]n los momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar como Perseo a otro espacio. No hablo de fugas al sueño o a lo irracional. Quiero decir que he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación” (12). Una prosa de la levedad configura otra perspectiva, y desde esta mirada descentrada, excéntrica, mirar la ciudad letrada significa “[u]n aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida” (16). Esta vindicación de lo ligero, llevada a su expresión por Valencia, se aprecia de manera contundente en *El síndrome de Falcón* (2020).

En la primera parte de este libro, titulada “Sobre escritores”, conformada por quince textos, la levedad urde la forma ensayística. Dacal “veía Guayaquil como un difícil crucigrama de luces” (Valencia 1995, 178) y, al hacerlo, concebía el lenguaje literario como una operación de distanciamiento. Desde esta distancia se configura lo leve como tono para la emergencia de lo múltiple. Parafraseando a Calvino (2000), se podría decir que “la pasión cognoscitiva lleva” a Valencia “de la objetividad del mundo a su propia subjetividad exasperada” (59). La subjetividad de una criatura sin identidad y la subjetividad de un narrador que fuga de sí mismo hacia otras esferas de comprensión. Lo

³ En los cuentos “Las emisarias” y “Farfala” pertenecientes al libro *La luna nómada* (2005) y en algunos fragmentos de *Kazbek* (2008) Leonardo Valencia construye un personaje inasible que, desde mi lectura, funciona como alter ego del escritor. Ambos comparten aspectos mínimos de una biografía: la fatalidad del origen que no quiere nombrarse, la necesidad y la angustia de la escritura como una forma de existencia, la extranjería mediada por los amigos y la imaginación, lo anodino de una profesión —publicista— que aparece atormentarlos, la fe, tal vez la única posible en un contexto que se desintegra lentamente, en las posibilidades del lenguaje para recrear la memoria. De ahí que, considere que el autor del libro de ensayos *El síndrome de Falcón*, sea precisamente aquel ser bifronte, desarraigado —un caminante de los umbrales, en el caso de Dacal, y un nómada que evade los linajes y los territorios nacionales, como ocurre con Valencia—, el artífice apócrifo de este libro nacido para la impugnación de las interpretaciones manidas por la tradición del realismo y las supersticiones de la crítica nacionalista.

subjetivo también como instancia afectiva de la memoria y como estrategia de seducción de la narración y del ensayo. Escribir la rememoración de una lectura, hace de su ensayística un quiebre y de la literatura un viaje hacia los abismos del lenguaje.

Dacal se inscribe, de esta manera, en el régimen de la ambigüedad: es una ficción y como tal supone la puesta en escena de puntos inconexos que se sostienen por las fuerzas subterráneas del estilo. Su carácter inacabado, da cuenta de la estrategia de dispersión que el autor realiza para referir las condiciones concretas de recepción poco propicias para la reflexión crítica. Concebir una biografía para contener el curso de una vida de fragmentos como la de personajes de la estirpe de Dacal, a caballo entre los fantasmas del porvenir y los profetas de un pasado que apenas inicia, es, por sí sola, una tarea irrealizable. El gesto ensayístico se traduce en la creación de un personaje de la levedad, el desacuerdo y el insomnio. Como lector de un mundo que lo ha expulsado, y lo ha convertido en una entidad de la extranjería y de una racionalidad errante, Dacal representa al lector ingenuo que aprende a leer el lenguaje del silencio y a escribir el breviario del nómada. Por tanto, es la imagen de la distancia crítica, aquella que de acuerdo con Starobinski (1974) hace de la teoría un espacio para la autorreflexión; cifra con la que Valencia descubre otra totalidad, de igual manera, imposible, un archipiélago: la tradición literaria de lo inasible. Y al hacerlo, lo hace desde la heterodoxia, suspende, por un instante, cualquier juicio moral, y, pese a las afirmaciones de una actitud apolítica, desentraña las potencias afectivas de una política de la literatura.

2. El ensayo como biografía de lectura

Para leer la primera parte de *El síndrome de Falcon*, “Sobre escritores”, he elegido la hermenéutica inmanente de Alberto Giordano (2005), que concibe al ensayo como una biografía de lectura: “un ensayo es una autobiografía de lecturas, cuando su escritura toma la forma del recuerdo y es la ocasión de que el ensayista vuelve a ser un niño que aprender a leer y no sólo un adulto memorioso que exhibe cómo sabe hacerlo” (122). Esta perspectiva crítica sitúa la experiencia del lector como instancia estructurante del sentido de lo literario y hace del ensayo una caja negra de ese acontecimiento, pues no solo instituye un procedimiento hermenéutico del texto, sino que, también, diagrama la trayectoria que el escritor, en su empeño de invención formal, ha registrado con respecto a su contexto. Trazado que, por otra parte, se transfigura en la experiencia lectora, ya que unas son las derivas del escritor y otras, muy diferentes, las derivas del lector. En tanto lector, el ensayista inventa una cartografía que difiere del mapa original. La agencia

crítica del lector supone un gesto creativo que trasiega de una subjetividad a otra. Me interesa entonces la vivencia de la escritura ensayística como reescritura de la experiencia y, por tanto, los dilemas éticos que se dirimen en esta zona axial, contaminada por los ruidos del mundo y por los ruidos atroces que habitan los cuerpos errantes que somos los lectores.

El lector inocente que Giordano recupera de su lectura de Borges abraza el asombro inefable que un texto puede provocar en el lector. Este abrazo a la vez intransferible y único, evanescente e inequívoco, descrea de los juicios morales y de las supersticiones del oficio literario. Ninguna teoría, ningún método, ningún dogma sirven para el crítico. Pero al desatender las urgencias de las instituciones culturales y priorizar las urgencias vitales que lo incitan a reescribir su minúsculo, inadvertido e insignificante lugar en el mundo, el crítico se enfrenta a ese algo desconocido y secreto que refulege en la interioridad misteriosa de los objetos que nos obsesionan. Desde la intimidad de la lectura lo público se relee y se reescribe. Una intervención ensayística no solo afecta la retórica del poder; puede dinamizar, sacudir y desestabilizar los sustratos profundos del imaginario colectivo. Desde el ensayo, el lector desborda los sistemas de interpretación y conjetura los modos de aprehensión de la sorpresa, el goce y la incertidumbre. Y, de manera subrepticia, casi una estrategia anfibia, el lector puede asumir la ética del ensayista: “la que se afirma incluso en los márgenes más inesperados de las intervenciones críticas, es la del lector ingenuo o inocente, la del que sólo escribe, aún cuando responde a las demandas culturales, sobre lo que aumenta su potencia de pensar, imaginar e interrogarse, de experimentar en la escritura su legítima rareza” (Giordano 2005, 18).

Para Giordano (2005) leer un ensayo entraña una compleja operación de aproximación, despiste y pérdida. El lector se aproxima al detalle y a través de éste articula la imagen total de un mundo en fuga: un gesto polémico que le permite inscribir su biografía de lectura, en términos de goce del misterio, y plantear así una conjetura, un entredicho, que orilla al ensayista a enfrentarse a las cuestiones últimas de la vida. Y este desplazamiento intermitente en tres direcciones escapa y paradójicamente regresa al imán de la inquietud que lo provoca: “¿por qué creemos en lo que creemos, y, sobre todo, qué valor tienen nuestras creencias?” (31). Esta pregunta pone en evidencia el modo de lectura desplegado por Giordano, quien somete a prueba su vida para dejar que la singularidad del texto que lee lo atraviese; aunque esta aséptica del método sea por sí misma inalcanzable. Toda lectura es fruto de una perspectiva que, como se ve en Giordano o en

Valencia, invoca el abandono de las creencias para la afirmación herética, contradictoria, intempestiva de una mirada seducida por el misterio. Y, desde este interregno, hacer de la experiencia literaria su mundo.

En esta perspectiva crítica, Valencia construye su mundo como una biblioteca personal. En su posición de autor de ficción, configura un universo de relaciones, filiaciones y desplazamientos que ponen en juego una actitud crítica con respecto a la tradición literaria latinoamericana, al tiempo que hace visible un proceso de apropiación y desapropiación de actitudes, gestos y operaciones escriturales que le permiten estructurar el horizonte de su proyecto de escritura. En tanto biografías de lectura, sus ensayos funcionan como catalizadores de una dimensión íntima donde Valencia se sitúa como lector, con el propósito expreso de argüir hipótesis, preguntas e incitaciones a la relectura que, entre otros aspectos, dinamicen la comprensión del campo literario. Articula la imagen del mar como pérdida del origen, y desde la ausencia, o el naufragio del territorio, imagina el tiempo del lector como orfandad e infancia perdida. Así cuando realiza las lecturas críticas a varios autores, Valencia instituye una orientación afectiva al archivo cultural que permitirá, a la postre, no sólo la invención de sus precursores sino, también, la invención de sus contemporáneos. Para el efecto, propone una tercera vía de interpretación epistémica de la dicotomía nacionalismo-cosmopolitismo, haciendo de la aporía una instancia constitutiva del campo cultural latinoamericano. A través de las líneas de fuga operadas desde una prosa ensayística incipiente, que apuestan por la problematización de la experiencia cotidiana, la incertidumbre o falta de conclusión, y la puesta en diálogo de elementos heterogéneos, condensa los elementos necesarios para hacer visible una *voluntad de estilo*, cuyas derivas se extienden y trasgreden la frontera de los géneros, de las clasificaciones y del utilitarismo ideológico.

Por último, el estatuto del ensayo se potencia a través de imágenes centrales donde la intención del autor, en tanto desmitificador de la *doxa* literaria, deviene operación epistémica. Mientras escribe sus experiencias de lectura, Valencia se posiciona como un escritor de prosa en desacuerdo con los discursos oficiales de la cultura y de la literatura, instituidos por las perspectivas de la literatura nacional y de la mundialización de la literatura. La dimensión polémica del ensayo se proyecta en el proceso de iluminación de una situación epocal a partir de un detalle, desde donde se deconstruye un sistema de interpretación, o, incluso, se muestran las fisuras del régimen de representación hegemónico. Para hacerlo, pone en rotación una constelación de imágenes que permiten la configuración del disenso en el debate del lugar de la literatura latinoamericana en los

procesos de conformación de una literatura mundial. A la par de los autores de su generación, a caballo entre la ficción y el ensayo, como Alejandro Zambra (2012) o Cristina Rivera Garza (2021), Valencia posiciona un concepto de literatura que se deslinda de los reduccionismos teóricos y del efectismo de la tecnología digital. Sin que esto signifique, no obstante, un rechazo de pocas miras a la actualidad, sino la complejidad de un proceso de autofiguración desarrollado a partir de intervenciones críticas sobre la necesidad de pensar la política desde la singularidad estética.

3. Mar e intemperie

La condición cosmopolita del campo literario latinoamericano caracteriza la transición del siglo XIX al siglo XX y puede localizarse en autores como Juan Montalvo (1997) o José Martí (2012). Pero su máxima expresión se alcanzó con el modernismo, momento axial de conformación de la autonomía del campo literario latinoamericano que, instituiría, una estética de diálogo abierto con las lenguas, las tradiciones y las referencias de las civilizaciones de toda época. Figuras como Rubén Darío, por ejemplo, simbolizan ese diálogo epocal que definió la filigrana de lo latinoamericano como una conversación infinita, que concibe al mar como espacio privilegiado de este exilio sin tiempo. En *La isla de las tribus perdidas: la incógnita del mar latinoamericano*, Ignacio Padilla (2010) sostiene, sin embargo, que, alrededor del mar, aparecen los elementos que prefiguran nuestra propia imposibilidad: “Conscientes de que procedemos del agua, no ignoramos que de ella vinieron los barcos negreros, los conquistadores, los marines, los piratas, los huracanes, en fin, la muerte antes que la vida. ¿Cómo entender que, de esa fuerza vital, que tendría que igualarnos al resto de los hombres, proceda sin embargo tanta ruina?” (19). Alrededor de la imagen del agua como interregno de la vida y de la muerte, los ensayos de Valencia disponen una constelación imaginaria que replantea, en el paso del siglo XX al XXI, la posibilidad de la conversación infinita abierta por el modernismo latinoamericano.

La ficción mediada por el ensayo invoca la presencia del agua como territorio de lo inasible y también como instancia temporal heterogénea. El narrador del cuento “La bruma” (2005), después de que los distintos navegantes del tiempo, las lunas nómadas de todas las estirpes míticas o literarias y los manuscritos ininteligibles han sido devorados por la niebla, sentencia su condición de intérprete de lo único que queda: el mar, el silencio y el olvido. Dice el narrador a modo de plegaria, imploración o sus hipotéticas formas paródicas:

Necesito irme. ¿A dónde? No sé. Sí lo sé: se acabó la patria, se acabó el padre. Empieza la intemperie. El vasto espacio desconocido de la patria me espera en el destierro, en los libros flotantes, en el silencio de los abandonos, en las figuraciones del desierto, en la geometría oculta de las artes, en las expansiones progresivas, en otras muertas y otras encarnaciones. (256)

El mar entonces como la biblioteca flotante del nómada, en la que es posible todo y nada. Así las imágenes de la biblioteca, la tercera orilla, la realidad como espacio inasible a la experiencia, el desarraigo y el mar estructuran la deriva hermenéutica que le permitirá a Valencia, a la postre, la postulación de un canon personal, basado en su anhelo de lector, viajero y espíritu genealógico del presente.

Así en este apartado se abrirán los ensayos de Valencia, para la problematización de las imágenes constantes, entre diferentes textos, que tienen en común, el destino que prefiguran: la paradoja entre el silencio y la escritura. Para el efecto, se identifican los procesos de desterritorialización que acontecen cuando se escribe desde espacios de imaginación donde el paisaje, las referencias y los temas nacionalistas se han difuminado. A través de la lectura de la imagen se anhela partir de la experiencia de lectura para la narración de esa vivencia y su posterior dilucidación crítica. En la urdimbre del texto, las imágenes coexisten con los enunciados cual fósiles de significación; afectan el sentido posible, pero desde territorialidades implícitas que refieren, a veces, a contextos desaparecidos. En la imagen resuenan los vestigios de tiempos extintos.

La imagen abre líneas de fuga en el imaginario sociocultural: “puertas creativas para poder habitar entre el tópico dogmático y el caos por medio de un discurso indirecto libre” (Núñez García 2010, 44). Así la imagen problematizada en la ensayística de Valencia se asume como un intersticio heterogéneo, estructurado por correspondencias y analogías, desplazamientos y disputas, montajes y yuxtaposiciones, que permite pensar problemáticamente la frontera entre lo visible y lo invisible. La lectura vivida como instancia de contemplación de temporalidades heterogéneas coincide con el sueño en cuanto a los materiales de su despliegue laberíntico. La potencia creativa de leer supone el modelado de una experiencia y su posterior recreación. Antes de comprender es necesario detenerse en la tentativa de co-creación de la obra, sostener la mirada, dejarse perturbar por la suspensión del sentido, hacer habitable el vacío. Y cautivos, entonces, de esta extrañeza, imaginar el presente.

3.1. La tercera orilla

1

La imagen de la biblioteca como laberinto en Jorge Luis Borges (2017) supone la concepción del mundo como un sistema de clasificaciones infinitas, rigurosas y, sin embargo, arbitrarias. Como el lenguaje, la biblioteca es la trama de un juego de oposiciones donde tienen lugar hechos ficticios, que, en este caso, son las formas de organización de los libros. Compete a cada autor el crear, según su intuición, estas maneras de organizar la biblioteca, que implica, de modo particular, construir una idea del universo creativo. En Valencia la biblioteca existe, pero, al contrario del autor argentino, no está circunscrita a un lugar sellado por el dictamen de la arquitectura o la burocracia fantástica. La suya es un espacio vital que se erige y hunde en el mar, tan ajeno a los nombres, pero, como decía el poeta Emilio Adolfo Westphalen (2006) cercado por “el nombre con que lo nombramos” (232). Desde la intemperie marina, Valencia construye una biblioteca personal a tono con la incertidumbre del cambio de siglo. En contraste con Borges, su proyecto de orden para los libros opta por la errancia a la permanencia. Y, aunque “La biblioteca de Babel” puede leerse como una invitación a la aventura, el énfasis realizado por Valencia para la comprensión de la biblioteca como sistema de resonancias marinas apunta a una aventura de otro signo. La biblioteca de Valencia entiende el viaje del lector como reinención del territorio, es decir, como proceso de desarraigo y arraigo; y a la vez, como instancia de reconfiguración de la imagen epocal del mundo. De ahí que Valencia afirme en el “Prólogo” de la primera edición de *El síndrome de Falcón* (2008) que: “quizá mi único propósito fue tensar una cuerda entre la transparencia y el enigma, el norte y el sur en el mapa de un lector” (15). Tal vez la advertencia de lo que viene: un gesto de modestia, la brazada del náufrago que se adentra en la intemperie del mundo.

Aunque los ensayos que componen la primera edición de *El síndrome de Falcón* (2008) pudieron ser otros, ya que el trabajo de curaduría realizado por Valencia traduce un empeño de autocrítica, los textos de Valencia que dan cuenta de manera explícita de la imagen de la biblioteca como sistema de resonancias marinas son dos: “El tiempo de los inasibles” y “Esa tribu errante”. A estos pueden añadirse, además, “Borges o el arte imposible”, “Dino Buzzati y la prosa de la espera” y “Enrique Vila-Matas y una silenciosa turba”, debido a que, desde estrategias autorales distintas, abordan los procesos de

autofiguración que Valencia lleva a cabo para construir una imagen de lector-escriptor, en consonancia con sus respectivos proyectos de escritura. En tanto proceso de instauración de un orden hipotético, la construcción de la biblioteca personal se concibe como una tarea de imaginación crítica, que pone en rotación la intuición del autor con las condiciones históricas de los contextos donde se fragua la conjetura. La dimensión íntima desde la que se enuncia esta escritura del orden linda con los afectos, a la vez que redistribuye el sentido de un estado de cosas, a través de una intervención política en el tejido sensible de la realidad.

2

La imagen del mar en movimiento permanente subyace en “El tiempo de los inasibles” (2006). Al afirmar que “[l]a cartografía literaria que delimitaba cada país se desborda más allá de sus fronteras, y reformula la idea de los estados surgidos del proceso de independencia” (Valencia 2020, 81), Valencia hace patente la necesidad de un territorio para esta operación de relectura y reinención. Es en el viaje transatlántico donde tiene lugar el diálogo fundacional entre Europa y América. La hipótesis de la que parte en este ensayo se inscribe en un contexto histórico concreto: el siglo XIX latinoamericano. Período histórico que, por otra parte, se caracteriza por las tensiones promovidas por los procesos de Independencia y fundación de las repúblicas. Esta singularidad pone en entredicho las lecturas históricas que leen la relación América-Europa en términos de periferia-metrópolis. No obstante, la complejidad del proceso es insuficiente para el modelo interpretativo oficial, en la medida que lo que acontece en el campo cultural latinoamericano es un proceso de reinención del modelo civilizatorio de la modernidad europea, que se había gestado desde los inicios de la Colonia, en las condiciones de posibilidad singulares de los territorios latinoamericanos.

Hilar la historia del presente desde un síntoma que se remonta siglos atrás para escribir sobre la operación crítica que realizan los autores sobre los espacios nacionales supone, también, un ejercicio de apertura cognitiva para la comprensión de la nación como un proyecto inconcluso. Gracias a la intensidad semántica y simbólica del archivo literario, a diferencia del sentido positivista de la historiografía oficial, la nación aparece como un espacio en flujo y revisión permanente. La imagen de la ‘cartografía literaria’ posibilita que Valencia piense la relación de un autor con la cultura como un trazado o un tejido sobre un espacio en movimiento. El trazado acontece en cada proyecto de escritura

como un desborde de los límites. Horizonte móvil que Valencia aprovecha para reflexionar en torno a los procesos creativos como una historicidad en tránsito, en donde interactúan de forma dialéctica identidades, subjetividades y afectos. Cada nudo de interacción sobre el mapa del tiempo de una cultura da cuenta del diálogo apócrifo que José Lezama Lima imaginó entre el explorador italiano y el anciano Simón Rodríguez bajo la intemperie solar y el frío de cuchilla y desolación del Titicaca.

La originalidad latinoamericana, intuida por Valencia (2020) como “reencuentro con las fuentes de las que se provenía y la revisión de los antecedentes nacionales de cada escritor” (81), obedece a la proyección, estructuración y puesta en juego de un lenguaje heredado de la violencia colonial sobre una territorialidad-temporalidad problemáticos. El hecho de enunciar desde la herida colonial configura un enunciado singular. De ahí que, el retorno a las fuentes de las que habla Valencia instituya un ansia de reinvención de la biblioteca personal. Este encuentro dinámico con las fuentes europeas no significa en modo alguno la clausura de la mirada crítica. Andrés Bello, Simón Rodríguez, José Faustino Sarmiento, desde posturas históricas innovadoras, imaginaron la originalidad latinoamericana en términos semejantes. Desde este anacronismo, Valencia imagina una tradición para pensar los procesos de producción, circulación y consumo de la literatura de la primera década del siglo XXI.

Valencia (2020) identifica una tradición inasible de autores que, desde el desarraigo, han revisado sus fuentes nacionales, haciendo visible las contradicciones del funcionamiento del campo cultural latinoamericano, y sus relaciones con el campo cultural europeo y norteamericano. Ante el hecho circunstancial de la migración de intelectuales, artistas y escritores a Europa desde los años sesenta del siglo XX, la latinidad que buscan las editoriales europeas y su reconocimiento del acento local a través de premios literarios responden a los esquemas del mercado europeo. Aun así, “el escritor latinoamericano radicado en el extranjero siempre había cumplido el ejercicio de revisión de sus tradicionales nacionales con las perspectivas propias del desarraigo” (82). El desarraigo aparece, entonces, como un lugar de enunciación, pero también como un intersticio de fuga de la mirada institucionalizada, que permite el distanciamiento necesario para poner en perspectiva los discursos oficiales, a través de un gesto irónico que es simultáneamente escéptico y melancólico.

La operación crítica desplegada por Valencia en “El tiempo de los inasibles” se trata de la revisión, relectura y deconstrucción de las tradiciones nacionales, situándose en la tercera orilla entre Europa y América Latina: la errancia. A tono con la inclinación

universal de Jorge Luis Borges, Sergio Pitlor, Roberto Bolaño y César Aira, la imagen de la errancia se articula como un ir y volver permanente. Desde esta perspectiva, las identidades son entendidas como vasos comunicantes, es decir, espacios abiertos a la configuración. Esta mutabilidad de un origen sin centro hace del desarraigo un interregno, un no lugar. La tercera orilla permite imaginar el devenir de las escrituras del presente:

De manera que podríamos perfilar distintas orillas que conviven actualmente en la narrativa latinoamericana. Por una parte una orilla nacionalista, escrita desde adentro de cada país y con poca salida o difusión intercontinental. Luego está la orilla internacionalizada, en la que curiosamente convergen dos variantes en apariencia contradictorias: la que satura su obra de los tópicos de América Latina y la que, por llevar la contra a esta vertiente, ha quemado las naves de su tradición, negando incluso la existencia de lo “latinoamericano”. Y una más, de menos difusión, que relea la tradición, que la amplía en su relectura, y que suelta las amarras de una nave que no tiene otro puerto que su propia navegación en la aventura de la lengua. (Valencia 2020, 88)

El interés de Valencia por la escritura novelística posiciona su opinión dentro del campo cultural latinoamericano como un autor doblemente situado, en tanto novelista y como ensayista. Desde su práctica escritural, se apropia del interregno de la tercera orilla debido a que contiene los elementos de germen de un nuevo régimen de representación. Cuando considera que la narrativa contemporánea necesita de una ‘novela arriesgada’ que desestabilice la lógica y el sentido, postula la necesidad de una prosa que reconfigure el archivo y el repertorio del campo cultural latinoamericano que ha sobrevivido al peso tiránico de la novela total del ciclo *boombista*.

En este sentido, Valencia toma la opción por la segunda vía de experimentación novelística de los años sesenta, presentada por Julio Cortázar en “Teoría del túnel”, texto también inasible porque pese a que fue escrito en 1947 se publicó de manera póstuma en 1996. La antinovela desarrolla una estética narrativa que cuestiona la representación mimética, la teoría del reflejo y la ideologización del contenido local. La antinovela es fragmentaria, desterritorializada, y entiende al lenguaje como último referente. *Rayuela* (1961) del propio Cortázar, *Paradiso* (1964) de José Lezama Lima, *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo constituyen ejemplos de esta forma de experimentación. De manera que la hipótesis de novela arriesgada persigue, en última instancia, un nuevo orden del lenguaje. Gesto semejante al que Cristina Rivera Garza ensaya en el “Anhelos de prosa” en *La muerte me da* (2016), con respecto al proyecto escritural de Alejandra Pizarnik. Y aunque este no sea el caso de la novela imposible de Pizarnik, la novela arriesgada de Valencia se hace legible en la errancia como lugar de enunciación y recepción. La tercera orilla ofrece, en definitiva, las condiciones críticas para imaginar, desde la polémica y la

paradoja, una biblioteca de libros que evaden el inventario y son portales a la relectura de las tradiciones nacionales. Gracias a este gesto de invención genealógica, el autor se pone en riesgo. Abandona el lugar seguro de una tradición y ahonda en la búsqueda escritural de un diálogo que tal vez no obtenga la recepción adecuada.

En conclusión, Valencia (2020) define el cosmopolitismo latinoamericano como un proceso complejo de “diálogo y fundación”, de “crítica y ampliación” (81). Esto supone, como sugiere Valencia, la aceptación de que existe un centro irradiador que, al contrario de finales del siglo XIX, en la actualidad se ha vuelto difuso. El sistema literario se concibe como una cartografía de posibles, en el siglo XX y XXI, desterritorializada por las búsquedas artísticas de escritores como Mario Vargas Llosa. La trasgresión del lugar de origen hace de la ficción un modo de resignificación de la vida social del individuo. El escritor cosmopolita se inscribe a una tradición inasible que, para el campo cultural latinoamericano, constituye una forma singular de relacionarse con las diferentes tradiciones, lenguas y cosmovisiones del mundo: “una línea errante” (84) que parte desde el modernismo, se redefine en la obra de Borges, Reyes y Pitol, y cuya resonancia ha llegado al siglo XXI en la obra de Roberto Bolaño, César Aira, Rodrigo Rey Rosa o Mario Bellatín.

Lo interesante de este movimiento de percepción de la literatura latinoamericana es que no se trata sólo de un problema temático, sino de una variación perceptual que modifica el *sensorium*, las estructuras de afecto y la concepción sobre la literatura y el arte, así como los mecanismos que hacen posible sus discursos y sus prácticas. La multiplicidad latinoamericana es el fruto de esta errancia formal, cognitiva y estética. Además, es curioso que la reflexión crítica acompañe las derivas creativas de América Latina. La obra de autores como Augusto Monterroso, Juan José Saer, Juan García Ponce, Gustavo Guerrero, William Ospina o Eduardo Chirinos entraña esta errancia entre la escritura creativa y la escritura crítica y que, según Valencia, es factible debido a “la ductilidad del español como lengua para atravesar fronteras” (89). Creación y crítica estructuran una constelación de autoras y autores que Valencia registra en listas movedizas y mutantes, tal como aparece en la ampliación de la edición de 2020 de *El síndrome de Falcón* y que se centra en escritoras y escritores ecuatorianos, quienes asumen el cosmopolitismo como un desplazamiento dialógico de la mirada que puede acaecer en múltiples dimensiones, registros y formatos.

En “Esa tribu errante” (2005), la imagen del personaje como pesadilla, que, de acuerdo con Valencia, Pirandello había eliminado en el prólogo a *Seis personajes en busca de acción*, muestra la condición de autonomía de la ficción. La rebeldía de las creaciones requiere de un sistema de percepciones para que puedan ser comprendidos. El horizonte de expectativas del lector responde a las condiciones históricas de recepción que, en el caso de América Latina, despliega una escritura de frontera entre géneros. En otras palabras, los libros —cada uno con sus límites y convicciones apresuradas— entrañan una visión distinta e irrepetible del mundo y para hacerlo enseñan al lector nuevos modos de interpretación de la realidad. La historia de la novela, por ejemplo, pone de manifiesto el carácter trasgresor de personajes como Pierre Menard, Tristram Shandy u Horacio Oliveira; criaturas que moldearon desde su extrañeza y su delirio un orden fantasmático con reglas propias para hacer del lector cómplice y adversario de las creaciones fantásticas. Así cuando Kazbek relata que Dacal se niega a hacerse novela y que, incluso ha desertado del mundo ficcional, aclara que:

Dacal es un antiguo jefe que tuvo en la época en que trabajaba en publicidad. Kazbek y sus amigos, también discípulos de Dacal, han escrito una serie de relatos sobre él. Nunca los firmaron. Preferían mantener el anonimato porque eran cuentos corales, narrados en plural, donde cada uno aportaba un punto de vista. El grupo se dispersó por medio mundo y Dacal se marchó a Lima. Solo uno retomó contacto con él, porque también se fue a vivir a Lima. Por este amigo, que pidió seguir en el anonimato, Kazbek se enteró de que Dacal llegó a tener los cuentos que habían escrito sobre él. Le preguntó cómo los había tomado. Y el amigo anónimo dijo que nunca lo supo. Dacal se había marchado al sur de Lima, para instalarse en las cercanías de Nazca, en el desierto de Ica. (Valencia, 2008, 15)

Dacal configura la dificultad, el misterio y la fascinación que implica la distancia entre el cuentista y el novelista. Cuyas posiciones, claramente definidas por las perceptivas, no pueden aplicarse en el campo literario latinoamericano, ya que existe una tradición de escritores que escriben en ambos géneros, o que, incluso, han experimentado con formas que eluden las denominaciones genéricas. Por otra parte, la crítica que Valencia realiza a la institucionalización de la teoría literaria, que ha conceptualizado este fenómeno como hibridación, destaca su alcance insuficiente, porque no problematiza el cambio de percepción operado en los contextos, donde experimentaciones profundas han sacudido los patrones de la contingencia, provocando que los autores en diálogo con sus contextos creen sus propios públicos, tal cual fue expuesto por Emir Rodríguez Monegal (1972) en su estudio sobre la difusión del boom de la narrativa latinoamericana en los

años sesenta y setenta del siglo XX, y que podría aplicarse para el caso de los escritores reseñados por Valencia. La obra puede ser comprendida porque existe un público, una comunidad hermenéutica y las condiciones de inteligibilidad —condiciones objetivas que condensan los aspectos históricos, sociales y culturales de la industria cultural en sus diferentes procesos— del que la hacen legible.

El tono íntimo del ensayo pone en movimiento la experiencia de Valencia como errante. Al hablar sobre los autores que lo han conmocionado, crea una red de filiaciones que circunscribe, a su vez, una espiral de interinfluencias presentes en el campo literario latinoamericano. De manera implícita, la imagen de ‘la tribu errante’, en diálogo con Mallarmé y José Ángel Valente, le permite situarse como un autor que practica la escritura de cuento y de novela. De ahí que, las alusiones a Julio Ramón Ribeyro, Julio Cortázar o Rolando Sánchez Mejía funcionen como coordenadas para asir su interpretación futura a una circunstancia de invención. Por su parte, Giordano (2005) lee la tradición del ensayo desde las zonas liminales del afecto y construye una genealogía de vínculos inconscientes, obsesivos y arbitrarios: un “juego inquietante de las múltiples relaciones entre lo enunciado y la enunciación” (38). En este sentido de inquietud múltiple, el caos de Valencia hace del acontecimiento literario el acto fundador de una biblioteca de orillas también múltiples.

En “Esa tribu errante” (2005), Valencia pone en duda el estatuto del género literario. La mente del lector puede estar sometida “a ilusiones ópticas de moda como a la preceptiva de los géneros” (77). Pero el ensayo rodea la explicación de esta idea. Al hacerlo, da cuenta del proceso de escritura como la vivencia de un ritmo. Su máxima expresión es la rebeldía de los personajes que suele exigir, para la tarea del escritor, “otro espacio” (78) en el que pueda desarrollarse. Dacal es, en este sentido, el personaje rebelde de Valencia, a través del cual abre su escritura hacia el infinito de la interpretación para tratar de librarse de su pesadilla. Por otra parte, se necesita un diálogo de géneros: “De manera que esa errancia son varias errancias, y se experimenta incluso en cada autor que empezó proyectándose como desarraigado que vuelve, y que con la misma libertad se vuelve a marchar” (Valencia 2020, 85). La experimentación que la prosa de Valencia instauro texto a texto se inscribe en esta oscilación.

En “Borges o el arte imposible” (1999), con motivo de los incidentes menores de la obra del escritor argentino, Valencia pone en relación dos imágenes: la rebeldía de los libros y la insignificancia de la voluntad humana: “Lo que había engendrado sobre papel cuando era joven, resultó contar con vida propia, y le demostró lo incierto de cualquier

descendencia, más aún para quien no tuvo hijos y terminó haciendo del estilo y los libros una voluntad y un medio de representación” (Valencia 2020, 92). Ante la incertidumbre del futuro, la agencia crítica del escritor sólo puede cifrarse en el estilo, aquel fuego irredento que despedaza un idioma para volver a ponerlo en marcha. Es a través del estilo que un escritor puede convertirse en un trashumante: la afirmación de la subjetividad del artista en el campo de fuerzas del lenguaje supone, no obstante, su propia disolución. Recordemos que los temas de la identidad y el doble son obsesiones en la obra de Borges. En el cuento “El inmortal”, incluido en el libro *El Aleph*, Borges (2016), enmascarado en un narrador protagonista, rememora desde el olvido su viaje a la Ciudad de los Inmortales, quienes son trogloditas que han perdido todo contacto con el lenguaje, la cultura y la historia: “Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto” (22). Para Borges, el tiempo es un río de símbolos que termina por devorarlo todo: el cielo, la tierra y las aguas, los mitos, las canciones y los nombres; razón que lleva a Valencia a postular la naturaleza irredenta de las obras con respecto a la patética voluntad de sus creadores.

Para Valencia, la potencia crítica de la obra de Borges se centra, entre otras cosas no menos curiosas, en el uso del lenguaje. El lenguaje concebido, en este caso, como “los hilos de una trama hasta entonces desconocida” (Valencia 2020, 99). Como alternativa a los coloquialismos locales que se regaron por América Latina durante la primera mitad del siglo XX, Borges optó por un lenguaje discreto, un álgebra diría el poeta Iván Oñate, que cifraba en su fuego la mutación de la condición humana. Un ejercicio con las posibilidades del lenguaje que se trabaja con tiempo y calma, libro a libro, y que tal vez, necesariamente, nunca concluye.

Por otra parte, entre los ensayos que componen *El síndrome de Falcón*, considero que en ninguno Valencia hace uso de la ironía de manera tan memorable como en “Enrique Vila-Matas y una silenciosa turba” (2000), que arranca con el siguiente párrafo:

Menciono como epígrafe el verso de Juarroz porque va de aperitivo adecuado para entrar al libro de Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, y para explicar una disculpa. Esta, en realidad, debía ser una entrevista pero será otra cosa, porque en mala hora le conté a Vila-Matas que después de que yo entrevistara a Juarroz, Agustín Cueva, Ribeyro —uno de sus bartlebys— y a otro par de personajes, todos fallecieron, o por decirlo con eufemismo: se callaron. Supersticioso como es, Vila-Matas no dudó:

—Preferiría no hacerlo —dijo. (Valencia 2020, 155)

Cuando Valencia se sitúa en el texto ya no como la voz reflexiva del ensayista sino como una persona en el ejercicio de una tarea, pone en evidencia la naturaleza irónica de la escritura ensayística. Al mencionar, casi por descuido, los incidentes que motivaron la génesis del texto, tres cosas quedan en claro: primero, los epígrafes son anclas al contexto; segundo, el objeto del ensayo siempre es otra cosa; por último, el ensayo mismo es esa otra cosa que el autor menciona de pasada, casi en broma. Cuando el ensayo habla de una obra de arte, por ejemplo, se conjuga un diálogo entre una subjetividad que cede a la incertidumbre del mundo y un objeto que lo desconcierta mientras se produce la aproximación. La intensidad de este encuentro pone en movimiento las problemáticas de la vida y la literatura. En tanto lector, el ensayista articula una hipótesis que no busca comprobación, y deambula de un lado a otro de la experiencia con el fin de desplegar una sensibilidad. La tesitura y textura del lenguaje dan cuenta de una gama de decisiones que enfocan una voluntad de estilo en una pregunta ancilar por el lugar que dicha escritura ocupa en la cultura. De ahí que el ensayo sea un espacio de escritura para la generación de mundos posibles, y que su lectura se traduzca en una constelación de sentido.

Con el pretexto de la entrevista no realizada, Valencia puede hablar sobre asuntos que en su momento le fueron indispensables: la rareza de la amistad, el nomadismo, la levedad de lo inexistente y el campo de resistencia del vacío. Estos tropos navegan en la escritura de Valencia como una piedra hundiéndose lentamente en el aguaje de la madrugada para remontar y hacerse visible a medio día, aunque vaya a desaparecer en la oscuridad inenarrable de la noche marina. Imágenes que, por otra parte, tienen otro asidero: el horizonte como espacio invocado por la mirada. El punto de vista del escritor puede subvertir, de acuerdo con la lectura de Valencia, lo constituido: un mecanismo narrativo, una genealogía fantasma, la imagen fracturada del presente. Pero para calibrar la vista y tomar distancia de lo visto se requiere una actitud de sospecha. Dice Martín Cerda (2008), refiriéndose a Lukács y a la relación enigmática entre la escritura y la vida que “la ironía del ensayista consiste en estar aparentemente siempre ocupado en libros, imágenes, objetos artísticos o cosas mínimas, cuando, en verdad, está siempre hablando de esas “cuestiones últimas” de la vida que, de una manera u otra, lo preocupan, inquietan o atormentan” (36). Así Valencia sospecha del libro de Vila-Matas e insiste en inquirir clandestinamente, robar respuestas gracias al ardid de una grabadora escondida, para

hablar sobre el asunto que desde joven lo ha inquietado: la literatura como destino y la escritura como forma radical de la vida.

La provocación irónica realizada por Valencia pone en evidencia la anatomía polémica de la intervención ensayística. La ironía llevada al campo de disputa por el sentido es “algo más que un atributo seductor o irreverente de una sensibilidad singular, es un arma para intervenir en las luchas la legitimidad cultural” (Giordano 2005, 13), que le permite al ensayista eludir los mandatos de la exégesis alegórica de los nacionalismos o cualquier ideología. Desautoriza de esta manera lo leído por las autoridades críticas. En la tesitura textual, condensa una serie de tensiones que hacen del intersticio el lugar de enunciación de lo diverso, lo plural y lo heterogéneo. Pero estas tensiones parten del espacio íntimo del escritor, quien proyecta, a través de sus inquietudes críticas “su propia sensibilidad poética y amorosa” (64). La ironía de Valencia es el punto de partida para el cuestionamiento de las ideas institucionalizadas sobre el mundo.

4

En “Dino Buzzati y la prosa de la espera” (2004), Valencia inicia su ejercicio ensayístico deslindándose de las lecturas efectuadas sobre Buzzati en torno a la influencia de Kafka en la obra del escritor italiano. Pero lo realiza no a través de un argumento sino de la postulación de una imagen de aproximaciones y distancias: “Kafka es agitación y movimiento. Buzzati, un escritor que trabaja la prosa de la espera” (Valencia 2020, 220). Mientras que para Kafka Valencia propone una metáfora compleja, para Buzzati destina una proposición. Lo anacrónico de la imagen de la agitación connota un viaje infernal que agita la vida de Kafka durante el proceso creativo. En el caso de Buzzati, se puede ver al escritor sentado frente un escritorio que lucha diariamente contra sí mismo y contra la lengua social de su tiempo para aguardar el momento de emergencia de un estilo propio en capacidad de hacer legible su visión del mundo. El descenso de Kafka al infierno social de su época lo lleva a prefigurar la violencia absoluta del mundo contemporáneo. La expectativa guiando el decurso de la escritura hace que Buzzati se detenga en aquellas formas cotidianas que atisban el infierno desde la irracionalidad que corroe los actos humanos. Agamben (1989), en *Idea de la prosa*, sostiene que la prosa carece de la consistencia métrica de la poesía. Este carácter episódico hace de la prosa una forma singular de encabalgamiento que supera, de forma virtual, la discontinuidad entre la sintaxis y la métrica. La prosa puede entenderse entonces como un umbral, “un gesto

ambiguo, que se dirige al mismo tiempo en dos direcciones opuestas, hacia atrás (verso, *versus*) y hacia adelante (prosa, *proversus*)” (23). En la prosa el lenguaje oscila entre el sentido y el sonido; y la tarea del escritor consiste en escuchar los rumores de este movimiento sin término. Entonces lo que diferencia la prosa de Buzzati de la de Kafka son los ecos, las resonancias y los silencios que cada época dictó desde el inconsciente colectivo al escritor. La lectura de Valencia no se detiene en los temas o motivos, sino en aquellas zonas de incertidumbre que tensan las relaciones entre una obra y otra.

La inquietud de Valencia se dirige hacia los lectores de la prosa, sea esta de ficción o de no ficción. El lector contemporáneo no busca el horizonte hermenéutico que sostenga su proyecto de vida. Creo que el lector de literatura no lee para encontrar respuestas a las interrogantes que desgarran su consciencia y su inconsciente. Tampoco para encontrar un sentido ulterior. “Ya no se trata de la perfección del círculo, sino el círculo desviado de la espiral, que crece y se aleja pero siempre sobre sí mismo” (Valencia 2020, 223), dice Valencia. La espiral de lectura hace de la literatura un acontecimiento para la cultura y, sobre todo, una vivencia para el lector. Un lector aguarda y al esperar, dice Valencia, “imagina, configura, alarga un puente imaginario hacia lo desconocido” (224). El lector de la espera puede escribir su experiencia de lectura, porque ha experimentado un modo de existencia radical más intenso o incluso más auténtico que los accidentes banales de la rutina; una forma de vivir, en un campo desconocido de posibles, alternativa a los mandatos que la sociedad de consumo impone sobre nosotros día a día. Blanchot (1991) relee a Kafka para postular, en este sentido, una concepción fenomenológica y existencial de la literatura: “esa vivencia mediante la cual la conciencia descubre su ser en su impotencia de perder conciencia, en el movimiento en que, desapareciendo, arrancándose a la puntualidad de un yo, se reconstituye” (37).

El lector de la espera ha asumido la existencia como una imposibilidad y la literatura como una forma de habitar la alteridad posible. Leer es un movimiento que parte de la mirada y se desplaza desde la cultura hacia las regiones insondables de la identidad. Este viaje de descubrimiento de la insignificancia y la fragilidad humana convierte al lector en testigo de su propio límite. Pero a la vez, al dejarse arrastrar por la espontaneidad impersonal de las fuerzas del lenguaje, prefigura una realidad imaginable que, posiblemente, lo lleve hacia un cambio de perspectiva sobre sí mismo. Recuerdo un fragmento de *El libro de las preguntas*, de Edmund Jabès (2006), en el que hace del libro la imagen imposible del universo y del lector un espectador inmóvil del horror:

Sentado en una roca, Yukel miraba cómo el mar hojeaba el libro de agua del universo.
 Sostenemos con el agua una relación permanente; la relación de la sal con la arena y del
 aire con el agua; una relación secreta, la de la escama con el eco y del silencio con el
 signo.
 Instantes vividos, fielmente anotados; paciente labor de la muerte.
 No hay árboles para la tierra muerta.
 No hay astros para los cielos muertos.
 Luz de ultrarremate, de ultrafrunce.
 Se traga los cielos y la tierra. (233)

Jabès propone un enigma sobre las relaciones que los seres humanos establecemos con el cosmos. Este enigma supone por sí mismo el misterio de la vida que es de igual manera el misterio de la muerte. Si la palabra puede ser anotada se debe, precisamente, a que todo conduce hacia la aniquilación y el polvo. El libro del que habla el poeta se refiere a la inscripción sagrada de la palabra del creador. El agua en su caso supone una escritura vital sobre la faz de lo existente y de lo inexistente: el mar es el límite en el que colinda el cielo, la tierra y lo subterráneo. Y la presencia humana como precario testimonio de este proceso de acabamiento que, irónicamente, precisa de signos para dar cuenta de esta paciente labor de destrucción que ocurre en el tiempo. Al contrario de la conciencia del ser-para-la-muerte de Heidegger, el lector imaginado por Jabès vive la intensidad de este descubrimiento con furor. Se deja abrasar por el incendio de la contemplación de un libro que es la metonimia del universo. El lector de un fragmento vive con intensidad su búsqueda que tiene como único protagonista a su mirada. En este punto considero que el lector de Jabès dialoga con el lector de Valencia: ambos, desde estrategias discursivas incompatibles, imaginan al lector como un errante en búsqueda del sentido, aunque la errancia suponga por su propia naturaleza inacabada el naufragio y la vindicación del abismo como último territorio de la experiencia.

5

Valencia explora los límites de las estructuras de afecto: las terribles dificultades de un mundo que se desmorona, mientras la voluntad de poder se fagocita en todas las esferas de la vida. El ensayo le permite indagar en sus memorias de lectura, en tanto vivencias concretas, para dar cuerpo a las intuiciones de un lector que anhela devenir autor a través de la postulación de una biblioteca personal, en la que se representaría, como advirtió Lukács (1985), una pregunta por “las conexiones últimas entre el hombre, el destino y el mundo” (21), y que, en el caso particular de Valencia, supone la

imaginación de un nuevo orden de vínculos que giran en torno a la biblioteca paterna. En el cuento “Insuperable capítulo seis” (2005), Valencia ensaya este recuerdo:

A tal punto me sorprendía la escena que empecé a ver la biblioteca de mi padre como si se tratara de una especie de cárcel donde los feroces libros debían permanecer encerrados para evitar desmanes. A este encarcelamiento debía sumarse la complicidad de mi madre. Cada vez que dejábamos un libro en la sala o en las habitaciones, nos ordenaba que inmediatamente lo devolviéramos al respectivo anaquel de la biblioteca. Era una orden incuestionable, peor que el desorden de la cama o la ropa sin colgar. Si a eso le sumaba el efecto hipnótico que ejercía sobre mí la fantasía del bestiario de Doré, era posible que hubiera mucho de cierto en esa advertencia de que si los libros quedaban fuera de la biblioteca, en algún momento de la noche, y sin control, saldrían de ellos extraños monstruos que perturbarían nuestros sueños. (73)

Los afectos trenzan la imagen de una infancia de complicidades como forma de eludir el mandato paterno y subvertir el orden arbitrario de los estantes. Además, la promesa fantástica de que los libros prohibidos encierran criaturas que existían para perturbar la burocracia de la casa paterna. De ahí que su tesón estético sea inútil y, por lo mismo, irreducible a la lógica del capital. Sus ficciones ensayísticas muestran el eclipse de una época: el hundimiento del relato nacional. Si el exilio ya no funciona como signo para la tarea de interpretación de la literatura de nuestra época, esto no significa en modo alguno que la polémica entre lo local y lo global se haya superado. Implica, al menos eso quiero creer, que hay otras estrategias de interpretar la cuestión, que yo localizo en la escritura de Valencia como un doble movimiento de toma de distancia en principio y luego de rodeo. No se trata sólo del manejo inteligente de la cita, sino de un trabajo minucioso con la materialidad del lenguaje. Así en “Dino Buzzati y la prosa de la espera” menciona que “Fue René Char quien habló del provecho de los libros sin movimiento, que entran sigilosamente y abren bailes. Libros en los que la mínima acción basta para poner en marcha otro tipo de ritmo” (Valencia 2020, 223). La distancia del poeta que habla sobre la función de cierto tipo de libros en la cultura, luego el rodeo que Valencia opera, a través del parafraseo, para dialogar con la prosa de la espera de Buzzati. La lucidez crítica para inventar un ritmo que hace plausible su ensayística. Quiero decir, además, que las entradas utilizadas en su prosa dan cuenta de un proceso de lectura en construcción, en diálogo con un campo cultural sin contornos claros, pero al que regresa por medio de alusiones directas a autores de nuestro medio, pero sobre todo la sugerencia de una atmósfera intelectual movediza, plural, en rotación:

El modo de exposición elegido por Vila-Matas es el de *Vita nuova* o de *Pálido fuego*: el comentario. Un narrador construye su relato a través de una proliferación de comentarios o notas alrededor de un poema oscuro. Sólo que Vila-Matas subvierte el recurso de Dante

y Nabokov. En *Bartleby y compañía* no hay ningún texto que comentar. Las notas — ochenta y seis en total, escritas como quería Dante con un lenguaje claro para un tema oscuro— giran como un torbellino alrededor de un centro vacío o en blanco. (Valencia 2020, 158)

A través de un registro que pone en juego la poética de transparencia de Dante se configura un espacio en que dialogan textos de diferentes tradiciones, lenguas y épocas. La artesanía de la escritura parte de una materia amorfa, patrimonio de la comunidad, cuyo sentido depende del tallado, de las instancias de modelado, del transcurrir entre el bloque del sinsentido hasta la metamorfosis de la imagen posible. Para el efecto, los ensayos dan cuenta de otros libros, describen las circunstancias del encuentro, instituye un sistema de lectura, que a la postre funciona como punto de partida para el gesto ensayístico. La escritura ensayística supone un ejercicio de autocuestionamiento que oscila entre el escepticismo y el olvido. Daniela Alcívar Bellolio dijo en una clase de literatura en el año 2018 que escribir un ensayo consiste en construir una paradoja, sostenerla a lo largo de la digresión y llevarla hacia la deriva de otra problemática. Esta falta de respuesta, en tanto prolongación discursiva de la duda, colinda con el ejercicio filosófico del diálogo socrático pues se estructura desde la introspección. Este tema es abordado por Valencia de manera tangencial en su texto sobre Buzzati: “un largo como narrativo que subvierte el síndrome de la novela: la paradoja de llegar al final, aunque ese llegar ponga fin a nuestro placer de la lectura. Sin embargo, con los autores de la prosa de la espera, las historias no pueden acabar, continúan más allá de la última página” (Valencia 2020, 223), para sugerir la necesidad de una escritura inasible. El ensayo funciona como devenir de una conciencia que se mira a sí misma a medida que se escribe. El texto ensayístico es el cuerpo en trance de una subjetividad que ha puesto en tela de juicio el valor de su identidad

La narración de las lecturas efectuadas, el comentario de las imágenes que lo obsesionan, la reconstrucción de la memoria llevada a cabo en los distintos textos que componen el libro puede concebirse como tropos de una caída horizontal. Leer es moverse. El itinerario de lecturas es, en cambio, una cartografía imposible sobre la sensibilidad del ensayista. Valencia lo sabe y bajo la tutela del ‘Señor de la Montaña’, como llamó Quevedo a Montaigne, se inscribe en la estética del fracaso. Cada biografía de lectura es el testimonio de una batalla en el desierto o en el mar de las preguntas, y el ensayo deviene exploración del abismo y el ensayista en náufrago sin puerto. Sin embargo, el aspecto que me parece interesante es que “El tiempo de los inasibles”, “Esa tribu errante”, “Borges o el arte imposible”, “Dino Buzzati y la prosa de la espera” o

“Enrique Vila-Matas y una silenciosa turba”, parten de un detalle que ha pasado desapercibido por la crítica e ilumina, desde una dimensión conjetural, el sentido posible.

Giordano (2005) afirma que el detalle “instaura un nuevo punto de vista” (9). En su relectura de Borges, el detalle funciona como el incidente intempestivo que desencadena el “misterio de la eficacia estética” (16). Así el detalle reduce el contexto a una cascada de imágenes. Pero las imágenes necesitan un referente donde situarse, un espacio virtual, hipotético, pre-teórico que permita la emergencia del diálogo. Este referente es el imaginario sociocultural y sus materiales se encuentran dispersos y en tensión con respecto a otras esferas de lo real. Para la literatura, en tanto dispositivo de la sospecha, el imaginario de la experimentación estética puede ser la incertidumbre, que según Giordano es: “ambigüedad que no quiere ser reducida, tensión que no quiere apaciguarse” (59). Esta zona de incertidumbre, representada en el personaje de Dacal, reaparece en la ensayística de Valencia. Pero la incertidumbre es un acontecimiento que, escritor y lector, experimentan durante la experiencia de lectura. Los detalles inquietantes interrogan la fragilidad de la realidad, su carencia de propósito, el vacío constitutivo de todo proyecto humano. Y, pese a que la sensación de intemperie metafísica parezca una fatalidad, el ensayista tiene todavía una manera de hacerle frente: el “deseo de imaginar” (62) y la literatura. Entre la incertidumbre y la imaginación, el punto de vista: las razones íntimas que nos llevan a preferir los infiernos de la creación a las verdades del dogma.

3.2. Ensayar el naufragio

1

Naufragar significa persistir en una tarea imposible. Estar poseído por la certeza de la derrota y, sin embargo, negarse a rendirse. Para el náufrago la muerte, el silencio o el olvido no son opcionales, sino el destino ulterior que, en un parpadeo inevitable, habrá de devolverlo al ciclo de las cosas que mutan. El mar del naufragio puede ser insondable, pero también puede adquirir el rostro de lo familiar, lo menos peligroso, aunque en el fondo inhóspito de esa apariencia inocua habiten energías que habrán de consumirlo. El naufragio afina el tono con que Valencia ensaya su escritura que, a la postre, le permitirá redimirse de sus decisiones: los maestros, los amigos, las afinidades secretas, la tentación de erigir un mundo enrarecido por la gracia de su estilo, como sitiales que el escritor elige para inventar una literatura o, al menos, una imagen más cercana a la tarea absurda de

manuscribir comentarios a pie de página o evocar los pormenores de un encuentro intempestivo. Valencia es un lector que goza lo que lee pero que lleva a otro extremo de experiencia la escritura de ese furor inexplicable. Giordano (2005) dice que, “la literatura está donde se la descubre, donde se la encuentra, y sobre eso no hay nada que saber” (38). En tanto lector, entonces, Valencia naufraga: nada hay que saber sobre ese hecho que, como la magia o el ímpetu amoroso, abreva la distancia de lo humano con el cosmos. Cerda (2008), en uno de los fragmentos que dedica al estudio del ensayo, afirma que: “Naufragar es encontrarse, de pronto, en un contorno extraño e incierto: enfrentarse a esa original inseguridad de la vida que los griegos descubrieron como una *peripeteia* —una peripecia—” (82). La duda irresoluble es el corazón que palpita en la escritura de Valencia, quien ha inventado un modo de acercarse rodeando los objetos: la distancia crítica para leer y no ser devorado por ‘los talismanes de sueños’ que Lukács rememora en su cosero. El ensayo de Valencia acepta con modestia el caos de nuestro tiempo, pero siente la necesidad de tratar de contenerlo. Lee para que esa contención cifrada en la trayectoria de la mirada, como un viaje de exploración en los bosques y los mares del lenguaje, se detenga en los detalles. Y al hacerlo, ensayos como “Vargas Llosa, el guardián ante el abismo” (2005), “Aira y la comedia de los procedimientos” (2002), “Ishiguro, el otro rostro de la novela” (2001), “Juarroz en el extremo del lenguaje” (1995), “Westphalen escribe mientras ruge el volcán” (1994), “Adonis y la voz que tiene más luces que el sol” (1994), le permiten convertir su biblioteca en un canon personal — proceso de transición que supone la conversión del lector apasionado y creador de genealogías arbitrarias en autor de una obra que busca, basado en la ingenuidad de sus experiencias de lectura, visibilidad para su proyecto de escritura—, abierto al oleaje de la cultura, a la vacilación del lector ante el texto y al naufragio del intérprete.

2

Valencia se vale de la distancia crítica para leer e interpretar sin caer en la abstracción del sistema: un movimiento que permite al ensayista tomar perspectiva con respecto a su tradición y a los objetos que considera necesarios para los procesos de invención genealógica de su biblioteca personal. Valencia ensaya este ejercicio en “Aira y la comedia de los procedimientos” (2002). La distancia imagina una cartografía de posibles: con respecto a Aira, Valencia hace visibles las tensiones del campo literario latinoamericano del siglo XX. Aira pertenece a la estirpe bastarda de los escritores que

han claudicado del deber de representar la diferencia y la singularidad de América Latina. De ahí que Valencia sugiera que Aira aprovecha como nadie las periferias de la institución literaria, para concebir un proyecto escritural que desmorona la ficción de este edificio cultural. Como lector de Aira, Valencia lee y glosa una a una las observaciones, reparos y comentarios que la obra del escritor argentino provoca en él. Así Valencia, utilizando la ficción de Aira, entreteje una película que parte de la imagen de un artista que recurre a métodos heterodoxos para dotar a sus obras del misterio del pasado. De esta manera, la distancia crítica del ensayo se desarrolla como una zona de ambigüedad que permite replantearse las preguntas sobre las relaciones entre la realidad y la literatura y sobre los dilemas ficticios que sostienen estos vínculos.

Jean Starobinski en *La relación crítica* (1974) instituyó una ética de lectura basada en la autocritica de la búsqueda, a la vez que perfiló la historia y la genealogía de una de las esferas de experiencia más polémicas de la filosofía y la teoría literaria —la imaginación—. El método, al final de cuentas, es sólo un pretexto que puede o no puede funcionar en la lectura. Es tarea del lector, inscribir su pregunta en un trayecto crítico para hacer inteligible lo no dicho del acontecimiento literario. Leer es buscar algo que quizá no está en ninguna parte, exploración que Valencia recupera en su lectura de Aira: la distancia crítica como la decisión de releer las estéticas históricas antes que arrojarse con los ojos vendados al río de novedades del mercado internacional. Esta revisión nostálgica del pasado entraña también un ejercicio crítico de desplazamiento de la mirada de sus futuros lectores, para articular las condiciones de recepción de su propia obra de ficción. De nuevo entonces la noción de autocritica como condición de la distancia que fue sugerida por Starobinski. *Kazbek* (2008), por ejemplo, es una novela publicada en el mismo año que *El síndrome de Falcón*, y que podría definirse en términos del propio Valencia como un “Libro de Pequeño Formato” (76) que traduce, de manera indirecta, el procedimiento aireano. Entre las ‘novelas de formato pequeño’ que Kazbek rescata de la Biblioteca de Piedra y las ‘novelitas’ que el Mago hace aparecer con un chasquido de dedos se agita un único gesto: la distancia crítica, la lucidez irónica, con respecto a los ladrillos novelísticos que duermen en los estantes de los supermercados o los aeropuertos del siglo XXI. A través de su lectura, Valencia crea, tal vez sin proponérselo, una filiación oculta pero necesaria, un contemporáneo con quien caminar hacia el abismo y la noche.

En “Vargas Llosa, el guardián ante el abismo” (2005), Valencia opera un ejercicio de distanciamiento crítico que consiste en partir desde un libro menor, la tesis doctoral que Vargas Llosa dedicó a la obra de García Márquez, *Historia de un deicidio* (1971),

para reflexionar sobre el doble estatuto del escritor peruano: el ensayista y el novelista. Valencia se detiene en los gestos de Vargas Llosa con respecto a la construcción de su obra: los incidentes de un debate con Ángel Rama, los materiales utilizados para el modelado y composición de un libro, el desplazamiento que acontece en el interior de su poética. Este movimiento lleva a Vargas Llosa, según muestra Valencia (2020, 131), a redefinir la teoría romántica de los demonios del escritor por una versión radical de la teoría flaubertiana del estilo: “el demonio de la forma”. La crítica operada por el novelista lo convierte en “el mayor novelista crítico de lengua española”. Pese a que, con los pasos de los años, las lecturas hechas por Valencia, le permitieron tomar esta afirmación con pinzas, pues la novelística de Valencia tomaría otros derroteros. Sin embargo, considero que el interés de Valencia por Vargas Llosa estriba en que gracias a él puede resignificar en su propio horizonte escritural. Corral (2020a) destaca este particular en el estudio introductorio de *El síndrome de Falcón*:

No debe sorprender, considerando la historia literaria de dos siglos de novelistas como críticos, que en esos ensayos sus autores no se distancien de problematizar la especificidad del género como práctica personal, como autoanálisis, como homenajes a otros novelistas, como análisis privilegiado de novelistas sobre sus pares, o como textos con destellos teóricos o críticos. (21)

Como crítico y novelista, Valencia (2020) asume la lectura de la obra de Vargas Llosa para comprender el devenir de su propio proyecto de escritura, en tanto desplazamiento operado desde la distancia y la duda en un campo cultural específico pero situado en el campo latinoamericano. Así el “enfrentamiento entre instinto narrativo y consciencia formal” (138) de la obra de Vargas Llosa se traduce en una voz narrativa que, “con fuerza realmente demoníaca, iría más allá y podría imponer una entidad imaginaria imposible que desfigure la realidad cotidiana” (140): narrador que, por otra parte, es el que reflexiona en la escritura ensayística de Valencia como una fuerza que conjura la presencia de los ausentes, las correspondencias olvidadas y diluye las conclusiones para abismarse en su búsqueda.

La distancia crítica vivida por el ensayista convierte a la escritura del ensayo en un viaje destinado al naufragio. Si carece de planos o de cartas de navegación, el ensayo es una tentativa de escritura donde perderse no significa ninguna fatalidad, sino un descubrimiento en marcha. En su trayecto se desentraña una inquietud personal: un ir y venir sobre sí mismo que hace del ensayo una forma elástica, en tono de conversación o de confidencia. Este tono, precisamente, elabora una errancia: búsqueda estética y política

que imagina, reinventa y reescribe una realidad, yuxtaponiéndola a un pasado todavía en constitución. Siguiendo a Montaigne, Amare Luigi (2012) pide que el ensayista se ponga en riesgo, que su vida se comprometa; pedido que Valencia (2020) realiza cuando se reconoce como deudor de Vargas Llosa y, como tal, siente el imperativo, de contemplarlo en perspectiva, admirarlo “desde lejos” (142).

El asombro cifra un modo de distancia que parte del afecto y se desliza subrepticamente por todas las habitaciones de la mente de una persona. Pero el asombro del ensayista parte apenas de uno de los instantes que componen la cascada de instantes que tejen la experiencia de lectura: “el detalle suplementario se convierte en una perspectiva capaz de reformular el sentido de la totalidad gracias a la convicción y la emoción (el placer que despierta el encuentro con un rasgo patético) que Borges experimenta en su lectura” (Giordano 2005, 10). Para Giordano, el ensayo de Borges redescubre la totalidad fragmentaria de la obra de Dante en ese detalle patético que cambia por completo el modo de leer. Esto podría entenderse como una escritura que tematiza su forma. Se trata en última instancia de una libertad creativa que especula el recorrido de la mirada subjetiva, a la vez que deconstruye el andamiaje.

El ensayista imagina, de acuerdo con el procedimiento temático, Ishiguro en el caso de Valencia, una manera de escribir: una poética del asombro. Así en el final del cuento “El ojo del cíclope” (2005), Valencia despliega una alegoría sobre el coleccionista de instantes, quien resiste las novedades de lo actual a través del redescubrimiento del mundo en el anacronismo: “Cada vez más solo, el coleccionista continuó encerrándose ritualmente los domingos. Limpiaba las joyas, conservaba las reliquias y merodeaba en sus recuerdos, colocándolo todo en un hacinamiento furtivo que le servía para afianzarse en desorden a un mundo cifrado en el pasado” (19). La soledad de la contemplación constituye un tiempo de asombro, en tanto acto de hacinamiento furtivo, en el que el lector se deja atravesar por los destellos de recuerdo que infunden los objetos imaginarios evocados durante la lectura.

En “Ishiguro, el otro rostro de la novela” (2001), Valencia se asombra de su propio descuido: “no me di cuenta que se trataba de una máscara” (Valencia 2020, 187), dice. Interroga la transparencia y la levedad de un estilo que expía los viajes interiores de sus personajes. Los que viven aquejados por la culpa, la pesadumbre del tiempo, el exilio íntimo tal vez como única vía para sobrevivir a la violencia del mundo. Alejándose de toda moralina, Valencia considera que “[m]ás que la defensa de un comportamiento, en el fondo los narradores de Ishiguro lo que quieren transmitir es la sospecha de que resulta

imposible la conciencia cabal de los actos de un hombre y que sólo se puede pensar y actuar para un tiempo y un lugar” (192). Es decir, la revisión del pasado no supone redención alguna; sino que asume la ficción como un abismo necesario para la existencia social. De ahí que, Valencia advierta al lector: “nunca tomar al pie de la letra las referencias de los mundos de ficción” (196). Creo que este es el punto central que hila el interés de Valencia por Ishiguro: ambos descreen fervientemente de la mimesis, que reduce a la escritura como un burdo reflejo del mundo.

La escritura del ensayo es un puente flotante que junta a la isla del yo con el continente del otro. Es decir, el ensayo construye alteridad con la obra posible. Y así como Ishiguro hizo con la perplejidad de sus lectores, Valencia (2020) hace lo mismo: “¿Tú, lector, eres tú o eres otro, una suma de convenciones que te llevan de la mano por la novela sin que abras bien los ojos y mires?” (200). La vivencia de la lectura como espacio de indeterminación y fuga requiere un tipo de ficción que abandone toda pretensión mimética, es decir, todo objetivo de convertirse en registro de una sociedad para conjurar, en el imán de sus fuerzas inciertas, los fantasmas de una época:

Todo transcurre con una apariencia de calma desesperante, entre lo que se revela y lo que está latente. La tensión dramática implosiona y la superficie, aunque parece no quedar afectada, empieza a vibrar hasta que sentimos que la inocente apariencia de normalidad, la estructura fundamental que se manifiesta en primer plano como el motivo único y central, sólo es la puerta de entrada a un mundo imposible, a un mundo demasiado concentrado en sí mismo y coherente como para preocuparse que los forasteros no sufran trastornos en el momento del ingreso. Una saturación de luz arrasa con el sentido de la trama y hace del libro, como ha dicho Pico Iyer, una transparencia opaca. Libro indefinible, inclasificable, *Los inconsolables* no deja que se derrumbe su armazón con claves y fáciles muletillas de sentido que eviten el esfuerzo ameno de lectura y relectura que siempre han exigido las novelas de primer orden. (Valencia 2020, 200–201)

En este ensayo Valencia inquiere sobre la capacidad de la ficción para remover las coordenadas de percepción del lector. Para llevar a término este proceso, Valencia toma distancia nuevamente. Pone en diálogo a Ishiguro con Kafka y Carroll; los tres, como representantes de una realidad construida por referentes absurdos. Pero, sobre todo, plantea un diálogo más audaz y lúcido: Dante. Una genealogía arbitraria pero verosímil que se sostiene gracias a la lucidez crítica del ensayo. Por otra parte, se entreve un tono polémico que lleva a Valencia a cuestionar las lecturas efectuadas a Ishiguro y plantear una aproximación en torno a la imagen de las máscaras. Una imagen que le permite desestabilizar lo dicho y replantear los argumentos. Tal vez, como ocurren con los relatos de Ishiguro, el ensayo de Valencia, uno de los más interesantes de *El síndrome de Falcón*, la imagen elegida implosiona y destina desplazamientos inéditos para la interpretación.

No olvidemos que las máscaras fueron atribuidas por un lector. Y que ese solo gesto, como un dínamo de agua, indujo nuevos ritmos a la marea.

Tanto en “Vargas Llosa, el guardián ante el abismo” (2005) como en “Ishiguro, el otro rostro de la novela” (2001), Valencia se dirige a la interrogación de la forma, como imagen demoniaca o como máscara del lenguaje. La preocupación formal del ensayista instituye un modo radical de leer, interpretar e intervenir en el mundo. La forma literaria, en este sentido, supone un modo de articulación de la otredad. De ahí que, “en los escritos del crítico la forma es la realidad, es la voz con la cual dirige sus preguntas a la vida” (Lukács 1985, 25). Para Valencia, estas preguntas oscilan entre la posibilidad de la escritura para alterar los movimientos posibles en el juego de la existencia. La errancia entendida como forma de la literatura cuyo sentido “rompe el itinerario de la realidad” (Valencia 2020, 208) y erosiona las ilusiones del sentido común. Es decir, el devenir del ensayo acontece alrededor de las posibilidades formales del lenguaje para dotar a la experiencia de una singularidad discursiva que de cuenta a la vez de la perspectiva del autor y de la visión irrepetible de la pluralidad del mundo. El yo ensayístico, al contrario del yo de las políticas identitarias que tensan los debates públicos, es un yo plural, tejido por las voces de los otros que fueron o que advendrán en algún momento.

La dilucidación crítica de Valencia lo sitúa entonces como pensador de la forma estética. Al promover el debate, desde la cotidianidad, “el ensayo es una forma dialogante, un pensamiento que quiere ser comunicación abierta, tanto con el lector como con el mundo histórico al que pertenece” (Oviedo 1991, 16), y el ensayista, en cambio, es el intérprete de una circunstancia histórica inacabada. Las problemáticas que pone sobre la mesa permiten entrever una subjetividad inasible, cuya voluntad ensaya un deseo de representación, es decir, de habitar el mundo. Los tonos, matices, inflexiones que Valencia opera a la hora de escribir profundizan su propia visión de la realidad. Valencia es un explorador o, mejor dicho, un buceador que se lanza desde las playas del asombro y de la incertidumbre al fondo de los mares insondables del lenguaje a la saga de otras regiones desconocidas de la experiencia. Valencia es el sobreviviente al hundimiento de la ciudad detestada que, *En el libro flotante de Caytran Dölphin* (2006), asumirá la inútil y poética tarea de narrar el rescate de lo imposible.

Hay libros que marcan el itinerario del presente, que trastocan el sentido de la memoria y fragmentan la mirada hasta preguntarte si, en realidad, la imagen del mundo que aprehendiste es lo que es o dice ser. Creo que la lectura efectuada por Valencia sobre la obra de Ishiguro gravita alrededor de este desplazamiento. Aventuro que se trata de un ejercicio de largo aliento que ha supuesto para el ensayista un ir y volver permanente; el carácter fragmentario del texto permite sostener esta afirmación. Un texto que se ha construido a plazos como una muralla invencible a levantarse sobre el horizonte en movimiento. Pero con respecto a la poesía no comentada en *El síndrome de Falcón*, la estrategia es de otra índole. Son las vidas de los poetas, el esplendor indómito de su naufragio, lo que conmociona el aprendiz de escritor. Los textos “Adonis y la voz que tiene más luces que el sol” (1994), “Westphalen escribe mientras ruge el volcán” (1994), “Juarroz en el extremo del lenguaje” (1995) son posteriores al exilio voluntario de Valencia ocurrido en 1993 y quiero creer que fueron escritos durante la época de los cuestionamientos que todo aprendiz arremete en contra de las posibilidades de su oficio. Los tres textos son fruto de la urgencia del viajero que registra sus conversaciones para asegurarse un salario, pero también para comprender cómo la poesía, en tanto extrañeza radical del lenguaje, funda un hogar para la voz, la mirada y la sensibilidad humanas.

Valencia no habla del texto poético; su inquietud es la poesía y los poetas, apenas, los puentes sobre el abismo del lenguaje para aproximarse hacia ella. Un gesto modesto, la ocasión periodística, que traduce una sensibilidad en proceso de formación. Como lector imagino a Valencia perdido en la contemplación sin tiempo de una línea rota de algún verso de César Moro. Consumido por la tristeza y la alegría simultáneamente, alguien escribió u otra voz enmascarada en algún nombre dictó las palabras necesarias para llevar al lector a levantar la mirada del libro. Una sensación de extrañeza lo perturba: el latido amorfo del misterio emerge y, antes de conducirlo a un lugar tranquilo para que continúe su búsqueda, lo arroja nuevamente a la perturbación. Ahí está Valencia, el aprendiz de escritor y lector de poesía. Un impertinente y asiduo lector que intuye que los fantasmas que habitan el lenguaje nos hablan de lo que somos y podemos ser. Revelación que puede ser cruel, pero que me permite aventurar algunas conjeturas.

La poesía es una forma primordial cómo el lenguaje puede sostener el vacío dentro de sí mismo, una manifestación del ser en el mundo. En “Juarroz en el extremo del lenguaje” (1995), Valencia rememora un encuentro que casi no ocurrió. El proyecto

escritural de Juarroz, al que tituló *Poesía vertical*, constituye una anomalía en la tradición poética latinoamericana, debido a que se inscribe en una poética del silencio, que pese a su contención creció de manera paulatina como el curso intempestivo de una vida proclive a las deserciones. En las conversaciones de un poeta, como lo demuestra el diálogo mantenido entre Juarroz y Valencia, sólo hay un protagonista y, en casos extraordinarios, dos: el silencio y el lenguaje. Lo narrado por Valencia es uno de esos casos extraordinarios. Dijo Juarroz, entre otras cosas, a Valencia que “no hay poesía sin pensamiento, sin imaginación, y al mismo tiempo, sin sentimiento” (Valencia 2020, 104). Dejando en evidencia que la tarea de escritura supone un ejercicio de atención y experimentación en las posibilidades expresivas de la lengua. El decir poético supone la búsqueda de los extremos; entre la realidad y el deseo, entre la materia y el espíritu, la poesía gravita como un límite en tensión, una aproximación al abismo.

En “Westphalen escribe mientras ruge el volcán” (1994), Valencia narra la consagración de un poeta menor en una de las tradiciones más potentes de la poesía latinoamericana. La poesía peruana constituye, tal vez, un espacio abierto en el mar insondable del tiempo para que se exprese de manera inigualable la heterogeneidad cultural de América Latina. Hay en la historia de la lengua española un tiempo anterior y un tiempo posterior a Vallejo. Su voz hizo estallar al idioma y su imaginación encontró en ese proceso de desarticulación los elementos vitales para afrontar la escritura como una forma de redefinición de la vida. En su relectura de Heidegger, Mujica (1998) comenta la idea del lenguaje como morada del ser: “Si habitar auténticamente es habitar poéticamente, el estar desarraigado, exiliado de lo natal —enajenado de la tierra y, por lo mismo, cerrado al cielo— es estar a la intemperie” (171). Vallejo, Westphalen y Mujica comparten una visión trágica de la existencia. La intemperie afrontada por Westphalen, dice Valencia, por “una ética de la creación: la autenticidad del silencio creador” (Valencia 2020, 126) le permite asumir la poesía en su radical sentido. La relación entre la poesía y el silencio instituye un modo de comprensión de lo humano que concentra los recursos del lenguaje en la contemplación del instante.

En “Adonis y la voz que tiene más luces que el sol” (1994), Valencia detalla el itinerario de viaje del poeta árabe, con el propósito de mostrar cómo las mudanzas, las mutaciones y los cambios definen la trayectoria de búsqueda del escritor. Por eso el escritor siempre está empezando su obra que, de manera intuitiva, se perfila como un esbozo, un borrador o un proyecto. En esta entrevista, Valencia sonsaca al poeta sobre la dificultad que supone la lectura de poesía para los grandes públicos, a lo que Adonis

responde que la dificultad es sólo un ardid ideológico que no comprende la complejidad de lo poético. “La dificultad de la poesía viene de la ambigüedad de la existencia, de las dificultades y problemas que el hombre enfrenta, de la obscuridad del mundo. La dificultad es natural y está ligada a la existencia misma” (Valencia 2020, 181). Para Adonis, no existe distancia entre la poesía y la vida, ambas, como fuerzas subterráneas de lo real, oscilan de un lindero a otro, en un movimiento interminable.

A veces, para leer un ensayo se precisa de una ética de abandono y salto, la aceptación del abismo. Es decir, poner en estado de latencia la necesidad del saber, para que sea el deseo el que tome cuerpo. Se lee un ensayo porque se trata de un juego de seducción que carece de propósito final. Desde el afecto puesto en escena en este pacto de lectura, la apertura cognitiva que, en última instancia, el texto ensayístico procura dinamizar es posible. Por eso, en ninguno de los ensayos que Valencia dedica a reflexionar brevemente sobre la poesía y sobre los poetas hay un interés analítico. Atracción que comparte con Bolaño (1999), quien en una de las entrevistas que dio para la televisión chilena mencionó que siempre había admirado la vida de los poetas, por ser la encarnación de la desmesura, el riesgo y el exceso. Una filiación semejante se manifiesta también en Valencia. Poetas como Juarroz, Adonis y Westphalen y muchos otros a través de ellos le sirven como naves de exploración hacia las regiones mutables donde coexisten la realidad y la poesía.

Biografía, historia y entrevista suelen ser géneros menores que acercan a los lectores al espectro de intimidades de los autores queridos. Los lectores nos volcamos hacia esos libros secundarios con la esperanza de asir entre las manos una explicación plausible para entender cómo una vida cualquiera tiene la capacidad de convertirse en destino. A Valencia (2020), no obstante, le bastan dos o tres pinceladas para conseguir este efecto. Juarroz aparece como la nítida y borrosa figura de un sueño: “Vi a un hombre visiblemente enfermo, débil, pero al que bastó que yo apelara a una geografía familiar a su obra para que una nueva fuerza venciera la fatiga” (103); Westphalen, en cambio, como el protagonista de un rito, en que el poeta es el chaman de la tribu y la tribu es la humanidad: “El poeta no estaba para bromas a sus ochenta años, con el cuerpo vencido y la voz declinante, dando un discurso que pronunció a medias y con grandes charcos de silencio” (124); Adonis, por su parte, cobra cuerpo realmente cuando desaparece: “El poeta empieza a desvanecerse con su saco de lino azul y su condición de extranjero incierto” (186). La extranjería universal de Adonis, la legislación del abandono en Westphalen y la resistencia íntima de Juarroz condensan un imaginario que, para

Valencia, prefigura la inquietud por un orden desconocido. La pregunta como protagonista de la ficción ensayada por Valencia le permite sugerir un cambio en el reparto de lo sensible. Valencia narra el momento cuando el poeta expulsado regresa el centro de la república, el senado peruano, y cuando todos aguardaban un incendio de palabras, Westphalen prefirió callar. El silencio como última forma de la poesía. El silencio como experiencia irreductible que, para Valencia, impone la necesidad de bucear en las posibilidades del idioma para la articulación de imágenes que den cuenta de esa imposibilidad que es, paradójicamente, el destino del arte.

Valencia nos recuerda que la poesía es una forma de mirar el mundo y de traducirlo a través de la experiencia del lenguaje. El poeta en este sentido encarna la tentativa del náufrago. Asume la estética como campo de despliegue de la razón poética que, para María Zambrano (2012), involucra la paradoja incesante entre el universal racional y la singularidad del objeto. Esta zona de incomprensión opera desde lo insignificante pues aquello que no deja huella —como el abandono, el silencio o la sensualidad instintiva— permiten que lo gris, lo pálido y lo neutro devenga desorden pasivo. En este sentido, Valencia intuye que la moral pragmática de Occidente ha dejado de lado la imaginación, porque se ha estructurado alrededor de la voluntad de poder y la necesidad de justificación racional del vacío. Valencia asume el naufragio como forma de vida: muchos de sus personajes han perdido la esperanza y permanecen a la espera de la condena racional, porque los instantes de repliegue íntimo les permiten vivir la contemplación de lo contingente a sabiendas de la inutilidad de su búsqueda.

4

La ensayista argentina Alejandra González (2015) considera que la formación del canon, en tanto “repertorio de lo mejor producido por la cultura en un proceso selectivo espontáneo” (30), parte de un criterio de diferenciación que deviene criterio de imposición. El juego de fuerzas del campo literario se encuentra en construcción permanente entre el régimen de lo visible y lo invisible. La hegemonía es un efecto mediado por estos desplazamientos conflictivos que legitima, por otra parte, el horizonte de sentido de otras esferas de la cultura, como la política o la historia. La concepción del canon como intervención de autoridad que regula los modelos de excelencia, de acuerdo con la lectura de González, se sostiene en una mitología del origen, que requiere ser desmontada. Los criterios de excelencia encubren, en realidad, procesos políticos

complejos, que una comunidad hermenéutica atraviesa ante la amenaza de dispersión o disolución.

En este contexto, Valencia, a través de la lectura a la obra de Vargas Llosa, asume el boom como un proceso que imaginó el presente de la literatura latinoamericana desde una perspectiva estética problematizadora de la historia, la identidad, la tradición y los diálogos culturales en el marco de una literatura mundial. Esta operación estética se tradujo en una intervención política en el campo cultural y el campo intelectual latinoamericano para superar los dogmatismos ideológicos que determinaban el funcionamiento de los imaginarios nacionales. Las novelas de este período relativizaron las dinámicas del sistema cultural; plantearon una mirada disidente desde la relectura de los mitos de origen y la reescritura del archivo colonial y del archivo nacional. Estrategia de desapropiación que favoreció la construcción de una singularidad en la literatura latinoamericana como laboratorio reflexivo sobre las implicaciones del poder.

La vocación cosmopolita, que tuvo como epítome de su éxito a García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar y Fuentes, implica la reescritura de la ‘república universal de las letras’ desde la singularidad de lo local, pero mediada por un lenguaje vanguardista. La aspiración universal instituye un itinerario estético de búsqueda, basado en la ampliación de las tradiciones, la hibridación y el mestizaje de las formas. Imaginar una cartografía de la imaginación latinoamericana implica imaginar un diálogo transatlántico en permanente proceso de configuración. Entre ambas orillas, se entabla un diálogo de influencias, traslaciones e interferencias mutuas. En el universo literario, la historia funciona de forma sincrónica: múltiples temporalidades coexisten en ambigüedad. Escribir es inventar los mapas de territorios imaginarios. Situación que Valencia (2020) advierte en la conversación que mantiene con Juarroz:

—Sí. El poeta no puede fijarse definitivamente en nada, y si no puede fijarse, andará siempre... andará. Sí hay distintas modalidades. Ese peregrinaje no sabe hacia dónde, ese nomadismo no sabe en dónde. Creo que el poeta no tiene coordenadas exactas para ser situado, y que no puede detenerse nunca detrás de las cosas que busca. Y esto no es para confundir el viaje interior con el viaje exterior. Si viajamos externamente es por el encuentro que se da con nuevas personas y otros poetas. Pero no hay que confundir estas salidas con el viaje permanente, porque el viaje permanente se transforma en un movimiento exterior. Entonces yo recuerdo lo que dice Confucio: el alma no es viajera. (109)

La imagen del poeta errante que Juarroz evoca circunscribe una concepción radical de la poesía, en la que la errancia instituye, entre todas sus connotaciones, una apertura cognitiva a lo desconocido. Errante es quien siempre está en viaje de sí mismo,

porque sólo en la exploración de la identidad individual se pueden percibir las siluetas movedizas de los otros. Además, el poeta pone en juego del lenguaje común de la tribu para que, a partir de su intervención, la tribu reoriente su mirada hacia aquellas regiones del mundo que habían pasado hasta entonces desapercibidas. Entonces, la concepción ontológica de errancia que Valencia recupera contrasta con la imagen cosmopolita.

La imagen cosmopolita imaginada por la literatura mundial es de stirpe europea. Los modelos hegemónicos que traman su cartografía literaria manifiestan exploraciones estéticas que marcan discontinuidades en la red de literaturas nacionales, ya que “la diversidad une fuerzas con la interacción” (Moretti 2016, 24). Así, por ejemplo, la historia de la novela europea instituye la historicidad de la forma novelesca de todo el sistema literario. Esto revela que el sistema no tiene leyes mecánicas, sino que se organiza dialécticamente según la incertidumbre de lo contingente. La heterogénesis del sistema configura un inagotable potencial simbólico que bosqueja las derivas invisibles de una geografía imaginaria que se recrea instante a instante. Entre la insularidad, el archipiélago, el continente, el mar, la costa, la cordillera y la selva lo desconocido ejerce un influjo, un hechizo, que convierte a la historicidad literaria en un palimpsesto de temporalidades heterogéneas; en otras palabras, el espacio literario estructura múltiples tiempos históricos que sobreviven en las formas que coexisten en tradiciones y lenguas diferentes, donde “las fronteras nacionales han perdido todo poder explicativo” (37). Por tanto, la literatura mundial funciona como modelo explicativo y hermenéutico para la comprensión de la literatura en la transición del siglo XX al XXI.

López de Abiada (2005) considera las teorías de Pascale Casanova y Franco Moretti como articulaciones conceptuales que interpretan el sistema literario desde intereses críticos del centro hegemónico mundial, y por tanto, como apuestas que coinciden con el horizonte estético de la teoría del canon de Harold Bloom. En su empeño de leer el proceso de las literaturas latinoamericanas, como una dialéctica de entrada y salida del universalismo, autores como Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges y Octavio Paz configuran una ciudadanía universal basada en el cosmopolitismo, en tanto instancia ecléctica de la tradición y la invención de la identidad. Lo que implica que, la posición universal del cosmopolita no es una condición, sino más bien un efecto de las “relaciones problemáticas entre Estado, individuo y cultura” (519). El cosmopolitismo es una posición en el campo de los posibles tramada por la lógica de refracción de lo macro en lo micro que opera en la globalización cultural. Valencia (2020) coincide con esta aproximación crítica cuando recupera una intervención pública de Ishiguro de inicios de

los años 90 del siglo XX: “Usualmente las primeras novelas —dijo Ishiguro— desaparecen sin dejar rastro. Sin embargo, yo recibí mucha atención, obtuve mucha cobertura y me hicieron muchas entrevistas. Yo sabía por qué ocurría eso. Ocurría porque tengo este rostro japonés y este nombre japonés. Ese fue el motivo porque el que recibí tanta atención en su momento” (193).

Lo que la cita evidencia es que, pese a la asepsia crítica que sostiene el discurso de la literatura mundial, en su práctica se convierte en una caja de resonancias de prejuicios, estereotipos y lugares comunes. Ante esta situación, Hugo Achugar (2004) relee los conceptos de literatura mundial, cosmopolitismo y globalización cultural. Si bien esta triada conceptual ocupa un lugar hegemónico en la investigación literaria contemporánea, es necesario entender que Goethe formuló la noción de ‘literatura mundial’ en oposición a la noción de ‘literatura nacional’ que había sido articulada por el romanticismo. De manera que, la *Weltliteratur* constituye la metáfora de un nuevo orden mundial, correspondiente al primer momento poscolonial de la modernidad, y que “presupone un intento de homogeneización del planeta y la imposición de una concepción de la humanidad a nivel mundial” (55). La universalidad imagina un mundo de múltiples homogéneos que coexisten en el espacio planetario en un mismo período histórico y que comparten conflictivamente un mercado de bienes materiales y simbólicos, pero que contiene, por otra parte, una problemática intrínseca sobre el lugar del sujeto de la historia.

Las luchas intracanálicas se urden con hermenéuticas particulares: modos de lectura que disputan el sentido posible de los textos desde espacios de enunciación y de lectura diferenciados. La forma literaria funda una mirada al mismo tiempo que es instituida por esa mirada. De ahí que el canon destine recursos para el control del devenir de estas intervenciones, pues de no hacerlo el imaginario estaría siendo permeado instante a instante, y no tendría fases de estabilidad necesarias para su transmisión histórica y cultural. Sin embargo, la resistencia o la transgresión del canon no son excepciones, sino desplazamientos sutiles en el sistema literario: sin herejía, la palabra de Dios perdería los fundamentos de su relato. Creo que el momento cuando se hace más patente esto es en este fragmento del ensayo que Valencia (2020) dedica a Ishiguro, y que demarca la inflexión de la obra del escritor de las máscaras:

«Escribo siempre —advertía Larbaud— con una máscara en el rostro». La libertad enmascarada a la que se refiere Larbaud es válida si nos podemos quitar o poner a nuestro antojo la máscara en cuestión. Si es impuesta, se pierde la libertad que debería proporcionar. Ishiguro no podía quitársela. Conforme publicaba varios libros, fue notorio que no podía quitársela porque la máscara no estaba en su rostro. Nunca había estado en

su rostro, lo cual se reveló precisamente por la destrucción que llevó a cabo. Lo que Ishiguro destruye en su obra es la mirada. De manera que hay que dar un paso atrás y volver a comenzar. (191)

La destrucción de la mirada que Valencia redescubre en la obra de Ishiguro supone un juego de apropiación y desapropiación crítica del cosmopolitismo metropolitano. Por un lado, Ishiguro es un escritor que comparte con Valencia la condición del exilio. Ambos, como se hará patente muchos años después, cuando Valencia publique *La escalera de Bramante* (2020), asumen el estilo como una máscara que oculta la mirada. La mirada crea una perspectiva: establece la “distancia fenomenológica entre espectador y paisaje” (Coetzee 2016, 85). Mirar entraña imaginar un horizonte que está fuera de alcance. La mirada es también una travesía y un procedimiento, crea un esquema móvil del mundo e inscribe el espacio y el tiempo en la materialidad del lenguaje. Al condensar el horizonte de sentido, lectura y escritura son proclives al hundimiento o al eclipse. En suma, la mirada ensayística rehace el lugar de la imagen del mundo y despliega en el devenir fluctuante de la enunciación los territorios comunes de la existencia. En otras palabras, la escritura ensayística no anhela la explicación o el sistema, sino devenir en la experiencia para dar cuenta de la imagen posible de la realidad y las contradicciones que la estructuran, y que sólo pueden ser tejidas por el discurso a pesar de las limitaciones de esta tarea de dotación de sentido a lo desconocido. El ensayo acontece como despliegue de la imagen del pensamiento.

El proceso colonial de América Latina estructura un imaginario sociocultural que diverge en múltiples direcciones de las formaciones sociohistóricas de Europa y de Norteamérica. Lo canónico latinoamericano representa un proyecto civilizatorio (Echeverría 2000) que hizo de la modernidad capitalista un referente homogéneo que negó la existencia de la otredad indígena o afro. La formación del campo cultural latinoamericano, como lo han sabido explicar Ángel Rama (1998) o Antonio Cornejo Polar (2016), la imposición de un lenguaje, la violencia, el despojo y la negación de la diferencia cultural. La ciudad letrada niega la existencia de la heterogeneidad estructural, pues, ya sea en el proyecto de los blancos o en el proyecto mestizo, la homogenización colonial de la vida cotidiana legitima las dinámicas de las instituciones culturales de origen colonial o nacional, muchas de las cuales todavía se encuentran vigentes en la tercera década del siglo XXI. Sin embargo, Valencia en una de las digresiones aforísticas del texto sobre Ishiguro recontextualiza el comentario de Mandelstam “una cita no es un extracto, sino una cigarra destinada a no permanecer nunca quieta y a tomar posesión del

aire” (Valencia 2020, 207). La cita entendida, en este contexto, como la presencia de los vencidos en el proceso colonial o de los silenciados por la hegemonía del discurso nacional, tiene la capacidad de agenciar inquietudes. La imagen dialéctica de la cigarra como agitación que se produce a ras de suelo, entre el verdor esquivo de la hierba que crece o de los pasos trémulos de las presencias humanas y no humanas. Ante los discursos totalitarios, la fragilidad inmanente de la imagen puede provocar una grieta en el sentido común y movilizar otro modo de comprensión del presente. “La fisura estaba ahí para que el lector lo llenara con lo que quisiera” (195), dice Valencia con respecto a los cambios de la obra de Ishiguro, que fue, poco a poco, asumiéndose como un ejercicio de equilibrar el vacío, el caos y los demonios interiores de su búsqueda; aunque aquello significase, para el mercado editorial, el sabotaje de éxito para las obras posteriores a *Los restos del día*.

La posición marginal de la literatura ecuatoriana en el campo cultural latinoamericano ha sido un tópico frecuente de la crítica literaria. La tradición posible es un conjunto de fragmentos que, gracias a la potencia crítica de una hermenéutica común, se pone en relación. Lectura y escritura actualizan la imagen del mundo y, en el caso del Ecuador, deconstruye las estructuras de afecto de los espacios de enunciación. La agencia crítica de este posicionamiento permite el cuestionamiento de la tradición nacional. En este contexto, Esteban Mayorga (2022) piensa el canon desde la potencia del cuestionamiento crítica “El artista tiene que cuestionarse la relación con su canon personal para entrar en crisis, para intentar corroborar si esa relación resiste cualquier interpelación fuera de sí, porque si el escritor está cómodo poco interesa lo que vaya a plantear” (95). Lo potencial, entendido desde la ontología y la política, como el despliegue y acontecer de un devenir, permite leer los procesos literarios desde coordenadas críticas más productivas y modestas: “pensar que la futuridad de cualquier obra narrativa influencia más su escritura que el pasado con el que dialoga” (89). Las transformaciones latentes de la tradición literaria ecuatoriana, como demostró la obra de Pablo Palacio, se suscitan desde lo diminuto, desde el silencio del lenguaje, y desde la expansión de esta actitud inconformista, que desencaja con la música de fondo, para la emergencia de las grietas, los quiebres y las fisuras.

Los proyectos de escritura de Salvador Izquierdo o Daniela Alcívar Bellolio, por ejemplo, interrogan la formación canónica, a partir del desvelamiento de las maquinarias del poder; ambos dialogan desde estrategias diversas con la obra de Valencia. Así, “[a]l llegar a la parte política del asunto hay que entender que existe un espacio-tiempo en

disputa que requiere de un compromiso que permita retomar tanto el lugar como el momento, cueste lo que cueste” (Mayorga 2022, 99). El canon que importa, en este sentido, es el canon potencial, el que podría ser a futuro, aunque se trate de un canon fantasmal. “La palabra del hombre no es un orden —escribe Roberto Juarroz—. La palabra del hombre es el abismo. El abismo, que arde como un bosque. Un bosque que al arder se regenera” (Valencia 2020, 188). La imagen del bosque que se incendia para volver a regenerarse insinúa el proceso de revisión crítica que Valencia hace de su tradición para la fundación de un canon fantasma que le permita situarse, permanecer y luego desaparecer. Un canon irónico de mutaciones y dudas.

5

Sólo el exilio pone a prueba la existencia de la biblioteca personal de un escritor. Bolaño (2012)., en una de sus intervenciones críticas, sugirió que, “[p]ara el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria” (43). La tarea impostergable del escritor consiste en inventar esa biblioteca. El estatuto del ensayo de Valencia oscila entre la argumentación y la ficción de una biblioteca entre orillas que llenará, estante a estante, con los libros de una tradición inasible y de un canon fundado en el afecto. Se trata de una escritura que no sólo enuncia, sino que, en la medida de su potencia escritural, representa. Esta representación de la ambigüedad que relaciona la exterioridad del mundo, la referencia de los libros, los discursos y las imágenes amadas, con el mundo subjetivo del autor constituye un punto de fuga para situar al ensayo por fuera de las teóricas canónicas del género. Efrén Giraldo (2014) , en *La poética del esbozo*, tomando como punto de partida a Lukács y Auerbach, en torno a la autoficción que promete toda escritura ensayística y al realismo que configura un devenir subjetivo, considera que se trata de un género que perdura a razón del estilo que lo sostiene. Esta vocación creativa, por otra parte, piensa el ensayo como una forma poética radical del pensamiento.

El ensayo de Valencia realiza una lectura heterodoxa de la tradición literaria y del campo cultural al que pertenece: “los ensayistas viven en las tradiciones literarias como especuladores, como felices halladores de intuiciones y ocurrencias que, “desafortunadamente”, no desarrollaron o llevaron hasta sus últimas consecuencias” (Giraldo 2014, 64). El ensayo dentro del campo literario, entonces, desempeña una función estructurante, debido a que en su inmanencia formal concibe una singularidad

concreta. La subjetividad del autor recrea un sistema de posiciones con respecto a una práctica de escritura, que desemboca en la invención del ensayista como figura autoral. Esta voz, por otra parte, problematiza su propia posición, por lo cual se pregunta constantemente sobre el sentido y validez de su tarea, tratando de deslindarse de otras prácticas de escritura como la reseña, el periodismo, la literatura de ideas o la teoría literaria. Y gracias a esto, o muy a pesar, esboza un canon personal inacabado, en expansión; pienso por ejemplo en “Narrar el mundo”, incluido en *Ensayos en caída libre* (2023), donde el autor agrega a su biblioteca los pormenores relevantes de las dos últimas décadas. Sin duda, Valencia es un experto en la elaboración de listas, catálogos y genealogías, como se puede ver en los textos que conforman el apartado de “Sobre escritores” en la primera edición de *El síndrome de Falcón* (2008) y que curiosamente cambiará a “Sobre autores” en la edición del 2020. Sus ensayos están plagados de estas formas de enumeración arbitraria que tratan de asir el tiempo a una cartografía imaginaria.

Entonces la estrategia utilizada por Valencia junto a la distancia crítica para esbozar un canon personal es la autoficción: forma irónica de estar y no estar en el devenir de la forma. Cerda (2008), con respecto a la reflexividad ensayística, considera que el ensayista “[c]ada vez que inicia un juego de palabras, sabe que cada una de sus “elecciones” sólo cobrarán un sentido y un valor al término del juego. Sólo entonces se evidenciará si esa otra cosa (Barthes) que se propuso decir y oír era lo que, en verdad, había que decir sobre el motivo o asunto que ocasionó a ese juego de palabras que es siempre cada ensayo” (96). En este juego, Valencia, como lector que narra los incidentes de sus lecturas, oscila en torno a la biblioteca heredada de la literatura universal y a aquella biblioteca fantasma que no cesa de rehacerse en su catálogo de escombros. Adonis, interrogado por Valencia (2020), desde la perspectiva del poeta errante, considera que:

—La tradición, hoy en día, ya no es más una tradición que concierne a una sola nación o a un solo pueblo. La tradición se ha vuelto humana, y, por lo tanto, total. Mi tradición, como árabe, es la tradición griega y también la tradición hindú. Es la tradición humana. Allí es donde se da un intercambio a nivel de identidad entre el yo y el otro. El otro no es solamente cualquier persona, un extranjero. El otro hace parte integral del yo y es el otro quien abre, para mí, lo desconocido. Es decir, si yo viajo hacia mí mismo, viajo a través del otro. (182–3)

En la respuesta de Adonis se perfila una concepción existencial de la poesía que rebasa los límites conceptuales del canon. Para él, la tradición es el mundo que ha colapsado tantas veces en la historia inmemorial de la humanidad y que como tal merece

rememorarse. En este sentido, se puede decir que las refutaciones al canon nacieron con el canon mismo, pues las disputas por el capital simbólico, la visibilidad, el reconocimiento y el prestigio son el mecanismo constitutivo de este campo de fuerzas. Las genealogías literarias ensayadas por Valencia no solo presentan una selección de autores, sino un conjunto de supuestos epistemológicos, estéticos y políticos que dinamizan la articulación de proyectos de estilo en tanto espacios de inteligibilidad para la comprensión de sus propios textos y proyectos de escritura. Las formas literarias articulan formas múltiples de un mundo que deviene otra cosa instante a instante.

La aporía canon-clásico vertebral la cartografía sensible de una tradición y de un campo cultural. A nivel simbólico, el repertorio de formas, normas y valores deconstruye los modos de ver, pensar, decir y hacer que imperan en una época. El disenso cataliza nuevas formas de experiencia: “El silencio se convierte en una forma de lenguaje secreto que empuja a buscar un sentido nuevo más que a revalidar lo declarado” (Valencia 2020, 202), dice Valencia sobre Ishiguro. La experiencia de la perplejidad o el asombro como instancia estructurante de la distancia crítica hace que Valencia pueda relativizar las condiciones del pasado y las expectativas del futuro. La poética de autor es fruto de una conversación que pone en entredicho el control institucional de la interpretación. Así el canon personal es una conjetura que se imagina, según Giordano (2005), en ese entredicho que opera en el ensayo como una incitación a la subversión de las reglas y los límites: “dos acontecimientos enunciativos divergentes, y se los afirma de un modo tal que es la divergencia misma —en su valor positivo— lo que se afirma” (45).

Entonces la ficción del canon ensayada por Valencia se opera con materiales dispersos: citas, alusiones, recuerdos, reflexiones, imágenes, ironías, que, cifradas en la tesitura de un estilo cercano, modela una imagen paródica de la cultura en la que ese texto se concibe. Por tanto, el canon personal es un canon paródico que dinamiza una breve desviación de las jerarquías del campo cultural: la apertura crítica que le permite a Valencia la creación virtual de sus precursores y de sus contemporáneos. La interpretación heterodoxa que realiza, por ejemplo, sobre la obra de Aira, Vargas Llosa y, sobre todo, Ishiguro sitúa su propio proyecto de escritura en un horizonte estético de mayor proyección. La complejidad de la inscripción de una lectura privada en el espacio público y el uso hermenéutico que hace de su experiencia de lectura, le permite, como concluyó de su conversación con Juarroz, ensayar una ficción de la literatura, “porque es la única forma de oponerse al vacío” (Valencia 2020, 103). Cada texto, en la brevedad de su potencia interpretativa, reescribe la historia de la literatura. Esta potencia afectiva

instaura una línea de fuga que, según Kermode (1988), altera “los límites del objeto de estudio” y propone “nuevas visiones de la literatura, las instituciones y el sentido” (108). En suma, el ensayo de Valencia instituye una reflexión que se deslinda de los imperativos de la nación, la clase y el género, aunque el primero sea un fantasma que siempre regresa.

4. Cierre

Valencia, en modo alguno, cierra un círculo. Escribir la biografía de una persona, sea ésta real o ficticia, es por sí misma una tarea absurda e imposible. Por eso sus personajes están hechos con materiales diseminados a lo largo de todos sus textos: símbolos, esquirlas de recuerdo, sensaciones confusas y obsesivas frente a la infamia de la historia universal. Así Dacal reaparece, como si siempre hubiese habitado el infierno de los sueños, en los últimos capítulos de *La escalera de Bramante* (Valencia 2024). Dacal bien podría ser el agente sin nombre que persigue al artista o bien podría no serlo. Sin embargo, como personaje es la terrible constatación de que todo relato de auténtica amistad es una traición que, deliberada o no, entraña un desplazamiento sutil, casi imperceptible, y por lo mismo monstruoso. Hubo la intención de mover una pieza del tablero que el ajedrecista A atisbó en el semblante del ajedrecista B como un relámpago de nieve en los ojos del contrincante, ninguno de ellos se ha movido, el cielo sobre ambos permanece idéntico al que presagiaron los hechiceros, las nubes igual de altas, difusas, intangibles, el viento voraz y suave, la canícula de la tarde borrosa como en una postal de vacaciones, y, sin embargo, el juego no importa o, tal vez, ahora sí tiene la importancia. Dicta el curso del destino. Pero al revelarse su arbitrariedad, se ha consumado el pacto: el juego, la ficción para nuestro caso, es el mundo.

Capítulo segundo

¿La nación flotante?

La vida imagina. Es lo mejor que sabe hacer. La imaginación es el eje del mundo y el país de las almas según los sufíes, de ella emana todo lo vivo; sin imaginación no sería posible la vida.
Juan Arnau

1. Apertura

Belfegor es un paria. En *La luna nómada*, Valencia (1995) inventa un personaje complejo que parece haber sido arrancado de las pesadillas o, al menos, de aquellos claroscuros laberínticos de las estructuras de afecto que trenzan el proceso de formación del escritor. El paria no es un expulsado. Tampoco una criatura condenada. Su condición marginal lo coloca fuera de la historia. Su vida no es ejemplar en modo alguno. Constituye, al menos para el ideal platónico de la República, una amenaza. La convicción inexorable de que el sistema no funciona y que, en su posición de intocable, tampoco puede ser asimilado. En el terreno de la ficción, el autor imagina un constructo hecho de voces, rumores y recuerdos: “Vivía en un ramal de los esteros. Cuando pasaba frente al muelle en su canoa de guayacán, yo lo miraba con recelo” (159). La inestabilidad del personaje como síntoma de la inestabilidad de la vida. Y frente a este hecho, la mirada como vínculo con la oscuridad o el secreto que refulge en el interior de cualquiera.

La escritura literaria es un proyecto en fuga permanente, que se revisa, rehace y reinventa de texto a texto. La génesis a veces suele ser inalcanzable. Determinar el momento en que las decisiones dictan el itinerario del destino, el saber que aquí y no en otro sitio se funda la escritura, supone una especulación alucinada. Cuando Elena Garro (2024) inicia *Los recuerdos del porvenir* evoca y al hacerlo trae al presente de la enunciación la posibilidad de la experiencia:

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Solo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo solo soy memoria y la memoria que de mí se tenga. (133)

En el caso de Garro la memoria instaurationa un modo de existencia colectiva fuera de la historia. Un tiempo mítico atravesado por ciclos y espirales, por la yuxtaposición de múltiples regímenes de sentido, y por la terrible premonición de que todo está hecho para la aniquilación y el polvo. Pero en el caso de Valencia, Belfegor es un punto nodal donde la memoria es mediada por el narrador en tercera persona. Belfegor es mirado a distancia y esta perspectiva despliega una lectura hecha de temporalidades heterogéneas: “Lo recuerdo ahora que preparo mi equipaje porque él ha sido importante para resolver mi partida” (Valencia 1995, 160). En otras palabras, Belfegor funda el mito de iniciación en el proyecto de escritura de Valencia. Cada escritor no sólo inventa su genealogía; se ve obligado también a trazar los contornos hipotéticos del bestiario personal. Una especie de catálogo de espectros y obsesiones, demonios y espíritus, monstruos y traumas, aquellos seres sin forma que habitan las regiones fantasmáticas de la existencia.

En la ficción Belfegor es creado por un narrador sin nombre. Alusión al aprendiz de escritor que, en los años noventa del siglo XX, toma la decisión de abandonar el país. Sin embargo, este narrador desconocido es el síntoma del proceso de desterritorialización de la ficción latinoamericana del período. Expulsados, incomprendidos, desadaptados, elitistas, y un sinnúmero de adjetivos que, entre otras cosas, connotan un cambio de época: la transición de la era de las grandes ideologías a la exacerbación del individualismo consumista. De ahí que Belfegor habite el interregno de este desplazamiento epocal que parece no haber concluido. Los ciclos de la cultura, como supo advertirnos Vico (1987), al contrario de los ciclos económicos, se comprenden en grandes arcos de tiempo. Las mutaciones en el tejido de lo sensible necesitan de respiración y calma. Así que, pese a su intención de fundar una ruptura, Belfegor, el demonio de la pereza, es un personaje anacrónico, el otrora en el ahora que, según Didi-Huberman (2008), constituye una imagen entretejida por múltiples temporalidades y que tiende vasos comunicantes a múltiples estantes del archivo cultural.

En Belfegor coinciden las circunstancias complejas de un referente no descrito en el relato: Guayaquil. A través de este descentramiento Valencia intenta distanciarse de la tradición realista, pero recurre, tal vez inconscientemente, a la misma estrategia narrativa: la invención de un personaje mítico. Belfegor actualiza de esta manera la imagen del patriarca de los manglares, Don Goyo, de Demetrio Aguilera Malta (1978) y también la del judío errante de los cuentos de José de la Cuadra (1990). Tal vez en eso consista ‘la maldición de la tortuga’: “— Si no la matamos ahora —dijo—, ella hará que andemos siempre de un lado para otro, ajenos a lo que nos rodea” (Valencia 1995, 172). Condenado

a la errancia, intenta matar la luna y, en su intento, turba el paisaje que lo contiene. El paisaje próximo al colapso; río, manglar y estero como referentes simbólicos de un imaginario cultural en crisis: la nación flotante.

El agua como realidad inasible es la materia de la experiencia. La orfandad de Valencia-narrador, en este caso, irradia en la escritura múltiples manifestaciones de la vida posible. Para afirmar su presencia en el mundo, la subjetividad traza, a través de movimientos lentos y reflexivos, las mutaciones radicales de su propia historicidad. Así, en los seis ensayos que componen la segunda parte de *El síndrome de Falcón* (2020), “Sobre literatura ecuatoriana”, Valencia arguye contra el discurso oficial de la literatura nacional y relee su tradición, como lo hizo Belfegor con la maldición de la tortuga. Esta es una estrategia para resistir a la intemperie del mundo, aunque esta resistencia suponga la alegría de los sin patria o, incluso, la desdicha de los expulsados. Esta búsqueda abisal en la inmanencia de la naturaleza, la presencia triádica del río, del manglar y del estero, entendida como problematización ontológica y estética de las circunstancias, irrumpe en las formas de la lengua a través de un tono fantasmal que, en el caso del cuento de Belfegor, deviene en un estilo barroco que se prolongará en novelas posteriores como *El desterrado* (2000) y, de manera más auténtica, en *El libro flotante de Caytran Dölphin* (2006). De manera que, la mirada del ensayista no anhela ser coherente; su énfasis se dirige hacia la proliferación del vacío: la aporía de la nación imposible. La manifestación de esta crisis se articula en un campo de repliegues y deslindes, cartografías afectivas y diálogos con los referentes ausentes de la cultura, emanaciones de sentidos geológicos y enunciados quebrados por la complejidad laberíntica del presente.

2. El ensayo como poética del pensamiento disidente

Las problemáticas de configuración del campo cultural tejen los relatos de la historia literaria. Las disputas por el capital simbólico, como lo supo advertir Bourdieu (2005) en *Las reglas del arte*, articulan las condiciones de posibilidad de lo literario. Cuando el sentido está en juego, se necesitan posicionamientos radicales, heréticos, que tensen la cartografía del imaginario y provoquen la implosión del sistema. En esta perspectiva, se plantea la lectura de la segunda sección de *El síndrome de Falcón*, “Sobre literatura ecuatoriana”. El propósito es abrir el ensayo y problematizarlo desde la estrategia hermenéutica que Liliana Weinberg (2009) presenta en *Pensar el ensayo*, donde ensaya una relectura del proceso de configuración del ensayo hispanoamericano desde la figura de Prometeo. Se aleja del arielismo y opta por la deriva crítica de una

epistemología inacabada, pues sólo desde la modestia de la imperfección se pueden leer las formas de la frontera.

El ensayo se define por su capacidad de articular mundos heterogéneos y sostener esa tensión constitutiva sin resolverla en la síntesis. Esta dialéctica quebrada se enuncia en presente, pues el tiempo de la enunciación es a la vez el tiempo del pensar y el tiempo de la representación. La configuración de sentido es un proceso de reactualización del significado posible. Interpretar implica problematizar un aspecto de la realidad desde la experiencia individual. Es decir, inventar una comprensión intersubjetiva para fenómenos que se desplazan desde los confines del texto hasta los abismos del lenguaje. Así el ensayo interpreta los límites de la existencia humana en el mundo: despliega una poética del pensamiento que podría inscribirse en una cosmovisión. Este proceso de dotación de sentido hace legibles las diferencias y semejanzas, los extravíos y hallazgos, un campo de tensiones en permanente estado de revisión, en el que coexisten las fracturas de la subjetividad personal y las contradicciones estructurales del orden social.

Weinberg (2009) sugiere que, para abrir el ensayo, se identifiquen tres dimensiones de sentido: epistémico, antropológico y discursivo. La dimensión epistémica del ensayo se debe a la capacidad imaginativa para construir saberes con los materiales dispersos de la intuición. La dimensión antropológica, en cambio, pone en juego los procesos intersubjetivos de construcción del yo del ensayista en el campo de posibilidades de la escritura y de la forma. Y la dimensión discursiva devela, por su parte, los procesos de configuración de sentido a nivel textual y a nivel contextual. Estas tres dimensiones parten de un punto axial que se conjuga en la mirada interpretativa del ensayista:

Al mismo tiempo, el ensayo se enlaza no sólo, como observa sagazmente Adorno, con la posibilidad de reinterpretar conceptos performados culturalmente, sino también con la posibilidad de reinterpretar toda una simbólica social, vinculada a la capacidad condensadora de experiencias significativas particulares y la generalización u ordenación totalizadora de la impresión en un conjunto articulado. La forma simbólica tiene originariamente una capacidad estilizadora que condensa las experiencias sensibles y las vuelve significativas y manejables. (Weinberg 2009, 156)

La mirada del ensayística tiene la capacidad de condensar imaginarios simbólicos complejos, a partir de la revisión crítica que efectúa de sus fundamentos. La mirada que contempla y se pierde en el objeto. La mirada que, fraguada en el extrañamiento o en el naufragio, reordena el mundo. La mirada que funda relaciones inesperadas o redescubre en los artefactos del olvido la naturaleza inédita de su posible actualidad. Es la mirada del ensayista la que acontece en el texto e instaura una poética de la frontera.

Sin embargo, la mirada necesita más. En el ensayo, la subjetividad literaria se concibe como un modo de pensamiento basado en la conjetura, la tentativa y el cuestionamiento de la experiencia. El lenguaje es un territorio de exploración de las posibilidades de lo humano y de lo no humano, en la medida que escenifica los procesos, las dudas y las relaciones que el individuo trama con la realidad para la creación de un mundo que habrá de habitarse en lo posible. La subjetividad aparece como la trama inacabada, discontinua, fragmentaria, a veces tormentosa, de esta investigación del ser en su búsqueda de sentido. Así la dimensión ontológica del ensayo, en tanto reescritura del yo, se concreta en un estilo vital, intempestivo, que utiliza la ironía para cuestionar el sistema de valores que norman el régimen de escritura hegemónico. En el ensayo se dinamizan elementos heterogéneos, con el propósito de ensayar modos inéditos de mirar, sentir y pensar. Es decir, establecer relaciones inesperadas entre elementos dispares, un archipiélago de equívocos pesados por la intuición del ensayista, y redescubiertos por la mirada heterodoxa que inventa a sus lectores.

3. El crítico de la levedad

En este apartado se desarrollan tres ensayos que parten de la lectura de los textos de Leonardo Valencia, con el propósito de dialogar en torno a las derivas polémicas que prometen. Pedro Henríquez Ureña (2004) asumió la promesa como forma de incitación menor, que abre el tiempo de la historia a la incertidumbre. Me interesa esta aproximación crítica porque asume la lectura como instancia fundadora de la cultura, en tanto espacio de diálogo. Se problematizan imágenes recurrentes en la prosa de Valencia y se las glosa. El comentario asumido como una estrategia hermenéutica de ese diálogo infinito que urde las tramas invisibles de la realidad. Las imágenes seleccionadas conforman una constelación de sentido que hace inteligible la obra de Valencia en el campo de posibilidades de la literatura. Para su puesta en diálogo, se utilizan las nociones de imaginación (Didi-Huberman 2008) y disenso (Rancière 2014) por su capacidad de mediación con los elementos inasibles que estructuran la imagen del mundo.

En la teoría de Georges Didi-Huberman (2008), la imagen dialéctica se define como la confluencia de tiempo y espacio en la experiencia estética. Su propósito es reactivar el sentido de la obra de arte a través de la yuxtaposición de temporalidades, en un proceso donde el origen de la obra dialoga críticamente con el contexto del arte contemporáneo. Didi-Huberman propone que, en este tipo de obras, la huella y el aura no son elementos separados, sino que se fusionan en lo que él denomina la huella aurática.

Esta combinación renueva nuestra relación con la obra, transformando su significado. La imagen dialéctica, por tanto, explora la experiencia del aura como una apertura política generada por la distancia estética. Al confrontar al espectador con lo inaccesible, la imagen dialéctica se consolida como una imagen del presente reminiscente, cuyo fin último es desvelar el acontecer de la memoria.

El disenso se entiende como una herramienta para cuestionar los límites impuestos por un régimen de visibilidad, desafiando la distinción entre lo decible e indecible, lo visible e invisible, y lo imaginable e inimaginable. En este contexto, la partición de lo sensible opera desde una concepción de la política como el conjunto de ordenamientos que legitiman un modo específico de dividir el campo de lo perceptible. (Roncallo Dow 2008). Ante la emergencia del disenso, la política puesta en juego funciona como ruptura con el orden policial. Así la constitución estética del espacio supone un proceso de ordenación política del tejido sensible de la realidad que devela la naturaleza heteronómica de la coexistencia de distintos modos de inteligibilidad inscritos en el arte. La potencia de la obra de arte estriba, de esta manera, en la capacidad de perturbar la codificación consensual de lo sensible a través de la producción de espacios de disenso.

Por último, valiéndose de la idea de las nociones de imagen dialéctica y disenso, se reflexiona sobre la singularidad crítica del ensayo y su capacidad de agencia e intervención en el tejido de lo sensible. Para el efecto, se despliega un ejercicio de lectura conjetural que recupera la imagen de los materiales inmanentes del texto. En este caso, la imagen del crítico de la levedad como recurso para la ficción ensayística.

3.1. Agua por todas partes

1

Me interesa leer de forma simultánea dos ensayos de Valencia: “El síndrome de Falcón” (1998) y “Nunca me fui con tu nombre por la tierra” (2007). Entre ambos media casi una década, dos novelas y la constatación irrefutable del exilio como destino. Ambos tienen en común un sustrato imaginario: la presencia fantasmática, como pretextos recursivos, de dos autores centrales de la tradición ecuatoriana, Joaquín Gallegos Lara y Jorge Enrique Adoum respectivamente. El primero, narrador e ideólogo del realismo social; el segundo, poeta del destierro ecuatoriano y renovador de la tradición lírica. Adoum (2007) relea el proceso literario, parodia sus dilemas y describe las

contradicciones del compromiso político del intelectual ecuatoriano en la novela *Entre Marx y una mujer desnuda* publicada en 1978. Esta última se publica casi una década después del ciclo *boombista*, cuando el campo literario latinoamericano había alcanzado ya su mayor repercusión internacional y había asegurado su ingreso al canon occidental y a la historia de la novela. Sin embargo, este libro, subtítulo ‘texto con personajes’, es en sí mismo una paradoja: enfrenta, en principio, al lector a la contrariedad de una estructura manida en la experimentación y la intertextualidad; pero, al labrarse bajo la estela *boombista*, se convierte en síntoma de la marginalidad de la literatura ecuatoriana. La clave vanguardista podría resumirse en la exaltación del procedimiento y las posibilidades de disolución de los límites de la vida y del arte. Peter Bürger (2010), en *Teoría de la vanguardia*, sostiene que el montaje concebido como forma heterogénea de la vivencia del tiempo en la modernidad fue la técnica por antonomasia de la vanguardia histórica. Como crítica radical a la sociedad burguesa y al capitalismo, la vanguardia buscó la transformación de la vida en arte y del arte en vida, incluyendo, en esta última, todas sus manifestaciones, como la política y la vida de la calle. Entonces, el interés de este diálogo es dilucidar, a través de la problematización de las imágenes de los ensayos seleccionados, las derivas de sentido que se articularon alrededor de un hecho común, también hipotético y conjetural, pero no por ello menos potente: la precariedad de la utopía revolucionaria para la construcción de un mundo nuevo.

2

En “El síndrome de Falcón” (1998), Valencia imagina. Lo hace desde la primera palabra. Lo que sigue es el acontecer de imágenes que, el autor despliega sobre la tesitura del texto, para problematizar los argumentos del campo cultural del Ecuador. El centro de reflexión es explícito: “el problema de la relación entre la novela y el escritor” (Valencia 2020, 230). Tres, en cambio, las imágenes que desencadenan, desde una dimensión subterránea, la exploración del ensayista: un hijo que carga a su padre, el umbral de la patria, la condena del viaje. Ensayar supone un juego de abrir surcos en el texto, para asir una imagen con otra del archivo y, desde la inmanencia de este vínculo arbitrario, poner en rotación una arquitectura conjetural. La subjetividad del ensayista instituye así las posibilidades para “el trastocamiento de la visión de una época” (236). La visión no es natural sino una reconstrucción operada por la sensibilidad del autor para

hacer de la prosa un campo de experimentación de la condición humana. Solo la imaginación autoriza afirmaciones tan descollantes como la siguiente:

Esto hace de Palacio la mayor inteligencia narrativa que haya tenido la literatura ecuatoriana. Asumo su lectura como la de una obra escrita con extrema lucidez, donde no hay ningún rastro de insania mental, con la que se pretendió explicar su prosa fragmentaria, los narradores múltiples, los cambios de tiempo y lugar, la negación de la verosimilitud de sus personajes. (Valencia 2020, 236)

La preocupación formal de Palacio implica para el ensayista un posicionamiento: asume una lectura y con ella una estética del disenso. Palacio, en palabras de Valencia (2020), “entendió que lo conjetural es básico para el desarrollo de la ficción” (238) y esto podría extrapolarse también para el ensayo. En este sentido Valencia ensaya la ficción y hace de la ficción un modo del ensayo contemporáneo, en diálogo con las propuestas de otros autores latinoamericanos de su generación. Pero, tal vez, el diálogo más potente es el que plantea al releer la tradición literaria desde este núcleo disidente: Palacio, Jorge Enrique Adoum, Eliécer Cárdenas, Iván Égüez, Javier Vásconez. Es increíble la capacidad crítica del ensayo para reformular en pocas líneas el pasado. “El distanciamiento ha aumentado” (242), dice el autor con respecto a la trama del viaje espiritual del personaje de *El viajero de Praga* (2017), aquel exilio interminable que, en palabras de Javier Ponce (2002), hace de la errancia la condición del individuo desarraigado que, al contrario de lo advertido por Camus (1999) en *El mito de Sísifo*, no ha considerado al suicidio como un mandato ineludible. “El viajero descubre que los mundos no importan a la larga y que el viaje se resume en descubrir su propio mundo, e incluso más allá: descubrir su propio lenguaje, conocerse a sí mismo” (Valencia 2020, 242). La cifra de nuestra época, como lo sugiere Valencia, es la incertidumbre ante la imposibilidad del futuro.

Para Valencia (2020), ensayar supone el descubrimiento de esa lengua singular, que le permita emplazar la mirada en lo inaprehensible e imaginar; “de esa imagen quiero partir” (230), enfatiza el autor, para dejar en claro que su punto de interés no se encuentra en la órbita de las categorías ni de los dilemas morales. Aquietado por las imágenes que el archivo cultural pone a su disposición, se deja atravesar por aquella materialidad paradójica de la imagen, su fulgurar irreductible. Esta forma de aproximación crítica supone la construcción de un punto de vista, “un modo de ver” (231), que hace de la comprensión un estremecimiento. La estrategia de lectura consiste en asir la necesidad de escritura a esa sensación desdichada o feliz que acompaña el encuentro de las imágenes

que perturban la atención, “reflexionar a partir de él y tomar distancia” (234). Esta operación entraña, por otra parte, una necesidad: reinventar el pasado. Para hacerlo, en un gesto borgeano, elige al precursor invisible de una tradición desdichada:

Palacio cumple, a través de sucesivas relecturas, un papel fundacional. No es una cima, aclaremos: es una simiente. No es una llegada, es una partida. No es el que traza los contornos de la ciudad a fundar, es el desbrozador de caminos, y como tal, tiene mucho de rudo e inacabado. No es el arquitecto de la enorme ciudad de la novela, pero es el que nos señala los materiales y el camino para llegar a ella. (Valencia 2020, 234)

Lo que la cita deja en claro es que el sentido de la obra es un enunciado creado con fines específicos y que está permeado por múltiples interpretaciones. Si Palacio se ha convertido en un clásico es precisamente por el influjo de las lecturas y relecturas contrapuestas, muchas subsidiarias del texto que glosan, algunas quizá irreconciliables, otras fatalmente conectadas, que se han operado a partir de su obra. Calvino (2023) en la décimo primera proposición sobre los clásicos advierte que: “Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él” (18). Es decir, un clásico se funda en potencia. La resonancia existencial que provoca en el lector para la redefinición de la vida hace de Palacio un clásico para Valencia, quien, a partir de él, reordena su tradición, pues considera que la vanguardia de Palacio no es procedimental, por fácilmente imitable, sino una fuerza inquietante que integra los fragmentos de una obra fragmentaria: la concepción de “[q]ue en literatura el lenguaje es la realidad, y no su copia” (Valencia 2020, 234). Y aunque esto suponga una contradicción con la teoría de la vanguardia que, según Bürger (2010), planteó la negación de la autonomía del arte, instituye una deriva singular para la tradición de la vanguardia latinoamericana, en la que Valencia desea inscribirse.

Para Valencia (2020) el problema del compromiso sartreano adquiere en las últimas décadas del siglo XX en el Ecuador una faceta atroz y ridícula: la autocensura; que, en último término, ha truncado un diálogo de influencias más fructífero. Esta condición, por otra parte, se extiende también al caso latinoamericano: “Durante mucho tiempo, en Latinoamérica, parecía darse una especie de compromiso o exigencia por representar simbólicamente lo que se ha denominado como una cuestión de identidad. Una identidad delimitada con un término preciso: identidad latinoamericana” (233). La lectura que la academia y el mercado europeo o norteamericano esperan de la imaginación latinoamericana se dirige hacia un horizonte impostado de lo auténtico. Sin embargo, en la lectura que realiza sobre Palacio el interés de Valencia no consiste en desentrañar los

sentidos ocultos de la obra. Su mirada crítica cuestiona los sistemas y los modos de interpretación que, desde mecanismos del poder, han legitimado un discurso sobre la literatura en desmérito de otro. Caso concreto, de este aspecto, se puede apreciar en la hegemonía de la lectura marxista del proceso literario del Ecuador desarrollado por Ángel Felicísimo Rojas y Agustín Cueva, que concibió al realismo social como forma hegemónica de la narrativa del siglo XX. Y luego de esta problematización sobre el presente de la enunciación situarla en una perspectiva global, la tradición universal, o “el gran contexto de la historia de la novela” (235). Un juego de apropiaciones y desapropiaciones que vindican la dimensión conjetural de la ficción. Así “[l]a historia de la novela no siempre le cierra sus puertas a la periferia. De hecho, la necesita para renovar su condición de género sin reglas” (239). La modernidad que Valencia localiza en Palacio participa de esta contextualización: “el sentido radical de una forma novelística autónoma, que no dependiera exclusivamente de su entorno, que no temiera imponerse como ficción, incluso contra la realidad” (236). La forma radical de la ficción de Palacio, que Valencia recupera en la ensayística, ha de extrapolarse después al proyecto escritural del propio Valencia.

A través de este ensayo, Valencia redefine su obra. A nivel epistémico, sus inquietudes lo llevan a sostener relaciones paradójales que le permiten explorar el pasado de la tradición nacional desde una nueva perspectiva. La subjetividad es la instancia antropológica que Valencia recupera de Palacio para entender la literatura en su autonomía como instancia de configuración de la realidad. No se trata sólo de un discurso, sino de una forma existencial con que el individuo trama sus vínculos con la vida y con el mundo. En la dimensión discursiva, en cambio, su ensayo trasiega e inventa un modo de ensayar basado en la urdimbre de imágenes, que le permiten, a la postre, desestabilizar el sentido hegemónico del campo cultural, para inscribir una nueva lectura y fundar, desde esta instancia afectiva, una tradición alternativa reescrita desde las condiciones del presente. Así el ensayo opera a nivel ontológico: Valencia deviene otro en la medida que, fascinado por los dilemas, las polémicas y disputas, se niega a resolverlos en los términos dados por la tradición. El gesto ensayístico se resuelve a nivel formal. Y plantea un nuevo estatuto para el ensayista contemporáneo: convertirse en crítico de la levedad, que viva intensamente como alternativas de arraigo la frontera o la errancia.

Se podría concebir, de esta manera, al crítico de la levedad como el practicante de una ficción ensayística que articula las tensiones dialécticas de la imagen para reflexionar desde puntos liminales los aspectos problemáticos de su contexto. El ensayismo de

Valencia participa de esta práctica que trata las cuestiones últimas de la vida —en este caso, su vida destinada a la literatura como opción existencial— mientras redescubre los vínculos azarosos entre la vida y el lenguaje en las lecturas, experiencias y objetos que lo conmovieron. En diálogo con los ensayos impresionistas de Raúl Andrade en la primera mitad del siglo XX, lo leve se convierte en condición de un estilo que bucea en las conjeturas para especular una deriva de sentido sobre su paisaje cultural. Pero a diferencia de *El perfil de la Quimera* (1951), los ensayos de Valencia se fundan en otro tipo de intuiciones y demarcan otro horizonte de inteligibilidad para la literatura posible. Valencia despliega una cartografía sensible que rechaza la levedad superficial del campo cultural latinoamericano, funda una tradición alternativa desde la urdimbre de imágenes y la subjetividad, viviendo intensamente la errancia y la frontera como alternativas de arraigo. Su gesto es el de un crítico que, al asumir la hibridez y la paradoja formal, confiere un peso ontológico al presente, haciendo de su yo devenido otro la instancia crítica que condena la liviandad de la historia oficial para forzar una nueva lectura cargada de afecto e incertidumbre.

Cioran (2014) dijo que su interés por Borges nació del repudio por su consagración universal. En su opinión, lo que Borges necesitaba para vencer la desgracia del éxito, era habitar la sombra inasequible de lo desconocido y secreto. Para Cioran, Borges “encarna la paradoja de un sedentario sin patria intelectual, de un aventurero inmóvil que se encuentra a gusto en varias civilizaciones y en varias literaturas, un monstruo magnífico y condenado” (párr. 2). Este enciclopedismo omnívoro, monstruoso, que hace de Borges la referencia obligada a toda reflexión sobre el ensayo, en la medida que encarna la complejidad de nuestra época, se debe a que ante la intemperie de la realidad sólo la postulación de la mirada estética puede ofrecer y recrear alternativas. En *El manifiesto antropófago*, Oswald de Andrade (2023) postuló que: “La lucha entre lo que se llamaría Increado y la Criatura —ilustrada por la contradicción permanente entre el hombre y su Tabú— El amor cotidiano y el *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem. La humana aventura” (56). La potencia transfiguradora del acontecimiento literario, tal como acontece en el rito primitivo, la magia, el sueño y la poesía, se presenta en la forma ensayística como la reinención de la subjetividad que lee el mundo y, sin disolver sus contradicciones, las sostiene en su máxima tensión.

En este contexto, Valencia relee “El escritor argentino y la tradición” (1983) de Borges e incita al novelista a inventar a sus precursores: “Al novelista le toca elegir a sus

padres literarios, asimilar como su elemento natural la tradición novelística mundial o del idioma español en particular, y poner a la tradición ecuatoriana en relación crítica con aquellas” (Valencia 2020, 243). Para que el novelista latinoamericano pueda ser fiel a sus obsesiones, y acercarse “creativamente a conocer la naturaleza subjetiva del hombre en distintos sitios” (248), necesita una mirada enciclopédica, una voluntad antropófaga, y la lucidez crítica para saltar de un lado al otro del mapa literario o de cualquier mapa y, guiado por su intuición, “volver a leer” (246). Es decir, habitar y dejarse habitar por la frontera movediza entre curiosidad y nostalgia: un espacio conjetural que redescubre el asombro al tiempo que se despliega hacia otros territorios y temporalidades. Un límite flotante en el que coexisten múltiples tradiciones, archivos y formatos, y donde la lectura se vive como una fiesta de posibilidades. Los mares inasibles de la memoria conjeturan los vínculos clandestinos para perturbar las viejas cartografías y los itinerarios de viaje manidos por la rutina y el cansancio del oleaje.

3

Valencia trata de ubicarse fuera de los debates sobre la angustia por las influencias. Pero ha sido apresado por el terror que Harold Bloom (1991) identifica como punto de partida de la escritura posterior: “Es posible que la poesía obtenga o no su propia salvación en un hombre; pero la poesía les llega solamente a aquellos que se encuentran en una horrenda necesidad imaginativa de ella, aun cuando entonces pueda llegarles como un terror” (46). El ensayo como constatación de esa búsqueda de emplazamiento crítico, la necesidad del diálogo creativo, y de ahí el gesto paródico del texto “Nunca me fui con tu nombre por la tierra” (2007). La experiencia del viaje deconstruye las lecturas sobre el viaje, el desplazamiento y la globalización de la cultura. Y, desde la experiencia del movimiento transatlántico revisa el horizonte de su intervención crítica. De manera indirecta este texto es la reescritura de un texto anterior, en el que “[d]ecía que la herencia política de la novela del realismo social seguía lastrando a los autores de generaciones siguientes y que, con contadas excepciones marginales y en el caso de los poetas y los cuentistas, era básicamente la novela la que adolecía de este problema y no me permitía un diálogo con la literatura mundial” (Valencia 2020, 284). En el recuento de argumentos me interesan, por ahora, las palabras lastrad, marginales y adolecía, porque la lectura entraña un ejercicio de atención a los ciclos de contaminación que las lecturas críticas suelen hacer sobre sus objetos. En su caso, se continúa con el diagnóstico de una patología

cultural que circunscribe la marginalidad y situación periférica de una tradición invisible. Pero que él, debido a su condición de exiliado voluntario, cree haber superado.

El núcleo de las preocupaciones de Valencia (2020) son las condiciones y posibilidades para el diálogo. Para el presente de la enunciación, el autor ya ha elegido a sus precursores y ha inventado una tradición nacional desde la que pone en rotación estrategias hermenéuticas para ingresar a otros sistemas literarios. “Una de las razones por las que las obras de Montalvo, Palacio y Gangotena, y añadiría también a Jorge Carrera Andrade, me resultaban interesantes como tradición elegida, es que su diálogo con otras literaturas no fue solamente de mención, sino que ha sido un diálogo conflictivo y creativo” (285). Al rescatar las disputas que se operan en el interior de un campo literario Valencia continúa en la estela de la influencia de Bloom. Pero las raíces no están expuestas: “Están en la mirada y en el uso del lenguaje” (292), es decir, operan al nivel del repertorio del sistema literario. La lectura de Valencia se centra en la potencia inmanente que un texto puede proyectar durante su lectura: la capacidad de ingresar de forma conflictiva a otras tradiciones.

La capacidad de escucha del novelista se convierte en la capacidad de diálogo del ensayista. Y desde el carácter dialógico de una obra, Valencia (2020) relee el presente literario del Ecuador. Elabora una lista de autoras y autores que, según su criterio, viven su práctica de escritura desde “una pluralidad de perspectivas” (288). Sin embargo, es cauto en sus afirmaciones. Mantiene el suspenso. Se niega a concluir. El gesto ensayístico bajo la forma de la digresión. “¿Quiero decir con esto que esta literatura ha abierto sus cuadros de referencia al mundo y que es su mejor opción para convertirse en una literatura sólida?” (288), se pregunta. La pregunta por sí misma vale más que la respuesta. Porque al interrogar el presente puede interrogar también el futuro que es nuestra actualidad. Lo que, para Valencia, resulta crucial es que la creación y la exploración formal, labradas desde el rigor, vengan de la mano de la reflexión crítica. La crítica vivida como una forma heterodoxa de lectura: “mi diálogo implica una distorsión, acaso porque todo diálogo es un vaivén de distorsiones que tratan de ensamblarse para llevar a una nueva forma” (283). La lectura entendida como profanación de los sentidos institucionalizados y de las imágenes consagradas en el archivo cultural. Gesto semejante al realizado por Juan Gabriel Vásquez cuando relee la tradición de la literatura colombiana a partir de Conrad.

En *El arte de la distorsión* (2012), Juan Gabriel Vásquez construye un sistema de referencias que descubren sus obsesiones, a través de un proceso de búsqueda, inescrutable y silenciosa, en los pasillos de la biblioteca de la literatura mundial. Entre los

ensayos que dialogan sobre el lugar de la ficción en la cultura contemporánea se encuentran los dedicados a Miguel de Cervantes, Gabriel García Márquez, Julio Ramón Ribeyro, Joseph Conrad, Philip Roth, Sebald y Ricardo Piglia. Las diferentes obras de esta serie de autores conforman un corpus heterogéneo que convergen en torno a la autonomía de la literatura. Al recuperar la imagen del lector de ficciones como un antisocial, Vásquez concibe la lectura como una forma de percepción radical de nuestra experiencia en el mundo. Entonces, desde esta apuesta epistémica, lee o, mejor dicho, relee las obras de los autores mencionados, con el propósito subterráneo de poner entre paréntesis los sistemas de interpretación institucionalizados por la academia, el discurso nacional o el marketing cultural. Gracias a la mala-interpretación efectuada, José Gabriel Vásquez configura un modo de lectura que difiere de una tradición, abriendo, de esta manera, el debate sobre la reconfiguración de la propia idea de tradición literaria. La arbitrariedad en Vásquez funciona como condición de lectura para repensar el estatuto histórico de la ficción en el horizonte de la ambigüedad. De ahí que, se pregunte sobre el lugar del cuento o sobre el lugar de la memoria o de la propia historia en ese territorio inestable, exento de clasificaciones, en permanente remoción, que es la literatura mundial. A este linaje de textos pertenece el ensayo “Nunca me fui con tu nombre por la tierra” (2007). Postula la distorsión como un modo de lectura válido para la reinvención de la tradición y la configuración de un canon crítico.

4

En la postdata de 2008 a “El síndrome de Falcón”, Valencia (2020) habla ya en primera persona. No es la intervención del crítico, sino la del novelista. “Al escribir soy el primer sorprendido por la aparición de personajes y situaciones no previstas. He aprendido a escucharlos. Lo único que hago es ayudarlos a tomar cuerpo y para eso corrijo y afinó una forma y un lenguaje” (251), dice el autor. Tres palabras valen, para mi lectura, en esta cita: aparición, escucharlos, afinó. La escritura vivida como un campo de fuerzas que, de manera indirecta o mediada por una práctica de la mirada, hace del vértigo de la incertidumbre el contexto adecuado para que algo proveniente quizá de aquella instancia evanescente de lo real aparezca. No es el novelista quien decide. La concepción del escritor como médium, atrapado en la red temporal, configura una tradición. De ahí que sea tarea primordial del novelista el aprendizaje de la escucha. La realidad hecha de rumores y susurros, ecos a ras del suelo, resonancias fronterizas. Y el trabajo sobre el

lenguaje como una vivencia radical de esa escucha. La forma es una estructura acuosa, de neblina y lodo, que tiene que afinarse desde y para la voz. En síntesis, la afirmación de una práctica de artesanía imposible: un arte de lo lento, lo calmo y lo insípido, la premonición del fracaso.

Cuando Dante concibió *La comedia*, como supo advertirlo Borges (1998) en *Nueve ensayos dantescos*, inventó un universo para su tragedia amorosa. Sin embargo, antes del monumento universal estuvo otra obra que, por minúscula y marginal, suele pasar inadvertida. *La vida nueva* fue escrita después de la muerte de Beatrice Portinari en 1290, casi dos décadas antes del inicio de composición de su cosmología que, entre otras cosas, supuso la síntesis estética de la escolástica. Especular sobre los pormenores e incidentes no viene al caso. Lo que importa es entender el arco temporal que se establece entre una obra y otra: la poética de la escritura progresiva. En la entrada XXXIII, el poeta canta su desdicha:

Cuántas veces recuerdo, ¡ay de mí!,
que no veré nunca más
a la dama por la que voy así de afligido,
tanto dolor junta en mi corazón
la dolorosa mente,
que digo: «Alma mía, ¿por qué no marchas?
Pues los tormentos que sufrirás
en este mundo, ya tan odioso para ti,
me hacen meditar con gran temor». (Dante Alighieri 2003, 40)

La meditación, según canta el poeta, nace de la consciencia de un amor desgraciado. Y los tormentos que aventura para su futuro serán los que, de manera patética y deslumbrante, tendrá que vivir Dante en su travesía infernal. En el caso de Valencia, en cambio, se percibe entre los dos ensayos comentados un punto afectivo que los hace sentirse expulsado de su nación. No olvidemos que Dante escribió *La comedia* durante su exilio y, no olvidemos tampoco, que el exilio de Valencia fue voluntario. Forzado tal vez por la necesidad de libertad creativa, pero voluntario al fin. Sin embargo, entre Dante y Valencia no solo hay un diálogo clandestino, sino, ante todo, la constatación de que se escribe desde aquellas regiones liminales, donde la luz y la oscuridad se confunden, que hacen del inconsciente una zona de experimentación de la subjetividad. La literatura concebida entonces como estrategia existencial para sobrevivirse a sí mismo y resistir desde la escritura la orfandad metafísica.

Esta relación progresiva que se rastrea entre “El síndrome de Falcón” (1998) y “Nunca me fui con tu nombre por la tierra” (2007) gira en torno a una constelación de

imágenes que instituyen un imaginario sociocultural sobre la práctica ensayística. La imagen, dice Quignard (2016), “ve aquello que falta. / La palabra nombra lo que fue. / Detrás de la imagen está el deseo: fantasma / durante el día, sueño durante la noche, oráculo, / la víspera”. Los elementos fantasmáticos que la imagen pone en movimiento con su aparición pertenecen al escritor, pero también le han sido legados por la tribu. Sin embargo, el ojo del escritor, su mirada azuzada por el vértigo del encuentro, la ha aprehendido a su manera, calibrándola y modulándola a la vez. En el caso de este itinerario, se han seleccionado las siguientes imágenes: la patria enferma y la frontera, la nación flotante, la levedad y el estero; inscripciones que develan la imposibilidad del proyecto nacional y las limitaciones de las historiografías literarias.

Antes de seguir, una digresión: ¿existe la poesía ecuatoriana? A través de esta pregunta, Iván Carvajal (2009) reflexiona sobre el horizonte de inteligibilidad de la poesía escrita por ecuatorianos y el diálogo que sus autores establecen con las posibilidades expresivas del idioma español. De ahí que se vea en necesidad de hablar de apropiaciones históricas como legados: “Una tradición impone ciertos cánones, la continuidad de retóricas, modalidades estilísticas, motivos y aun de actitudes. Quien recibe un legado, por el contrario, puede recogerlo o abandonarlo, puede hacerse cargo parcial o totalmente de él, puede servirse de él para transformarlo o para su propia metamorfosis” (15). El legado configura el núcleo de un texto y de un sistema literario, pero no involucra la construcción de un modo de ver, pensar y hacer la literatura. Por tanto, no ingresa al repertorio ni instituye una mirada. De ahí que se pueda hablar de la inexistencia de la poesía ecuatoriana, en tanto tradición singular, diferente y autónoma en el interior de la poesía latinoamericana. Sara Vanegas (2019), por su parte, habla de “la memoria lírica ecuatoriana” (24) como un conjunto disperso de textos, autores y poéticas que dialogan en torno a los conflictos entre la contingencia y la trascendencia de la existencia, tomando referentes culturales de cualquier procedencia, dirección o época.

Entonces, la imagen de la patria enferma que se encuentra implícita en la obra ensayística de Valencia (2020) puntea líneas intermitentes hacia la noción de inexistencia de la poesía ecuatoriana aludida por Carvajal. El puente entre ambas: la ausencia o una carencia constitutiva. La orfandad del ensayista como marca de agua de una perspectiva melancólica que, pese a su tono, mira al futuro. “Lo interesante de *En esta casa de enfermos* es que termina con Pablo Palacio pedaleando en una bicicleta, cargando a Gallegos Lara, mientras marchan hacia un horizonte, fuera de escena, en el que pierden la mirada” (230). Palacio y Gallegos Lara salen de escena y eso no importa. Su mirada

transida por el deterioro del hogar, la imposibilidad de arraigarse, valen, tal vez, al menos para Valencia, por toda la obra de teatro. El horizonte antes y después de ambos personajes. La necesidad ontológica del distanciamiento. Por ello, Valencia afirmará años después que “[c]reo que hasta cierto punto este desvalimiento en el apoyo institucional sigue empujando a sus autores a una exigencia individual” (289). Ante la enfermedad de la patria y la presencia totalitaria del pasado, la relectura. Pero una relectura situada en el presente que problematiza los sistemas y los procesos hermenéuticos hegemónicos del campo cultural.

Luego de la expulsión, la travesía, las decisiones para convertirse en lector de la cultura e intérprete del devenir cultural. La frontera entonces como imagen intersticial que le permite a Valencia dirimir el sentido a través de sus intervenciones. Entre ambos textos, la vida: sus inconvenientes e infortunios, la transición entre el aprendiz y el maestro, los fracasos y los éxitos, la incompreensión. Abril Trigo (1997) habla sobre la conveniencia de las epistemologías de la frontera. La frontera como dispositivo epistemológico que se despliega sobre “un tejido de trasgresión” (80), para situar una perspectiva, porque “toda frontera es un horizonte” (82), pero también “un espacio vacío, un recinto colmado de un vacío dinámico, activo productivo [...] el ámbito donde los contrarios se abrazan infinitamente” (84). La frontera es el lugar de enunciación de la incertidumbre y, por lo mismo, el espacio de la crítica. El crítico, como diría el propio Valencia (2020) refiriéndose a Eneas, “[e]stá condenado a vagar sobre la tierra como si el destino estuviera marcado en su frente” (229). La edad del ensayista no viene al caso. El ensayista anhela incomodar, perturbar el orden, instituir una deriva hermenéutica inédita para el proceso de la literatura nacional. Por eso, cuando ya ha adquirido la legitimidad del novelista, puede partir de un hecho: “La parcela de tierra llamada Ecuador, como la del resto de países latinoamericanos, es una frontera imaginaria y una demarcación inexistente para aquel espectro más amplio que se llama idioma español. Entender esto es vital (343). Situación ontológica y política que el ensayo anterior había llevado a su extremo, pero desde un tono más sutil. Varios años antes, el tono polémico posterior se muestra más mesurado, pero no por ello menos potente: “hay que tener la experiencia fuera de las fronteras y las experiencias de conexión con el mundo” (343). Es decir, la naturaleza herética de las intervenciones críticas de Valencia se acrecienta de texto a texto. La trasgresión como estrategia de abandono de los mandatos sociales y aceptación del vacío como intersticio de la complejidad y la promesa en los trabajos del lenguaje.

Es alrededor de la imagen de la frontera donde el ensayista asume una posición problemática con respecto al lenguaje. La misma que Valencia identifica en Palacio y que lleva a convertirlo en su clásico personal. Damián Tabarovsky (2018) dice, con respecto a la relación crítica que el escritor establece con su idioma, que: “[e]l asunto de la literatura no reside entonces en narrar ajustadamente, crear personajes identificables, armar tramas eficientes, resolver finales, atrapar al lector, descifrar un enigma. El asunto de la literatura es vérselas con el lenguaje. Perforarlo” (38). Actitud que reactualiza la presencia de la vanguardia histórica que, fácilmente reconocible en Palacio, resulta problemática para Valencia, quien, en su ensayística, destaca por su claridad, contundencia y entramado entusiasta pero crítico, que le permite, a través de la voluntad de estilo, dar cuerpo a una mirada descarnada e incisiva que mira una y otra vez, sin concesiones de ningún tipo, las contradicciones, dilemas y disputas de campo cultural. Pero, como advirtió el mismo Valencia, cuando premeditó la necesidad del diálogo con otras tradiciones, esta presencia fantasmática del precursor o la influencia libre y arbitrariamente elegida no se manifiesta en los motivos o en la retórica del estilo, sino en la dialéctica de mirada. “¿Qué es la vanguardia sino la experiencia del fulgor del puro instante?” (55). Instante y fulgor que, desde una dimensión subterránea y afectiva, atraviesa el ensayo de Valencia y orilla al lector a la vivencia de los efectos abstractos e intuitivos que él mismo, en calidad de lector, vivió y ha rememorado a través de su escritura. La capacidad polémica de su ensayística se inscribe en esta deriva fronteriza del espíritu de la Vanguardia que vive la literatura como arte del disenso.

5

La crítica ensayada por Valencia en “El síndrome de Falcón” (1998) y “Nunca me fui con tu nombre por la tierra” (2007) tiene un tono polémico inusual en el campo literario ecuatoriano. La polémica entendida como capacidad de disentir de la *doxa* y del sentido común, en el caso de Valencia, se despliega en una escritura singular que problematiza una constelación de imágenes para revisar los procesos constitutivos de la cultura. Sin duda, se trata de la voz de un joven que no guarda reparos para enfrentarse a los discursos hegemónicos y que anhela intervenir en los debates de su época para posicionarse en el campo cultural. En este sentido, los ensayos de Valencia, pueden leerse como textos que refieren un gesto de autfiguración del escritor, y que dialogan con la potencia hermenéutica de textos centrales de la literatura ecuatoriana: *Entre la ira y la*

esperanza (1976) de Agustín Cueva y “El buscapié”, el séptimo ensayo de *Los siete tratados* (1883), de Juan Montalvo. La potencia crítica de estos ensayos fundó un modo de lectura, sobre el cual, se generarían procesos de revisión de los proyectos literarios para la nación en ciernes, pero que, en el caso de Valencia, tiene como matiz singular un tono desenfadado sobre el pasado. Tono que no es gratuito. Y que se inscribe en un proceso generacional de la literatura latinoamericana que, cansada de los ritos oficiales de los nacionalismos y de las tranzas editoriales de la globalización, afrontaron la tarea de imaginar una estética que reescriba el pasado. No se trata, sin embargo, de la noción de tradición de la ruptura, ensayada por Octavio Paz (1974), en *Los hijos del limo*, sino de un proceso epocal que, ante el vacío de los discursos y la gestación del desencanto y la banalidad como espíritu del presente, sintió el imperativo vital de inscribir sus proyectos de escritura en la condición estética de la vida, que de acuerdo con Maillard (2017), le brinda a la razón “[u]na extraña ternura hecha de una matizada ironía” (27). Inscripción realizada por Valencia que busca escapar, con éxito o sin él, de los accidentes de la política y de la geografía. Y que sostiene la necesidad de apertura sensible para el diálogo con todo tiempo y tradición. Situación que Carlos Fonseca (2018) denominó como una estela de desaparición y reencarnación de la vanguardia.

Empecemos por el final: La vanguardia histórica (Bürger 2010) demostró que la originalidad en el arte no existe. El procedimiento estético consistió en un movimiento simultáneo: relectura y reescritura. El carácter radical de este gesto estribó en la arbitrariedad de las asociaciones, es decir, en la potencia hipotética y delirante del canon personal que el artista estaba en capacidad de inventar como horizonte de sentido. Es en este punto donde vida y obra se funden, hasta el extremo de la desaparición de la existencia del artista. De ahí que, la vanguardia pueda comprenderse como una teoría existencial: una ética que imagina nuevos modos de relacionamiento para la persona y sus fantasmas interiores como punto de partida para la invención de nuevas formas de relaciones sociales o vínculos para reinventar lo común. No obstante, la capacidad reificante del capitalismo mundial, a través de la industria cultural y las contradicciones estructurales de la expansión del neoliberalismo, ha generado una cultura que vive, según algunos autores, el momento histórico de la condición posmoderna (Lyotard 1989). Una lógica cultural que concibe el tiempo como un presente perpetuo, simulacro de un simulacro (Baudrillard 2002), o la epifanía de una paradoja que siempre estuvo latente. Los grandes sueños o las ilusiones de la modernidad —el progreso de la razón, la utopía revolucionaria, el triunfo del humanismo, el mito nacional— se han fragmentado en un

vasto espejo trizado (Echeverría 2018), donde cada reflejo es una narrativa local, una pequeña verdad que se justifica a sí misma en un juego de lenguaje, sin más fin que su propia extinción en el consumo. En este escenario, la ficción y la realidad histórica se vuelven indistinguibles (Harvey 2012). Lo real se contamina de irrealdad, de tal modo que las conspiraciones y las versiones alternativas se sostienen con la misma validez que los hechos verificables. Un tiempo que es, en definitiva, su propio fantasma: un presente sin ancla ni destino, un simulacro de historia donde el ahora es, aterradoramente, todo lo que queda.

Entonces el vacío producido por la vanguardia en el devenir del arte occidental, advierte Fonseca (2018), encarna una carencia ontológica del individuo contemporáneo. Su evanescencia se narra a través de una búsqueda, en la que el artista asume el arte como la única forma de vida posible. El relato de esta desaparición dinamiza los elementos constitutivos de una aventura hacia el centro sin centro del abismo, es decir, hacia los territorios infames de la locura, la enfermedad y el silencio. No olvidemos el destino de Palacio que, la lectura de Valencia, invita a revisar desde su estatuto de rareza. El vértigo que experimenta el lector de este viaje sin retorno lo pone frente a una identidad inexistente o, al menos, en permanente proceso de invención —la misma obsesión que incendia la búsqueda del artista—. Ante la desaparición de la vanguardia, algunos escritores contemporáneos emprendieron una búsqueda irónica, plagaria, que no teme falsificar el pasado, pues se siente con derecho a incendiar las naves de su tradición y con las cenizas levantar naves fantasmas para reiniciar la travesía nunca concluida.

Valencia, de esta forma, comparte esta condición epocal que fulgura, tal cual un talismán del crepúsculo, en la oscuridad enigmática de obras como *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, *Historia abreviada de la literatura portátil* de Enrique Vila-Matas o *Los ingrátidos* de Valeria Luiselli. Novelas que, al igual que los ensayos de Valencia, no se turban ante los mares impetuosos del pasado, sino que aceptan esa perturbación como una forma inacabada de la sensibilidad escéptica del artista y como elemento inescindible de su posibilidad de existencia en la obra literaria. Desde esta perspectiva crítica, Valencia (2020) relee la obra de Palacio:

Si hubo extrañamiento o marginación de la obra de Palacio, es porque hubo un canon en la literatura ecuatoriana. El canon no quiso ver en él al guía, sino a su opuesto, al descarriado. La historia de la literatura ecuatoriana de los últimos años es la historia de la crisis de una ideología política que pretendió canonizarse en la literatura, y con ella, y que a última hora ha buscado las luces que se descartaron, para no tener el papel de los hijos sin padre. (234)

Lo que queda patente en la cita es la concepción del canon como fruto de la lectura. La potencia de los procesos y mecanismos hermenéuticos redefine las condiciones de inteligibilidad de una obra en un campo cultural. La idea misma de ‘literatura ecuatoriana’ es el efecto de ese conjunto de lecturas que interpretan desde posiciones diferentes el valor posible del texto. La intervención crítica efectuada por el ensayo despliega este horizonte de posibilidad para la reconfiguración del sentido. Weinberg (2009) considera que, en el caso latinoamericano, el ensayo constituye una forma de intervención en el espacio público, pues a nivel textual se sitúa en la frontera entre el campo literario y el campo intelectual. Expresa de esta manera las contradicciones de la identidad y la alteridad posibles. Esta paradoja entraña la modernidad del género en tanto campo de fuerzas de lo disperso, lo inacabado y lo fragmentario de la experiencia. Valencia, en este caso, basado en los materiales inacabados de su experiencia como lector ve en Palacio, en su imagen de criatura marginada por la maquinaria del discurso nacionalista, la posibilidad de problematizar toda una tradición de lectura, para someterla a revisión y replantear las condiciones del presente.

La imagen marginal de Palacio, configurada por la mirada extrañada de Valencia, le permite al ensayista dirimir el sentido en un contexto histórico más amplio. No hay comprensión sin participación; es decir, la mirada del ensayista aporta con su experiencia al imaginario social. De ahí que, Weinberg (2009), sostenga que la escritura ensayística se proyecte a nivel performativo: “La relación entre ensayo y conocimiento está mediada simbólicamente y da lugar a un nuevo orden: el de la interpretación, que permite al ensayo a su vez insertarse en complejos procesos de simbolización social. En el decir ensayístico ingresan no solo los componentes de una destinación comunicativa sino también participativa” (155). La interpretación del ensayo puede deconstruir el imaginario simbólico de una época. La voluntad de estilo permite condensar la potencia crítica de lo particular para desordenar la imagen de totalidad del mundo que ha sido naturalizada por la cultura. El ensayo de Valencia constituye proceso de dotación de sentido, que opera, a través de la mirada ensayística, como un proceso de interrelación dialéctica entre la inteligibilidad del lenguaje y la experiencia de la enunciación.

El ensayo funciona como un juego del lenguaje que reactualiza los usos de la lengua por parte de una comunidad hermenéutica. El tono polémico moviliza disputas por el capital simbólico para inscribir su discurso en diferentes órdenes de inteligibilidad. Los ensayos de Valencia dialogan, desde estrategias diferentes, con la obra de Juan Montalvo y de Agustín Cueva. En uno de los pasajes de “Nunca me fui con tu nombre por la tierra”

(2007), el ensayista menciona el momento en que selecciona el libro de Montalvo antes del abandono del país. La selección no es arbitraria. Entraña un vínculo afectivo con *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. El carácter irreconocible de este pacto será rememorado también por el narrador de “Belfegor”, quien lleva en su maleta dos libros, que son los únicos que salva de las llamas del olvido. El otro libro seleccionado es la obra fragmentaria de Pablo Palacio. Pero en la selección, como lo sugiere en “El síndrome de Falcón” (1998), Valencia opta por la deriva invisible de una tradición invisible. Considero que el tono polémico del ensayo de juventud de Valencia es el mismo tono desenfadado, incisivo y heterodoxo que gestó *Entre la ira y la esperanza* (1976) de Agustín Cueva. Leer entrelíneas supone leer el silencio. Y Cueva es el ausente que marca el telón de fondo de las discusiones críticas de Valencia. Desde lo no dicho acontece una invocación a su modo de leer el proceso literario. Montalvo y Cueva sostienen la cuerda creativa en que Valencia equilibra su escritura.

Durante su exilio en Ipiales (1868-1976), Montalvo escribió *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, que no llegó a ver la luz sino hasta después de la muerte del autor, por medio de una publicación en Madrid en 1895. Aunque, en apariencia, la novela de Montalvo sugiera una continuación a las aventuras del personaje de Miguel de Cervantes, su ficción es otra cosa: la reescritura, en clave con las circunstancias económicas y políticas del Ecuador, mediada por una concepción romántica de la lectura y las posibilidades formales de la novela. Sin embargo, su comprensión precisa de la puesta en diálogo intertextual con otro texto de su obra. Montalvo había publicado *Los siete tratados* entre 1882 y 1883. El último de estos ensayos se titula “El buscapié”. Y aunque, en la actualidad es presentado como prólogo de la novela, Montalvo no lo concibió de tal modo. Aun así, la importancia de “El Buscapié” se centra en el desarrollo de una poética individual, atravesada por elementos heterogéneos provenientes de la estética romántica, el liberalismo y el campo cultural latinoamericano de la segunda mitad del siglo XIX.

La capacidad polémica de este ensayo se entreve a nivel textual: todo texto proyecta el procedimiento de la escritura que lo concibió. El plagio, en este caso, caracterizado por el uso radical de la cita, es el punto de partida desde donde Montalvo articula una teoría de la imaginación literaria, que empata con su lectura romántica de la imitación. Para Montalvo, la imaginación es un proceso de contrapunteo —círculo dialéctico que, en diálogo con la composición romántica, sugiere una forma de intervención política—. Este reparto en el tejido de lo sensible le permite situar su novela en el campo literario hispánico. En “El Buscapié” expone los detalles de su lectura, su

comprensión del Quijote como una dualidad que remite a la condición humana: la trama entre dos antípodas, la realidad y la ficción, la razón y la locura. Para llegar a esta conclusión, Montalvo lee la novela como una totalidad. Así la ficción es comprendida como una criatura bicéfala, que hace de lo visible y lo invisible dos fases de una metamorfosis circular, inacabable, que refleja parcialmente la ambigüedad existencial del sujeto moderno.

Con respecto a Agustín Cueva, Ortega (2014) afirma que *Entre la ira y la esperanza* insinúa y despliega “un giro radical con respecto a la tradición crítica anterior” (6). Texto desgarrador y amargo, provocativo e indispensable, escrito con lucidez en un estilo casi periodístico, dionisiaco, origen y fin de una escritura incendiaria, predispone el itinerario vital e intelectual de toda una generación. Se trata de un ensayo que relea la tradición y la circunscribe al proyecto crítico de la nación mestiza. La ira, por su parte, se corresponde con reconocimiento de la inautenticidad cultural y la esperanza, en cambio, abismo fragmentado por el parricidio y el desencanto. Rafael Polo (2012), por su parte, sostiene que Cueva modificó “las formas de cuestionar y de preguntar” (20), debido a que operó un desplazamiento en la narrativa de la nación, desde un supuesto epistemológico fundado en una de la versión sartreana del marxismo.

Entre la ira y la esperanza (1967) asume la literatura como un objeto de pensamiento para la sociología crítica que emergía en esos años y modificó las modalidades de escritura sobre lo literario —no sólo el discurso academicista dominante, sino con la propia escritura tzántzica cargada de un *pathos* y un *telos* que la convertía en grito—. El ensayo de interpretación le permitió emprender “la búsqueda de un lenguaje de denuncia del capitalismo, y del sueño de la revolución posible” (21), pero con una clara perspectiva de la crítica, entendida como proceso dialéctico de develamiento de los mecanismos de poder. En este sentido, el tono polémico del ensayo de Cueva le permite redefinir el canon posible para la nación mestiza. En esta perspectiva, Cueva (1987) concibe la narrativa de Palacio como la encarnación del “tengo miedo a morir”(65). Con esta afirmación que, en libros posteriores será revisada, Cueva sitúa a Palacio en el grupo de autores que han decidido rendirse a la lógica del capital y que, al contrario de los autores del realismo social, se niegan a participar en el debate político a través de la literatura. Este hecho, paradójicamente, sitúa la obra de Palacio en una marginalidad que, pese a su afirmación vanguardista, le permite resistir a las interpretaciones ideológicas.

Valencia asume la crítica como una operación intelectual que necesita plantear diálogos directos (Montalvo) e indirectos (Cueva) con su campo cultural. Sin diálogo, el

ensayo no existe. Entre Montalvo, Cueva y Valencia se vertebró el mismo ímpetu, la misma desgarradura, la herida colonial que no da sosiego al proceso de reconfiguración de la heterogeneidad estructural de la cultura posible. Valencia se nutre de ambos polos. De Montalvo, se apropia de la mirada global para situar su proyecto de escritura en un marco teórico mayor: la historia de la novela. De Cueva, en cambio, toma el arrojo, la ironía desacralizadora, el uso creativo de la teoría para la configuración de la imagen en la estructura ensayística.

Con respecto a la tradición literaria, Valencia juega a través de la especulación. La imagen que retoma en “El síndrome de Falcón” para problematizar el lugar del escritor le permite situarse fuera del campo literario hegemónico instituido por la lectura sociológica del proceso literario del Ecuador. Este modo de interpretación se podría ubicar en un régimen ético de las artes, cuyos supuestos giran alrededor del compromiso sartreano del artista y la función orgánica del intelectual; y que se encuentra inscrito en régimen representativo mimético que leyó al realismo social como eje vertebrador del proyecto mestizo de la nación. Mientras que la lectura de Valencia avanza hacia el régimen estético de la literatura que, entre otras operaciones, reinterpreta a la vanguardia y su ausencia como instancia de problematización de la historia literaria.

La imagen de la utopía y de la precariedad del presente emerge en esta discusión sobre el estatuto de la tradición que no pudo ser. Aquella vanguardia sepultada por el discurso del realismo social y que trató de ser revivida a través de la crítica, la investigación o la apología. El fracaso como constante de aquel ejercicio de lectura que intenta, pese a su gesto proteico, de reiniciar el reloj del pasado. La vanguardia ensayada por Valencia no fija su orden en una genealogía, sino en la aceptación crítica de su ausencia en la formación de la narrativa nacional. Para Valencia la negación de Palacio le permite argüir contra el artificio de la narrativa nacional, se devela de esta forma su carácter contingente, inscrito en un contexto complejo, pero limitado. Y plantear, desde su doble lugar de enunciación, una respuesta al debate del canon, entendido como expresión de ese diálogo inconcluso y en permanente proceso de invención, como antídoto a la lectura de los apologistas de la revolución que no fue, que ejercen el control institucional de la interpretación.

3.2. Desfiguraciones y traslados

El mar era una fiesta y nos obligaba a ser
felicis, aun cuando no queríamos serlo.
Reinaldo Arenas

1

“¿Cuánta patria necesita un novelista?” (2002) y “Elogio y paradoja de la frontera” (2006) son ensayos que Valencia presenta en jornadas académicas en sendos lugares: Cuenca y El Escorial. Mi interés en ellos se debe al lugar en el que fueron leídos por primera vez. Al contrario de otras intervenciones del autor, en ambos hubo una dramaturgia, los preparativos para que la voz se proyecte en un público concreto y sea cuestionada, afortunada o desatendidamente, por cualquiera de las personas del público: los lectores que escuchan dinamizan el performance de lo escrito. El Encuentro de Literatura de Cuenca tiene una trayectoria muy importante en el Ecuador y se podría afirmar que constituye el espacio crítico más amplio del campo cultural, pues congrega a docentes, estudiantes, críticos, intelectuales, escritores y artistas de Ecuador y de América Latina. Rut Román (2015) afirma al respecto que: “un encuentro se valora sobre todo por sus efectos o, en este caso, su potencial de afectar a los participantes. Un encuentro, en tanto choque o afinidad de peculiaridades, provoca el acontecimiento. Acontecer en el sentido de acaecer alude a su potencialidad de afectación” (83). La curaduría de un encuentro de esta magnitud pone en juego las posibilidades críticas de las políticas culturales del presente. En el caso de las Jornadas del Escorial la situación es similar y distinta. Al igual que en Cuenca, se comparte una tradición crítica que dirime sobre el sentido posible de la obra en un contexto global; pero, al contrario, su interés no radica en afectar sino en legitimar los flujos culturales que tensan la cuerda a ambos lados del Atlántico y, debido a la ola migratoria hacia las metrópolis del norte acaecida en último cuarto de siglo, repensar las consecuencias de estos encuentros y desencuentros. Entonces, al leer ambos textos de Valencia espero rastrear las huellas de estos múltiples movimientos que suceden en la geografía vital del escritor y luego en la escritura devienen desplazamientos en el interior del campo cultural. Comprender las resonancias trasatlánticas de un texto: sus supuestos, sus condiciones, sus fugas. Pero también las resonancias temporales que hilan las imágenes que aparecen durante su lectura. En suma, la desfiguración del tiempo operada desde la frontera.

Empecemos por la dedicatoria y el epígrafe. Un novelista y un poeta que tienen en común el exilio. Los nombres de Váscenez y Adonis no son casuales, debido a que invitan al lector al extrañamiento. No sólo la pregunta del título: “¿Cuánta patria necesita un novelista?”, sino, sobre todo, el gesto de doble apertura del ensayista: la invención de una literatura que parte del origen y la amistad y se dirija hacia aquellas regiones sin nombre invocadas por la poesía. Y luego de un salto, un par de referencias librescas, abordar el problema: la relación entre el novelista y la patria. Valencia ensayista aprovecha este pretexto para cuestionar al Valencia novelista. El escritor, en último término, se define en el juego con el lenguaje, pero, ante todo, en los supuestos que dictan las reglas y la trama de ese juego; relación que, por su parte, la biografía de Valencia complica. Y que, en el desarrollo del texto se complica aún más, pues el ensayista pone en duda las frases descontextualizadas: “Siempre he sospechado de las declaraciones de que la verdadera patria de un escritor es su lengua” (Valencia 2020, 256), dice el escritor. Sospecha de todo y de todos. Pero su sospecha es intransigente con las ideologías. Con énfasis en aquellas que podrían afectarlo: “Y creo que antes, cuando vivía en Ecuador, estaba mucho más en el extranjero de lo que estaría después” (254). Esta fractura con la identidad impuesta lo sitúa en la estela del anhelo cosmopolita que, desde la agencia artística, podría ayudarle a lidiar con sus dilemas estéticos. Pero luego aclara que su interés sobre los límites y las fronteras se restringe al ámbito de la novela y de la persona quien la escribe. De ahí la potencia del repliegue reflexivo que interroga lo obvio: “¿Dónde empieza y termina el límite?” (257).

En este caso, Valencia (2020) hace patente la necesidad del yo para la reflexión ensayística: “era precisamente aquel «yo» el que se constituía como el único punto de partida útil” (253). Hay un yo que recuerda y construye una memoria. Aunque huye de la identidad colectiva, intenta fijar, en cambio, una identidad particular, excéntrica, que explique en parte su proyecto de escritura. La memoria, en este caso, como dispositivo para el agenciamiento de la subjetividad. Rememora su infancia dividida por la multiplicidad del origen. La temprana consciencia de los matices de la lengua: los dialectos, sus tonos, las maneras de decir y no decir. La materia de la que está hecha la ambigüedad, la ironía y la antítesis: todas aquellas formas que dislocan las palabras y la gramática que las contienen. Los equívocos, ridículos y desencuentros vividos fuera del Ecuador a causa de su modo muy particular de ser ecuatoriano y latinoamericano, que no

correspondía con la guía turística ni con el catálogo global de los nacionalismos. La rememoración hace visible la complejidad de la experiencia, los umbrales de sentido, sus remanentes, y representa, en primer plano, la fragilidad de los puntos de vista que condensan en definitiva la fragilidad de los estatutos de la realidad:

Cuando viví en Lima estalló un capítulo más, espero que el último y final, del conflicto bélico entre Ecuador y Perú. Al llegar a Lima tuve que desactivar el peso negativo que los ecuatorianos (otra vez la ideología) atribuían genéricamente al «peruano», entendido como enemigo. Encontré gente maravillosa en Lima. Pero nadie es inocente. También allá, cuando empezó el conflicto, yo —que me precio de no ser nada nacionalista— pasé a ser el “ecuatoriano” en sentido negativo. Mis buenos amigos peruanos seguían siendo mis amigos, pero los apenas conocidos se volvieron suspicaces, casi no era recomendable presentarme. Era involuntario y no elegido, por encima de un individuo: una patria, una palabra, me marcaba. Fue grave cuando un día, mientras estaba en una larga fila haciendo un trámite en un ministerio, escuché que comentaban las últimas bajas del ejército peruano y que renegaban de los ecuatorianos. Era comprensible: lamentaban sus muertos. Y en medio de ese grupo, estaba yo. (Valencia 2020, 259)

Antes de continuar, es necesario precisar que todo recuerdo es un fragmento y que, por tanto, hay que leerlo desde su condición inacabada. Poco conviene para el ejercicio crítico lo que estuvo antes o después. El instante del recuerdo, su esplendor sombrío, funciona como una imagen anacrónica que disgrega los estratos del imaginario que gravan la ilusión de unidad de la memoria. La fuerza del recuerdo, como puede apreciarse en la cita anterior, no se encuentra en la lógica o en las categorías teóricas que puede llegar a rozar. El recuerdo es un campo de fuerzas afectivas que arrasa los argumentos del discurso, en la medida que reconfigura en tiempo presente la experiencia y para hacerlo toma prestado de todo lado con tal de hacerse memorable. Los materiales del recuerdo son los hechos: una guerra absurda; la constatación de los vínculos emocionales que establecemos con el mundo para vencer la soledad ontológica: la amistad en abstracto y los amigos en concreto; los impases de la vida cotidiana: la fatalidad del origen, las sospechas y las suspicacias, los trámites burocráticos; la verdad tejida por discursos: la ideología, la política y las últimas noticias del frente; la crisis existencial: la naturaleza inexorable de la muerte; y la verdad de la historia: la violencia sin cuartel. El centro de esta constelación de recuerdo no existe: los fragmentos se diseminan en múltiples direcciones; pero la amistad como tópico de la obra de Valencia constituye un asunto problemático. Vuelvo, otra vez, al principio: la dedicatoria a Javier Vásconez como una inscripción discursiva a una estructura de sentimiento que, según Raymond Williams (2009), es un proceso de estructuración de “los significados y valores

tal como son vividos y sentidos activamente” (155). Los dilemas de la amistad constituyen el núcleo que dispara la constelación de fragmentos del recuerdo de Valencia.

Luego Valencia (2020) lleva su imagen hacia otro espacio polémico: el cuestionamiento de las políticas de la identidad. “¿Tomen mi gentilicio y despedácenlo? ¿O debía hacer el equilibrio definitivo sobre uno de esos fragmentos de identidad?” (259), pregunta de modo hipotético e irónico durante su rememoración. Quien pregunta no es el novelista ni el escritor; es el amigo confundido, expulsado momentáneamente de la hospitalidad, el amigo que se siente amenazado por la maquinaria absurda de la historia que ha fisurado su caparazón y está alterando la alegría de la vida privada. La primera pregunta redefine la cuestión identitaria en su contingencia. La guerra se ha suscitado por un problema del lenguaje. Los conflictos humanos se dirimen en el orden del discurso, aunque en la vida práctica pareciese lo contrario. En el contexto de la guerra entre Ecuador y Perú de 1995, Valencia podría considerarse un traidor, porque la traición es la condición “a ojos de un fanático, e[n] cualquiera que cambia” (Oz, 2003, 19). Para el fanático no existen puntos medios ni matices. Tampoco reconoce la mutabilidad como instancia constitutiva de la existencia. En *El diccionario del diablo*, Bierce (2019) lo definió como el adjetivo de quien “sobrestima la importancia de sus convicciones, y subestima la comodidad de una existencia libre de huevos podridos y befas sobre la periferia humana” (69). Valencia (2020) traiciona el gentilicio heredado y cuestiona, con esta ironía, las convicciones fanáticas que sostienen los discursos nacionalistas: “Sabía que el lenguaje, y sobre todo la identidad que este confiere, es una trampa, y la patria declarada, en cuanto lenguaje, en cuanto palabra sin individuo, también lo es cuando está en juego la vida” (259), reflexiona el ensayista. Al final de cuentas, a Valencia no le interesa ser un buen patriota ni mucho menos. El trabajo sobre el lenguaje literario le ha permitido tomar distancia y abandonar la facción de quienes son víctimas “de estadistas y herramienta de conquistadores” (Bierce 2019, 129). Sin embargo, Valencia no reniega de su origen periférico; al contrario, lo resignifica como interregno cultural favorable para la relectura de las tradiciones y de las posibilidades de una lengua. Para el novelista contemporáneo, la cuestión de fondo es jugar con los referentes, ironizar los mecanismos miméticos y trastocar los espacios. Leemos y escribimos, diría Valencia (2020), “para ampliar nuestra percepción y desconfiar de una sola realidad” (262). O, valdría decir también, para convertirnos en disidentes.

Valencia se inscribe en la estela de los desterrados. El exilio como opción existencial y la errancia como modo de vida son imprescindibles para que el escritor

supere la verdad irrevocable de las creencias y los prejuicios impuestos por la tribu de origen. Sin extrañamiento, el lenguaje de la calle se confunde con la realidad. Se necesita la mirada y el desenfado de un personaje como Belfegor, quien en su errancia por los ramales del estero inventa los mitos de su orfandad y, sin caer en la neurosis o la esquizofrenia, conjuga, a través de la fabulación, un nuevo orden de nexos con el mundo. La imaginación constituye, para Valencia (2020), el “verdadero territorio del escritor” (263). Y es, precisamente, desde este territorio de potencias múltiples, habitado más por preguntas e inquietudes que por respuestas y sosiegos, donde encuentra las herramientas idóneas para su conjetura ensayística:

Precisamente por eso conviene llevar a cabo la ficción de nuestra tradición: su extrañamiento. No borrarla ni ensalzarla a ciegas, insisto, sino releerla, digerirla, distanciarnos y acercarnos y luego volver a distanciarnos de la misma manera que lo haríamos con otras tradiciones. Sospecho que así se pueden crear nuevos lectores con nuevas obras. (Valencia 2020, 264)

El remate del ensayo postula la poética que lo concibe. La ficción ensayística podría definirse entonces como un dispositivo hermenéutico que deviene dispositivo epistemológico. A nivel discursivo, Valencia se vale de un lenguaje cercano al lector; la palabra digerirla evoca una familiaridad circunscrita a lo doméstico y connota, además, un proceso de integración de lo externo en lo interno. A nivel, antropológico, nuevamente las obsesiones del ensayista: la tradición; y con esta el correlato de la patria, los infortunios del nacionalismo y la insulsez de las políticas identitarias. El tono polémico prefigura de esta manera una interpretación heterodoxa de la tradición como constructo asido a las circunstancias, a los imaginarios latentes y, lamentablemente, a las ideologías del poder. La potencia de su interpretación, cuando invita al lector al extrañamiento, se sitúa en la “vacilación momentánea” (82) de la que habló Oz (2003), cuando recapituló sobre la paradoja de la dicha frente al compromiso del escritor. Valencia vacila, duda de sí mismo, somete su argumento a una lógica implacable de contradicción, e introduce la sospecha, que funciona, dentro del texto, como un imán que imagina una teoría de la literatura. Lukács (1985) diría que la verdad del ensayo es su capacidad de “sugestión [...] crea por sí mismo todos esos prepuestos de la fuerza de convicción” (29). Valencia sospecha desde la convicción: la obra, aparte de ser la caja negra de su propia lectura, crea a sus lectores. Este gesto lo remite necesariamente a él mismo, quien, a través de sus intervenciones críticas, postula una poética inasible para su ficción.

En “Elogio y paradoja de la frontera” (2006) Valencia describe sutilmente el lugar de enunciación desde el que pronuncia su discurso y, al hacerlo, dialoga con Ortega y Gasset, a quien considera el mayor filósofo de la novela en lengua española. Este doble gesto —la descripción y la cita— conjugan un deseo: hacer patente su inscripción a una tradición universal que tiene como epicentro a la novela y, por extensión, a la novela latinoamericana. La cita refiere el intrincado proceso de apropiación y desapropiación que los objetos establecen con otros para crear la ilusión de unidad: “El bosque verdadero se compone de los árboles que no veo. Los árboles no dejan ver el bosque, y gracias a que así es, en efecto, el bosque existe” (Ortega y Gasset citado en Valencia 2020, 272). La teoría de las mónadas de Leibniz reescrita en la imagen de Ortega y Gasset inquieta a Valencia ensayista por aquel sustrato invisible de realidad que existe pese a su naturaleza inadvertida, que se podría entender también como potencia. La imagen por sí misma instituye la posibilidad de hacer legible esa frontera anterior al lenguaje que integra, en la intensidad fulgurante de la metáfora, dos esferas de la realidad: “los árboles visibles y la inmensidad del bosque” (272), la existencia singular del individuo y la pluralidad inconmensurable del cosmos. No obstante, la reflexión fenomenológica constituye la digresión de apertura. A Valencia, quien participa en calidad de novelista invitado al encuentro de Literatura de Extremo Occidente, organizado por un amigo y también novelista, Fernando Iwasaki, su interés radica en participar en este diálogo institucional desde su perspectiva bifronte, la del ensayista que reflexiona sobre la novela y la del novelista que ha hecho del ensayo un laboratorio conceptual y afectivo para la invención de la obra: “el propósito es dialogar sobre el caso de escritores que tenemos vínculos muy estrechos con otras culturas, que hemos nacido como una especie de seres bifrontes, entre distintos países, no sólo de Latinoamérica, sino de Europa” (273).

La perspectiva bifronte supone por sí misma un diálogo inacabado, que Valencia llama matiz y que, entre otras cosas, le permite descentrarse de la hegemonía de los géneros para asir su reflexión a una práctica artística, que asume la escritura como una forma de vida. Así los vínculos estrechos que menciona no refieren una circunstancia histórica o geográfica, sino más bien, una inscripción afectiva a la literatura como destino elegido. Me interesa este modo de ver la realidad como un entramado de vínculos entre el mundo visible y el mundo invisible. Un modo de ver disruptivo que, en diálogo con John Berger (2023), potencia las posibilidades del sentido, porque “[l]a naturaleza

recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado. Y muchas veces el diálogo es un intento de verbalizar esto, un intento de explicar cómo, sea metafórica o literalmente, “ves las cosas”, y un intento de descubrir cómo “ve él las cosas” (15). Entonces, la perspectiva bifronte de Valencia (2020) le permite mirar la realidad como un proceso de mutaciones y devenires, voces y silencios, una multiplicidad que coexiste en estado de latencia o manifiesta y que se encuentra en fuga permanente del tiempo: “imaginen un banco de peces que val libremente navegando por distintos océanos y que, de pronto, la red de un barco pesquero los captura. Dependiendo de la nacionalidad de ese barco, esos peces pasan a ser peruanos, ecuatorianos o chilenos, o japoneses o australianos. A mí me han capturado, para este encuentro, en la red de una especie bifronte que se ha nutrido de varias culturas” (274). En esta imagen el mar es el universo de los posibles y todo cuanto pueda ocurrir o haya sucedido son apenas los incidentes desafortunados o azarosos de cualesquiera de sus elementos.

En este ensayo, tramado por imágenes, Valencia reflexiona sobre las dificultades a las que se enfrenta el escritor contemporáneo. La velocidad de las transformaciones está cambiando por entonces, y no ha dejado de hacerlo, la cultura y la imagen del mundo. Byung-Chul Han (2023), en *La salvación de lo bello*, interroga a las condiciones del consumo del siglo XXI para pensar las posibilidades de aparición de la belleza. Con esta pregunta reflexiona sobre el estatuto estético de la obra artística, como pretexto para desplegar una reflexión sobre la existencia, la vida y las potencialidades ontológicas del ser. En esta perspectiva, Valencia (2020) lee el devenir histórico de la cultura y prefigura el nihilismo del consumo que habrá de reificar las representaciones, los discursos y las prácticas artísticas del presente: “Mal asunto, por supuesto, porque toda segmentación en el territorio literario de Latinoamérica significa una resta que termina por llevar al desaliento de lo banal, a la cortedad de miras y, sobre todo, a la pérdida de una estatura intelectual y de escritura” (274). Siguiendo a Valencia, el momento de profesionalización del novelista, antes que asegurarle autonomía creativa, le impone restricciones. En el caso del novelista latinoamericano esta situación se manifiesta cuando los escritores, en su afán de responder, adaptarse o sobrevivir al mandato editorial del mundo globalizado, han cortado sus diálogos con la poesía u otras prácticas sociales. La hegemonía del *bestseller* en mercado internacional del libro, por ejemplo, ha orillado a muchos autores a convertirse en propagadores de fábulas que repiten la fórmula amorosa de las telenovelas. La industria de autoayuda induce, por otra parte, a reducir a la escritura en una forma de catarsis social que tiene grandes réditos económicos y que seduce a escritores de cualquier

generación a convertirse en terapeutas invisibles de la locura y la depresión colectiva de nuestro tiempo.

Entre el nacionalismo y el internacionalismo neoliberal, Valencia (2020) configura la imagen de la tercera orilla como instancia paradójica de la cartografía cultural. Una especie de mirador propicio para el despliegue de la perspectiva bifronte. Ante el aparente abismo insalvable entre la orilla nacionalista y la orilla internacionalista, aparece una tercera orilla, “de menos difusión, que relea la tradición, que la amplía en su relectura, y que suelta amarras de una nave que no tiene otro puerto que su propia navegación en la aventura de la lengua” (275). La tercera orilla carece de nombre propio pero es, precisamente, esta carencia, esta ambigüedad constitutiva, el espacio fundado por la imaginación colectiva para la reinención del presente. Las palabras paradoja o frontera que Valencia dispone en el título del ensayo no nombran la tercera orilla, evocan dos de las innumerables formas en que la tercera orilla puede aparecer en su exploración del sentido. Para hacer legible esta paradoja intersticial, el ensayista rememora y hace legible una perspectiva que complejiza el mundo a medida que la mirada lo recorre. En el recuerdo, nuevamente, la multiplicidad del origen, los traslados familiares, la fatalidad de las circunstancias en la burocracia de la vida. Y antes del final provisorio, la comprensión del movimiento como única constante: “he continuado esa pulsión siendo también yo un emigrante. Mis raíces siempre han estado viciadas por esta experiencia múltiple, tanto físicas como lingüísticas” (276). Entre aquí y allá, la fractura: la sensación de extrañeza, la lengua quebrada. La infancia de la lengua de un escritor, como lo narra Valencia (2020), oscila entre los gestos inadvertidos de un idioma doméstico y el silencio:

Durante mucho tiempo, por ejemplo, yo creí que alguno de los árboles del jardín de mi casa tenía los nombres que ella les imponía: la higuera era “el árbol de higos”, el limonero era “el árbol de limones”. Mi padre no se preocupaba por corregirnos, quizá divertido por escuchar estas formas inhabituales. Fueron más bien los amigos y luego la conciencia de las palabras la que me obligó a corregir todas estas expresiones, además de las más íntimas de afecto, que para mí estaban cifradas siempre en italiano, y en el hecho de que mis estadías en Italia, con una numerosa familia romana que simulaba ser una forma de jardín coherente y estable, inequívoco, e Italia en concreto, fueran mi terreno familiar de infancia, donde el español desaparecía, mientras que, cuando estaba en Ecuador, era como un idioma secreto e íntimo. Cuando empecé a escribir no sabía cómo afrontar esa dualidad. (276)

El aprendizaje del escritor signado por dos hechos: la camaradería de los amigos y la conciencia de las palabras. La transición de la casa familiar a la plaza de la tribu, del espacio íntimo del lector al espacio público del autor, supone un laberinto de incidentes que, en el caso de Valencia, se cifró en la escritura de formas inhabituales del decir, tal

como fueron los circunloquios en el jardín de su infancia. La rareza de los cuentos que componen *La luna nómada*, por ejemplo, reconstruye esta extrapolación de una lengua por otra. Que, luego, con su primera novela, *El desterrado* (Valencia 2000), sugeriría que el auténtico territorio de un escritor no es la lengua como diría Octavio Paz, sino, más bien, su infancia. Esta novela de iniciación lo lleva a experimentar con las posibilidades expresivas de la lengua impuesta por la fatalidad —el español—, pero que tiene como telón de fondo, a manera de una película de niebla proyectada sobre el mar del idioma, los vínculos afectivos que susurran en italiano. *El desterrado* es un catálogo de escombros. En la novela *Los recuerdos del porvenir* (2024), en cambio, Elena Garro rememora una infancia golpeada por la violencia de la historia. En Garro la experiencia fundante de la sensibilidad se convierte en un prisma que reconstruye el presente convirtiendo el relato en el mito imaginativo del puedo desheredado y que, en definitiva, hace de la ficción el territorio liminal para la exploración de la memoria. Los escombros de pasado en Garro inventan una cosmovisión total de los tiempos que no han sido. En contraste, en el libro de fragmentos *Infancia en Berlín hacia 1900* (1992), Benjamin, reconstruye la experiencia inalcanzable. Al contrario de Proust, y su necesidad neurótica de levantar un universo a partir de un vestigio, Benjamin prefiere detenerse en aquellas huellas de experiencia que lo consternan y reconstruirlas. Pero el tiempo es implacable y aprehenderlo en el lenguaje supone una traición. Sólo el fragmento le permite mirarse así mismo en el niño que, escondido en los escondrijos de su memoria, se convierte en fantasma y presenciar, desde su perspectiva fantasiosa y afantasmada, cómo “la mesa del comedor, debajo de la que se ha agachado, la hace convertirse en ídolo de madera de templo, cuyas columnas son las cuatro patas torneadas. Y detrás de una puerta él mismo será la puerta, llevándola como máscara pesada y como mago embrujará a todos los que entren desprevenidos” (Benjamin 1992, 49). En la infancia los límites no existen o, tal vez, carecen del estatuto epistemológico para asumirlos como indispensables para la vida social. Así *El desterrado* reconstruye las mudanzas de la mirada del narrador, quien se confunde con las referentes de una historia que es la de su madre y la de su familia: el humor negro de la historia universal tejido por los terrores de la razón y del fanatismo. Sin que entre uno y otro medie alguna distinción; entre ambos, la muerte como único testigo de este movimiento torpe y reiterado que se desgasta en sí mismo. La ficción de la infancia como experiencia de relectura del mundo.

Recuerdo el mito de la caverna de Platón. Entonces surge la pregunta. ¿Qué es aquí real? ¿El idioma materno donde se cifró la experiencia del lector o el idioma del

padre que acogió la decisión de escritura? La tercera orilla, otra vez, la necesidad de sostener la paradoja. La ficción como recurso existencial para habitar lo existente y lo inexistente, el pasado y el futuro, la nostalgia y el deseo, las luces y las sombras. Ser, en definitiva, quien no pudimos ser y volver a ser otros, nunca los mismos, en el pasado que añoramos. La ficción crea una distancia irónica entre el escritor y su mundo, a través de la cual interroga su condición, primero como individuo y luego como escritor, en medio del caos que le corresponde habitar. Así Valencia (2020) caracteriza a su ficción como una forma descentrada de escritura. Apuesta, por otra parte, por una poética progresiva que acoja los lindes, las fronteras y los límites para confundirlos. “Lo que en realidad tenemos siempre es un flujo, y para un escritor ese flujo es la escritura” (279). Una escritura que sugiere un modo de leer incubado en el propio texto para su posterior extravío y que el lector parta de la multiplicidad intertextual, dialógica y paródica de lo creado, para hacer habitable el lenguaje. El lenguaje es la vida misma: fragmentos y apócrifos, mutaciones y plagios, los bosques y los ríos, las interpretaciones y los desatinos, los reinos ulteriores de la especie y las ciudades hundidas; todo cuanto la imaginación ha recuperado del sueño y la vigilia de todos los seres que alimentan a la muerte.

4

En los ensayos “¿Cuánta patria necesita un novelista?” (2002) y “Elogio y paradoja de la frontera” (2006), las preocupaciones que Valencia había planteado en “El síndrome de Falcón” (1998) se resignifican desde la experiencia del yo autoral. La perspectiva bifronte da cuenta de una biografía construida alrededor de las mismas obsesiones: la nación enferma del escritor, la frontera como límite de la experiencia, la nación flotante reconstruida desde una infancia fragmentada, la levedad vivida como un juego de relación con el lenguaje, y la presencia del estero como reconstrucción de aquella nación imposible que, aunque innombrada, continúa persiguiéndolo. La escritura ensayística de esas obsesiones se repliega en el yo del escritor. La rememoración las trae de nuevo al presente, reconstruye desde lo discontinuo, aquellos materiales del imaginario individual que escapan de las comprensiones y de los reduccionismos. Lo más interesante sin embargo es la voz que autoriza estas intervenciones. Pese a que se retoman asuntos pasados, el tono es otro. Ya no habla el disidente sino el hombre que ha encontrado su destino y que, pese a las contradicciones de esta búsqueda, se siente, modestia aparte, con

los elementos de valor indispensables para interrogar el mundo desde su mirada. Valencia, en estos ensayos, ha dejado de ser el escritor que jugueteaba con el lenguaje para la invención de una tradición, para convertirse y asumir, desde el gesto indemne de su escritura, la soledad de la creación. Soledad acompañada, no obstante, por un diálogo con los amigos, aquellas presencias y ausencias de la tribu que lo acompañan durante su viaje. Valencia entonces se asume como autor de una ficción progresiva que lidia con las contradicciones y los mandatos de una época compleja.

Estas imágenes me permiten abordar la reflexión sobre la autoría en el campo literario latinoamericano. Debate que, en los últimos años, ha venido acompañado de posicionamientos autorales complejos, como el efectuado por Valencia. Estos desplazamientos en torno a su práctica de escritura instituyen un proceso de reconfiguración del espacio literario y de las posibilidades críticas de su enunciación en contextos más amplios. A veces la impresión de que la escritura es un enigma, que ante la faz dolorosa y resplandeciente de su cuerpo se ha inscrito un instante de historia, cuyo velo cifra, en parte, la constancia de una existencia errante, desdibujada, sola, remite a un régimen discursivo que modela la lectura romántica del texto. Dentro de esta lógica que, asida a la estética moderna que situó el campo literario como el capital cultural privilegiado de la burguesía (Bourdieu 2005), entiende la literatura como un actividad en solitario y al autor, como un genio, se proyecta a la figura autoral como punto nuclear de la enunciación literaria legítima.

Sin embargo, Valencia entiende la autoría como una instancia de decisión existencial donde, frente a las presiones y los absurdos del mundo, el escritor tiene que optar entre decir o callar. Pero al decir, la cadena consecuente de palabras habrá de convertirse en un discurso público que lo convertirá a su vez, quiéralo o no, en autor, con las funciones sociales que ello implica. Así, cuando Valencia (2020) rememora el momento en que sintió su condición identitaria como una imposición de las circunstancias y del absurdo de la guerra, menciona que: “Precisamente sobre ese silencio, sobre esa espera de reacción frente a una palabra impuesta, era de donde podía surgir una comprensión distinta y una palabra distinta. No dije nada en ese momento. Ya vendría el momento de entender, el momento de las palabras, de otras palabras” (260). La escritura futura como momento de esas otras palabras, en las que, valiéndose de la reflexión ensayística y de la ficción, habrá de reconstituir las posibilidades de sentido que ese silencio crepuscular puso en movimiento.

Misterio y silencio son inaccesibles a la comprensión. La frontera que demarca provisionalmente el antes y el ahora solo puede reconstituirse en la memoria. En su estudio sobre Kafka, Blanchot (1991) menciona que “[t]oda obra es obra de circunstancia: lo cual quiere decir que esa obra tuvo un principio, que empezó en el tiempo y que ese momento del tiempo forma parte de la obra puesto que, sin él, ésta sólo habría sido un problema insuperable, tan sólo la imposibilidad de escribir” (11). El autor se engendra en esta amenaza. La imposibilidad como ultimátum de la historia para que la subjetividad latente cese, no sea, se clausure así misma. El autor aparece entonces como consciencia de esa búsqueda en lo inhóspito. El autor como gesto, diría Agamben (2023), instituye su presencia, irónicamente, en la singularidad de su ausencia. El gesto del autor apertura un espacio donde el sujeto no termina de desaparecer: “El mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad” (82). Por ende, el siglo XX se caracteriza como una época cuyo paradigma autoral ha sido cuestionado. La función-autor, descrita por Foucault (2010), asume la ausencia del yo como condición para la enunciación del discurso. Pero en la literatura, esta ausencia se resignifica. Barthes (2002), asume este proceso de resignificación del discurso en la comprensión de su proyecto reflexivo sobre la escritura. Si el autor es producto de la Modernidad, la escritura podría comprenderse como producto de nuestra época, todavía indefinida, ambigua e incierta. En la escritura es el lenguaje y no la voz del yo quien habla. La concepción contemporánea de la escritura concibe al lenguaje como una alteridad habitada por potencias insospechadas que adquieren voz, cuerpo y presencia en el devenir texto de lo escrito. Por eso, en la antigüedad muchas tradiciones vincularon la figura del poeta a la del chaman: médiums que tenían la función de encauzar los sueños, las pesadillas y los deseos en el decurso cotidiano de las acciones de la tribu. La escritura ensayística performa las posibilidades latentes del lenguaje y pone en rotación elementos heteróclitos que, en apariencia, no guardan correspondencia, pero que al superponerlos o montarlos sobre el forman una nueva constelación de sentido. De ahí que el autor barthesiano aparezca en la intermitencia de su desaparición cuando el lector asume la lectura como una vivencia en el espacio de lo imaginario: “el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura [...] el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; [...] el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes 2002, 71). La escritura como espacio redescubierto por el lector constituye la instancia para la resignificación de lo humano.

Para la aparición de aquellas vidas perdidas en la palabra, vidas aplastadas por el fanatismo o por los reduccionismos, vidas que el devenir intempestivo de la historia aniquiló, vidas sepultadas por la maquinaria del terror que se equilibra, no obstante, en las tretas discursivas de la razón o la ideología, están los juegos de la ficción. La imagen de la levedad se inscribe en esta perspectiva bifronte y lúdica que vive el acontecimiento literario como un juego con el lenguaje. Aquí se cifra la inutilidad de la novela o de cualquier arte. Su dimensión estética está hecha para el placer y el gozo, siempre y cuando, el lector esté dispuesto a aceptar las reglas arbitrarias de un juego sin propósito. Mientras que el autor, reconoce su insignificancia, y a partir de esta insuficiencia instituye su proyecto estético: “El lenguaje sólo tantea una aproximación, y ese tanteo debe ser el absoluto del escritor, y no aquello que puede tantear o tocar” (Valencia 2020, 263), dice Valencia. Y el tanteo se labra en el trabajo de la imagen. En *El libro de los pasajes*, Walter Benjamin (2005) definió a la imagen dialéctica como un relámpago del pasado en reposo, que acontece en la forma presente de constelación. Al poner en movimiento una experiencia olvidada, posibilita la coexistencia y yuxtaposición de múltiples temporalidades. En la escritura del ensayo, Valencia (2020) configura esta constelación que regresa, como la marea, al origen fatídico de la nación:

Y es que en Guayaquil también ocurre algo particular con esto de las fronteras. Para que se hagan una idea, Guayaquil está ubicada junto a un río, el Guayas, que por estar cerca del delta del río y de un golfo, está atravesada por una compleja red de estuarios. Si se la ve desde un avión, es como si la ciudad se disgregara, abriéndose en islas y más islas, como si estuviera al borde de un abismo de agua. De hecho el río Guayas se convierte en ría, porque el agua va en dos direcciones. Durante unas horas baja y por la tarde, entra con una fuerza salvaje. Es un extraño vaivén: agua sube y agua baja. Como para marearse. Y siempre me preguntaba: ¿hasta dónde subirá el agua? (279)

El fragmento anterior pone en juego una experiencia bajo la forma de conjetura; una conjetura de la levedad que rememora la ausencia e invoca las presencias sepultadas por la historia que, Valencia, evoca bajo la forma de un abismo de agua. La conjetura es resistencia, polvo y ceniza. La reconstrucción del paisaje implica, a su vez, la reconstrucción del sentido de lo vivido. Valencia deja en claro que la aparición de la imagen necesita un tipo de atención singular, que permita tomar distancia, una perspectiva bifronte, para mirar desde lo alto o desde lo bajo y profundo. La imagería desplegada en la descripción postula una poética contaminada por la presencia de elementos extraños: una fuerza salvaje arrastrada por las aguas que impone, tal vez, la necesidad de repensar el estatuto ontológico del ensayista. Este ejercicio de imaginación dinamiza una apertura

de la mirada, de la sensibilidad y de la capacidad de comprensión. La complejidad de la vida, en tanto territorio inquietante, instaura una lógica de conmoción e, incluso, de contagio y juego. “Así son los laberintos, tienen calles, travesías y callejones sin salida, y hay quien dice que la manera más segura de salir de ellos es ir andando y girando siempre hacia el mismo lado, pero eso, como tenemos la obligación de saber, es contrario a la naturaleza humana” (55), escribiría Saramago (2007) con respecto a una de las identidades ficticias de Pessoa. Así las huellas de otras formas de existencia, presentadas por Valencia en la imagen de una red de estuarios que, como sugiere el ensayista, podrían ser infinitas, como infinitos son los itinerarios de exploración al interior de un laberinto, permean el territorio del sentido colectivo sobre lo literario. La literatura para Valencia como espacialidad simbólica para la emergencia de alteridades singulares.

La ficción es el testimonio de la insuficiencia del lenguaje para expresar la experiencia humana. La escritura genera vínculos afectivos con una realidad que no puede nombrarse del todo. En la red simbólica, ya sean los estuarios de Valencia o los laberintos de Saramago, sobreviven las raíces de una edad oscura: la infancia que, en ocasiones feliz o en otras trágicamente desdichada, vibra de angustia. Ahí fulgura y se apaga el lenguaje del sueño, mientras que el lenguaje del silencio muta. Esta concepción radical de la escritura es concebida en el ensayo de Valencia (2020) cuando afirma, en retrospectiva, sobre su obra: “La escritura de fronteras terminó siendo para mí una escritura de las mareas, oscilante, en vaivén continuo. La clave estaba en romper las fronteras de la percepción y extremar la escritura y la imaginación” (280). El autor constituido a través de un gesto: la búsqueda oscilante entre ficción y ensayo. Es él quien navega el mar del lenguaje y también quien camina a través de los bosques de lo de indecible. Valencia se asume como un autor que escribe a contracorriente de la aceleración del mundo contemporáneo para habitar desde la fragilidad de la palabra un presente póstumo.

5

El ejercicio crítico de la memoria parte del supuesto que todo tiempo es una fractura. El flujo temporal de la realidad es inasible a la estructura del texto, que funciona, ante todo, como un espejo deteriorado de un sistema complejo. No obstante, se requiere una actitud de apertura cognitiva y sensible para lo desconocido, siempre y cuando se produzca un proceso de contemplación atenta de la realidad para extrañarse, a través de la escritura, de la experiencia social. El tiempo de escritura es un tiempo sin tiempo, en

que la materialidad de la realidad se disuelve en la multiplicidad de materialidades que habitan al individuo: “Es en este umbral donde la escritura se convierte en una forma de ser, una manera de enfrentarse a la realidad y de reconfigurarla” (Wilson 2024). La escritura del ensayo, según la lectura de Wilson, permite imaginar, a través de la configuración de una subjetividad inacabada, un modo de existencia. La potencia de este autodistanciamiento permea las formas hegemónicas del campo cultural, a favor de la escritura de la propia vida en un espacio que podría concebirse como un no lugar. En Valencia este proceso se ve cuando rememora en una escritura ensayística que invita a la reconfiguración de las representaciones, los discursos y las prácticas del novelista.

Es interesante que Valencia, como autor, parta de las discusiones de lo nacional y llegue a participar en los debates transatlánticos en torno a las posibilidades de la literatura latinoamericana. Este desplazamiento, efectuado desde una forma singular de representación del tiempo heterogéneo en la ficción ensayística, la rastreo en *El libro flotante* de Caytran Dölphin. Quizá una de las novelas más arriesgadas que se han escrito sobre un país inexistente o sobre un país con referentes que permanente remoción y que podría leerse, por tanto, como uno de los intersticios de reconfiguración del canon anterior. Pero en el caso del ensayo, el interregno se abre a través de la problematización del sentido común: la puesta entre paréntesis de los discursos oficiales. Así Valencia (2020) cuestiona el proceso de internacionalización de la novela latinoamericana que, pese al éxito editorial, ha convertido al escritor en un redactor de expectativas: “Llevo algunos años sosteniendo que uno de los problemas mayores para la comprensión y la creación de la novela latinoamericana, es haber perdido el nexo, antes tan prolífico en Latinoamérica, entre la poesía, el ensayo y la novela, por no hablar de otras desconexiones con la tradición latinoamericana” (273). La potencia crítica de esta afirmación se sostiene en una concepción no lineal del tiempo. Por eso, tanto en “¿Cuánta patria necesita un novelista?” (2002) como en “Elogio y paradoja de la frontera” (2006), Valencia realiza procesos de conjetura ensayística valiéndose de uno de los recursos más potentes de la ficción: la reconfiguración de la memoria.

Recordar es interrogarse, desde el asombro, la perturbación o el misterio, por las formas posibles del mundo y las condiciones de su transformación. El intersticio temporal, por su parte, acontece de forma inacabada a través de la digresión: el arte del rodeo. Un posicionamiento ético por parte del escritor que le hace ir en contra del mandato de producción de la sociedad de consumo, pensemos por ejemplo en el carácter asintomático de su libro de cuentos, *La luna nómada*. Una ética de la lentitud que supone

la comprensión intuitiva de la vida como estética y política menor. Hecho que Valencia lleva como una feliz condena, tal como fue el destino elegido por Belfegor en su mudanza existencial: el paso de marino mercante a paria de los esteros.

Para Valencia la realidad funciona como un borrador de lo real, un negativo en que lo exterior del contexto se confunde con la interioridad del texto, en un movimiento que se despliega en diferentes temporalidades. Así la fragilidad atraviesa el estatuto ontológico de nuestra idea e imagen del mundo y potencia el significado posible sobre la vida y la existencia. Por eso, el recurso obsesivo: Valencia rememora. Pero el pasado irrecuperable se configura en un palimpsesto. Viene a mi mente un poema de Ida Vitale (2017) sobre los materiales inasibles de la memoria:

Todo aquí es palimpsesto,
pasión del palimpsesto:

a la deriva,
 borrar lo poco hecho,
empezar de la nada,
afirmar la deriva,
mirarse entre la nada acrecentada,
velar lo venenoso,
matar lo saludable,
escribir delirantes historias para náufragos. (29)

Para Vitale, la reconstrucción de la memoria es un viaje. Y todo viaje, fuera de las causas innumbrables que lo motiven, impone una pasión por lo desconocido. El viajero afirma la deriva. Y este espacio sin tiempo hecho, sin embargo, de múltiples tiempos se redescubre como un palimpsesto: una amalgama de impresiones, anhelos y frustraciones. El pasado como único testimonio de la identidad que naufraga en su búsqueda. Escribir este viaje supone, dice la poeta, un naufragio. La pérdida, en este sentido, como único hallazgo cierto que se obtiene sobre lo vivido. En el caso de Valencia, pese a que la concepción del pasado dialoga con esta imagen de yuxtaposiciones que se rescriben instante a instante, no se cifra en la melancolía. Al leer sus rememoraciones sobre el viaje se percibe cierto tono de entusiasmo. Se trata de un desarraigo elegido, que se inscribe en una memoria familiar y opera otro ordenamiento imaginario, cuyas fronteras no se localizan en el espacio nacional sino en una tradición más profunda.

No olvidemos que el migrante es una persona hecha más de mutaciones que de certezas. Al contrario de la narrativa de la nación que, entre otras cosas, imagina un espacio cerrado, homogéneo, con límites claramente definidos, el ensayo de Valencia concibe la frontera como una línea borrosa. La memoria se reconfigura desde un relato

de los afectos destinado al naufragio. Y la memoria individual, precisamente, se reconstruye en un marco social de memoria mayor (Halbwachs 2004), capaz de evocar un recuerdo circunscribiéndolo en un espacio determinado: el jardín de su infancia. Y desde este límite difuso, Valencia proyecta un mundo que habrá de reconstruir a partir de la reflexión sobre su práctica de escritura. Así, la escritura, en el sentido propuesto por Hobsbawm (2002), tiene el propósito de inventar una tradición que difiere de la tradición literaria hegemónica, y que Valencia (2020) realiza valiéndose de la ficción: “*El libro flotante*, donde Guayaquil está destruida por las aguas, a la manera de una Atlántida, y que su protagonista la evoca desde Italia. Este personaje la ha abandonado y, luego de tanta destrucción, también decide destruir un pequeño libro de fragmentos, un libro apócrifo titulado *Estuario*, firmado por un desaparecido Caytran Dölphin” (280).

La imagen del agua, como frontera inescrutable entre la vida y la muerte que Valencia articula en la cita anterior, entreve una poética centrada en la exploración de las formas. Alrededor de ese aguaje abisal se construye una ficción que tiene como protagonista un libro y, por ende, un modo de concepción de la escritura. Pero no hay escritura solitaria; todo texto es irredento a la clausura: invoca la aparición de un lector. Para actualizar el pasado y, resignificarlo, el ensayista recurre a la rememoración de un narrador ficticio que será el intérprete de un libro apócrifo. La mención de esta autoría ficticia y desautorizada por el canon alude a un texto donde la realidad de la ciudad en ruinas es levemente aludida; no representada. La ficción de la realidad se desenmascara, debido a que “[l]as tradiciones que parecen o reclaman ser antiguas son a menudo bastante recientes” (Hobsbawm 2002, 7). La ficción ensayada por Valencia parte de este supuesto, y desde la conjetura ensaya una tradición para hacer legible su obra.

El carácter inconcluso de sus ensayos se inscribe en su poética de la escritura progresiva. Toda obra inconclusa funciona como zona franca para la experimentación de autor, lector y contexto: un proceso inacabado en que acontece el sentido. “Que los lectores determinen el valor y la difusión de un texto, no hay que demostrarlo. Pero que los escritores deben crear a sus propios lectores, eso se debe demostrar siempre. Entre los lectores establecidos por una tradición y los nuevos lectores por inventar, se templa la cuerda sobre la que escribimos” (Valencia 2020, 260). La sugerencia de invención de los lectores, implica un aporte al debate contemporáneo sobre la autoría, en la medida que problematiza las relaciones del acontecimiento literario. Valencia entonces como autor de una estética de lo ilegible, que implica un posicionamiento crítico por parte del autor y resistir, tal vez inútilmente, a los procesos homogeneizadores del campo cultural. La

disidencia operada en el nivel de la lengua posibilita la emergencia de múltiples interpretaciones, ya que el no entender constituye una experiencia constitutiva de la condición humana. Y sobre esta incertidumbre que sostiene toda reflexión sobre la literatura, Valencia opera una fractura del tiempo: ensaya la reescritura de la tradición a partir de los fragmentos de memoria reconstruidos en su ficción. La biblioteca invocada en la infancia, luego consumida por la vorágine del río del tiempo, y cuyos libros apócrifos habrán de ser desenterrados por la acción plagaria de unos cuantos apasionados por el arte de la concentración y el delirio. Alberto Manguel (2006) diría que toda biblioteca imaginaria es infinita:

Los libros soñados a través de los tiempos por narradores tan libres de trabas forman sin duda una biblioteca más vasta que aquellos que resultan de la invención de la imprenta, quizá porque el reino de los libros imaginarios permite que pueda existir un libro aún no escrito, que escape a todos los errores e imperfecciones a los cuales sabemos que estamos condenados. (283)

El apócrifo soñado por Valencia en el relato del hundimiento del país imposible inventa una geografía de insomnio, cieno y deseo para que el asombro del niño que fue pueda consternarse ante los fantasmas de los libros salvados de las fauces agua. Este libro imaginario nadie puede leerlo y eso no importa. Importa sí la tentativa. El juego de red programado por Leonardo Valencia y Eugenio Tisselli. Los guiños. El ritmo oscilante y turbio como el aguaje que arrasa la forma inconclusa de las cosas. La imagen de la ciudad hundida, la nación traicionada por el fanatismo, el agua como frontera intempestiva entre el silencio y el lenguaje, y la concepción de una escritura ilegible, sugieren, tal vez, la posibilidad de vivir intensamente la lectura como si fuese aporía, paradoja y deriva.

4. Cierre

Belfegor regresa después del hundimiento de la ciudad. El estero se disemina en el ciclo del vacío. El manglar ha sido consumido por las llamas de una geografía remota. Después del agua, el incendio del cielo. El río del tiempo trastocado por el hechizo sin fin de la tormenta. Los cadáveres que habían sido arrojados al olvido del Guayas el 15 de noviembre de 1922 como escombros del progreso. La revolución que no fue. El silencio de una tradición y la tradición del silencio. Valencia en la antípoda dispersa habitado por el ímpetu y el hambre de horizonte. La sensación de abandono tatuada en la mirada y los vértices aciagos del paisaje inscritos en el sueño. Entonces Valencia regresa a las maletas

que su narrador hizo antes de la partida: dos libros. El fantasma de Montalvo en su furia. Y la risa oscura de Palacio. Entre ambos, la pregunta por el sentido de la nación y después, muy pronto, su disolución. Montalvo, el reconstructor de la lengua del Siglo de Oro; Palacio, la visión desdoblada, fractal, de las pequeñas realidades. Entonces Belfegor remonta el laberinto de los esteros. En su barco, hecho de cadáveres, como el monstruo infinito hecho de monstruos infinitos imaginado por Borges, rompe la monotonía del lodo. Sólo hay desechos y vegetación podrida, podredumbre y muerte de las formas. Pero el lodo es el lenguaje y el légamo a ras de suelo la lengua del poder. ¿Cómo podemos aprender a mirar con inocencia para que el mundo no se convierta en un lugar evanescente habitado por presencias fantasmáticas?, inquiere Valencia. Nuevamente, Belfegor no responde o, de forma inasible, la falta de respuesta es la respuesta. El misterio del territorio acontece como una forma de alteridad no humana contaminada por estratos de existencia que prometieron futuro y fueron despedazados por la historia.

Epílogo

El ensayo como conjetura

Llevamos con nosotros el trastorno de nuestra
concepción. No hay imagen que nos afecte que no
recuerde los gestos que nos hicieron.
Pascal Quignard

Kazbek es un enigma. Valencia (2008) lo presenta, en la novela homónima, como un escritor sin origen. O, al menos, como un escritor desarraigado. La errancia lo ha convertido en un apátrida: un crítico de la levedad y un artista de las digresiones. La digresión, como puede constatarse en el carácter inconcluso de *Kazbek* (Valencia 2014), traiciona la forma tradicional de la narración. Al dilatar el final, la radicalidad de la inconclusión permea la institución literaria. El desorden, la fragilidad y el vacío condensan una perspectiva que vive la escritura como ejercicio tentativo de la propia existencia. Así *El síndrome de Falcón* (2020) está constituido por los materiales dispersos de la experiencia del crítico practicante (Corral 2020a). En palabras de Chejfec (2009): “un sentimiento de fracaso ante los inconvenientes de las propias intenciones llevadas a la práctica, cualquiera sean, es parte consustancial de la literatura” (236), pues desde el naufragio de la escritura ensayística se pueden reinventar las reglas del juego.

La frontera hace del Ecuador una nación flotante. Esta convicción de Valencia a finales del siglo XX ha llegado a convertirse casi en un lugar común en la actualidad. Ahora que, muchos de nosotros, hemos sido testigos de acontecimientos que han puesto en evidencia la verdad de los argumentos de Valencia, y que otras autoras y autores, han partido de su mirada para la especulación de una obra que abrace estas tensiones; ahora que el lenguaje, parece haberlo dicho todo, sólo nos quedan las imágenes que flotan sin arraigo en el imaginario sociocultural. Pienso, por ejemplo, en *El libro flotante de Caytran Dölphe* del mismo Valencia. La ciudad que fue el epicentro del arranque de la modernidad de la sociedad ecuatoriana y que, cuando el sistema global falló, se convirtió en el cementerio improvisado de una revuelta fallida. Guayaquil, santo y seña de la élite burguesa, y al mismo tiempo la urbe sitiada por los suburbios, la violencia y el terror. El río que funda la nacionalidad en su heráldica final la atraviesa de forma arbórea: el estero en el que flotaron, negados a hundirse en el olvido, los cadáveres de las mujeres y hombres que marcharon hacia la historia con la convicción de que la maquinaria del poder cedería

a sus exigencias. Río y estero se negaron a tragarse la muerte y prefirieron, muchos años después, tragarse a la ciudad que año tras año vio en su naturaleza impasible y turbia el asidero movedizo para sus discursos. La ficción distópica de Guayaquil, levantada en una estructura singular en la que el mecanismo secreto de las correspondencias urde la trama, presenta la compleja relación que las instituciones culturales pueden establecer con sus objetos o artefactos. El libro, en este caso, se convierte en el vehículo de la memoria primitiva. La inmersión es una aventura de rescate que los personajes realizan con deleite y pánico. La ciudad estremecida por el canto acuático resiste en el lecho marino que, para entonces, es barro, y como tal arrastra la basura de la historia y del progreso.

Ante la nación flotante y el hundimiento de los discursos que legitimaron sus proyectos, sólo resta la inmersión en las profundidades: la levedad de los gestos para inventar una biblioteca personal. La ficción de la cuadratura del círculo de la nación no es verosímil y el esquema ideológico que el discurso de poder buscó imponer desde una lectura instrumentalizada de la obra literaria no imanta fascinación. Bastarían dos ejemplos más: *Las segundas criaturas* (2010), novela de Diego Cornejo Menacho y el falso documental, *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo —seleccionadas entre tantas por proponer un diálogo paródico con el imaginario de la literatura latinoamericana y por postular la invención de la realidad como procedimiento estético—. Ambas obras, desde las posibilidades de su práctica artística, releen, se asombran, reescriben y falsifican el campo literario del Ecuador. Asumen, tal vez de manera involuntaria, el pedido del joven Valencia, cuando instó a los artistas a apropiarse del gesto de Palacio, para “la fabulación, la reinención, el trastocamiento de la visión de una época desde la perspectiva subjetiva de un individuo en comunión con el lenguaje” (Valencia 2020, 243). Un gesto leve, tal como sucede con las incitaciones del ensayo de Valencia, puede trastocar la imagen del mundo.

La novela de Cornejo Menacho (2022) y la película de Izquierdo (2016) parten de una licencia: la existencia del escritor ecuatoriano Marcelo Chiriboga quien, en su biografía apócrifa, no sólo es el único ecuatoriano en el boom de la literatura latinoamericana sino que, por encima de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, es el autor más importante de su período. Juego de equívocos, espejos y metaficción, en que la reflexibilidad del narrador y del documentalista configuran una mirada irónica que acepta las reglas especulares del apócrifo y deconstruye el devenir histórico. “El trabajo de un escritor es poner en juego las palabras, cuestionarlas, hacerlas bailar en el aire hasta que se descubran esas palabras que no alcanzan a ser dichas tan

rápido y tan fácil” (Valencia 2020, 292), diría Valencia a finales de la primera década del siglo XXI, dejando en claro que el ensayista juega también con las armas de la ficción para conjeturar lecturas y nuevos horizontes de sentido que potencien la comprensión de la condición humana. Aunque, a veces, este gesto pueda ser un error. Y pese al error que, podría acontecer como una metáfora, sostener una imagen de la levedad y la ligereza: “la posibilidad del error es lo que hace que la literatura sea esencialmente humana. No hay nada aparte de la literatura que apueste tanto por el error humano. Allí duerme su maravilla” (249). Levedad y error demarcan un territorio para lo singular hecho de impurezas y contaminaciones, transferencias y préstamos, resonancias y clausuras. En fin, una conversación sin ninguna garantía. A finales del siglo XIX, Oscar Wilde (2007), en sus reflexiones sobre el crítico, dijo que la conversación “debe tocarlo todo y concentrarse en nada” (171). En esta perspectiva, la literatura ensayada por Valencia se inscribe en este arte impuro de las conversaciones que aburren.

La lectura instituida en el ensayo necesita la voz autoral para inscribirse en un campo cultural. Así pasar a convertirse de un escritor sin público al referente crítico ineludible de la crítica literaria contemporánea demuestra la potencia subrepticia, a la vez estética y política, del ensayo para la invención de una literatura. Quiero creer que muchos leímos la ficción de Valencia después del encuentro afortunado con *El síndrome de Falcón*. Recuerdo que Bolaño (2012), en *Derivas de la pesada*, dijo al respecto que: “La literatura es una máquina acorazada. No se preocupa de los escritores. A veces ni siquiera se da cuenta de que éstos están vivos. Su enemigo es otro, mucho más grande, mucho más poderoso, y que a la postre la terminará venciendo. Pero ésa es otra historia” (29). Esa otra historia a la que Bolaño alude es la historia de la lectura, que acontece al margen del devenir histórico de las sociedades y que, desde su posición marginal, casi incidental, adquiere el estatuto epistemológico de su autorreflexividad. El ensayo es, en este sentido, la escenificación de una lectura. Reinterpreta los mitos del pasado desde las condiciones inteligibles de la experiencia del presente. A través de la interpretación, el ensayo abre el texto a múltiples posibilidades de sentido. La lectura entendida entonces como ejercicio de redescubrimiento del mundo.

Para la teoría, Kazbek sería un obstáculo epistemológico (Bachelard 1973). Escribe un libro de fragmentos y al hacerlo afirma su condición marginal. Libro que, por otra parte, es relectura de ‘Estuario’, creación de los hermanos Fabbre, en *El libro flotante de Caytran Dólphe* (Valencia 2006). El juego de simetrías y correspondencias hace de Kazbek el gozne dentro del proyecto escritural de Valencia. Este punto de articulación

temporal reordena la ficción y el ensayo en un universo plural que anhela deslindarse de las clasificaciones. El anhelo de la forma atípica implica, a su vez, la vindicación de la búsqueda y el naufragio. Kazbek es un caminante que deambula sin norte en la ficción, aunque se precipite al abismo. Adviene así hasta *La escalera de Bramante* (Valencia 2024) y vacila y fracasa y se reinventa a sí mismo. La obra de Kurt Landor tal vez no sea su pintura experimental, sino la arquitectura siniestra de un museo para la desaparición del mundo. Y ni siquiera eso: sino las instrucciones para su edificación. Los esbozos del fin. En la distopía, el tiempo es inminente. Entonces Valencia muta: de un estilo barroco antes de Kazbek, heredero de la tradición hispanoamericana, a un estilo depurado, conciso, que dialoga con las poéticas del silencio. La ficción del ensayo y el ensayo de la ficción se despliegan como núcleos paralelos sobre los problemas de la condición humana para conjeturar una constelación de imágenes que problematice su lugar en el mundo.

Con dificultad, Leonardo revisa una vez más el penúltimo párrafo del ensayo. Siente que la conclusión no funciona del todo, que algo ahí está demás. Las frases son cascadas de imágenes que no ceden al silencio o, mejor dicho, que hablan de un silencio más terrible, atroz e inexorable: el paisaje incendiándose a cámara lenta, mientras la niebla cubre todo, incluso las llamas. La frase habla sobre un cubo que puede ser el mundo o el universo o sólo un pedazo de papel donde una mano sin nombre trazó las líneas suficientes para crear el espejismo tridimensional. Entonces Leonardo deja los papeles sobre el escritorio y se recuesta en el espaldar de la silla. Mira sin mirar en lo profundo de una ventana que para él no muestra nada o, quizás, lo muestra todo. Trata de recordar la primera vez que conoció ese objeto sin cuerpo. Los años son abismos sucesivos que lo han sumergido sin saberlo en la trama de una escritura involuntaria, de la que él forma parte, aunque como un personaje que finge ser escritor de una vida tranquila, pero atravesada incesantemente por infiernos creativos. Fue en el Cristóbal Colón —el último colegio después de una errancia involuntaria y secreta—, se dice, mientras su cerebro se concentra en las sensaciones de asfixia corporal que lo atormentaron por aquellos años. Él aun no lo sabía, pero ese encuentro sería determinante; aunque como ocurre con todos los breves acontecimientos que marcan un destino, esto lo inventaría mucho después. *Vida del ahorcado o cubos de basura para sueños galácticos*, se dice en medio de un laberinto de recuerdos que imponen la amenaza de vacío como ultimátum al orden, es un

título que funciona, pero no ahora. No ahora. Resiste. Instantes después vuelve a la tarea. Tacha línea a línea todo el texto, a excepción del título. Luego guarda las páginas de las líneas tachadas en una carpeta celeste que no tiene membrete, como testimonio de una felicidad clausurada e irrevocable.

Lista de referencias

- Achugar, Hugo. 2004. *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Trilce.
- Adorno, Theodor W. 2009. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- Adoum, Jorge Enrique. 2007. *Entre Marx y una mujer desnuda: texto con personajes*. Guayaquil: Municipalidad de Guayaquil.
- Agamben, Giorgio. 1989. *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.
- . 2023. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aguilera Malta, Demetrio. 1978. *Don Goyo*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Amara, Luigi. 2012. “El ensayo ensayo”. *Letras Libres*, 5 de febrero. <https://letraslibres.com/revista-mexico/el-ensayo-ensayo/>.
- Andrade, Oswald de. 2023. *Escritos antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Attridge, Derek. 2011. *La singularidad de la literatura*. Madrid: Abada.
- Bachelard, Gaston. 1973. *Epistemología*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, Roland. 1989. *El placer del texto / Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 2002. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, Jean. 2002. *Cultura y simulacro: la precesión de los simulacros*. Barcelona: Kairós.
- Benjamin, Walter. 1992. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- . 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Berger, John. 2023. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bierce, Ambrose. 2019. *El diccionario del diablo*. Madrid: Sexto Piso.
- Blanchot, Maurice. 1991. *De Kafka a Kafka*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bloom, Harold. 1991. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Bolaño, Roberto. 2012. *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis. 1983. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1998. *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Espasa.

- . 2016. *El Aleph*. Bogotá: Debolsillo.
- . 2017. *Borges esencial*. Barcelona: Alfaguara.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bürger, Peter. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bustamante, Mateo. 2020. “La máquina simuladora. Acercamientos a Leonardo Valencia”. *Pie de Página* (5): 133-64.
- . 2022. “La sangre y el hielo: inasibilidad en La escalera de Bramante de Leonardo Valencia”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/8878>.
- Calvino, Italo. 2000. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- . 2023. *Por qué leer los clásicos*. Madrid: Siruela.
- Camus, Albert. 1999. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carvajal, Iván, ed. 2009. *Literatura de Ecuador: antología de poesía*. Madrid: Alfaguara.
- Cerda, Martín. 2008. *La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo*. Madrid: Veintisiete Letras.
- Chejfec, Sergio. 2009. “El fracaso como círculo virtuoso”. En *Poéticas del fracaso*, editado por Yvette Sánchez, 229-37. Tübingen: Narr.
- Cioran, E. M. 2014. “Borges, el último delicado”. *Borges todo el año*. 27 de febrero. <https://borgestodoelano.blogspot.com/2014/02/e-m-cioran-borges-el-ultimo-delicado.html>.
- Coetzee, J. M. 2016. *Las manos de los maestros: ensayos selectos II*. Madrid: Random House.
- Compagnon, Antoine. 2015. *El demonio de la teoría: literatura y sentido común*. Barcelona: Acanalado.
- Cornejo Menacho, Diego. 2022. *Las segundas criaturas*. Florida: La Pereza Ediciones.
- Cornejo Polar, Antonio. 2016. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Corral, Wilfrido. 2020. “La utilidad de El síndrome de Falcón y Leonardo Valencia”. En *El síndrome de Falcón: literatura inasible y nacionalismos*, 19-69. Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- . 2020. “Modos de leer/ver ‘La Escalera de Bramante’”. *Plan V*. 25 de febrero. <https://planv.com.ec/ideas/modos-leerver-la-escalera-bramante/>.
- Cuadra, José de la. 1990. *Doce relatos / Los Sangurimas*. Quito: Libresa.

- Cueva, Agustín. 1987. *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Planeta.
- Dante Alighieri. 2003. *Vida nueva*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Echeverría, Bolívar. 2000. *La modernidad de lo barroco*. Ciudad México: Ediciones Era.
- . 2018. *Las ilusiones de la modernidad*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Ferrater Mora, José. 1971. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fonseca, Carlos. 2018. “Enrique Vila-Matas, desaparición y reencarnación de la vanguardia”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1 de marzo. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/enrique-vila-matas-desaparicion-y-reencarnacion-de-la-vanguardia/>.
- Foucault, Michel. 2010. *¿Qué es un autor?* Argentina: Litteralia.
- Garro, Elena. 2024. *Los recuerdos del porvenir*. Madrid: Catedra.
- Giordano, Alberto. 2005. *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giraldo, Efrén. 2014. *La poética del esbozo: Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- González, Alejandra Adela. 2015. “Para una genealogía política del canon”. En *Nuevas Lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario*, editado por Marcela Crespo Buiturón, 29-49. Buenos Aires: Universidad del Salvador.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Han, Byung-Chul. 2023. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder Editorial.
- Harvey, David. 2012. *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Henríquez Ureña, Pedro. 2004. *El descontento y la promesa*. Ciudad de México: UNAM.
- Hobsbawm, Eric. 2002. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Izquierdo, Javier. 2016. *Un secreto en la caja*. Ecuador: Quechua Films. Falso Documental. <https://www.aspresolver.com/aspresolver.asp?MARC;4064681>.
- Jabès, Edmond. 2006. *El libro de las preguntas*. Madrid: Siruela.
- Kermode, Frank. 1988. *Formas de atención: los procesos y la naturaleza de las fuerzas históricas que contribuyen a establecer los cánones por los que algunas obras de arte merecen estas especiales formas de atención*. Barcelona: Gedisa.
- Kierkegaard, Sören. 1977. *Diario de un seductor*. Barcelona: Ediciones 29.

- López de Abiada, José Manuel. 2005. "Globalización y literatura mundial. Las teorías de Franco Moretti y Pascale Casanova desde la ladera de las literaturas latinoamericanas". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (81): 513-20.
- Lukács, György. 1985. *El alma y las formas*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.
- Lyotard, Jean François. 1989. *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Maillard, Chantal. 2017. *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Manguel, Alberto. 2006. *La biblioteca de noche*. Bogotá: Editorial Norma, S.A.
- Marín Lara, Karina. 2021. *Cuerpos exhumados: desfiguraciones de la nación en la literatura ecuatoriana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Mayorga, Esteban. 2022. "Tiempo futuro: La potencialidad de la literatura ecuatoriana frente al canon". *América Sin Nombre* (27): 87-103.
- Mèlich, Joan-Carles. 2021. *La fragilidad del mundo: ensayo sobre un tiempo precario*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Moretti, Franco. 2016. *Lectura distante*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mújica, Hugo. 1998. *La palabra inicial: la mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Madrid: Trotta.
- Núñez García, Amanda. 2010. "Gilles Deleuze. La ontología menor: de la política a la estética". *Revista de Estudios Sociales* (35): 41-52.
- Ortega Caicedo, Alicia. 2014. *Tradición marxista, cultura y memoria literaria: Agustín Cueva, Bolívar Echeverría y Alejandro Moreano*. Bogotá: Embajada del Ecuador en Colombia.
- . 2017. *Fuga hacia dentro: la novela ecuatoriana en el siglo XX: filiaciones y memoria de la crítica literaria*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Oviedo, José Miguel. 1991. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza.
- Oz, Amos. 2003. *Contra el fanatismo*. Madrid: Siruela.
- Padilla, Ignacio. 2010. *La isla de las tribus perdidas: la incógnita del mar latinoamericano*. Barcelona: Debate.
- Paz, Octavio. 1974. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.

- Polo Bonilla, Rafael. 2012. *La crítica y sus objetos: historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*. Quito: FLACSO, Ecuador.
- Ponce, Javier. 2002. *El exilio interminable: Váscenez ante la crítica*. Quito: Paradiso.
- Quignard, Pascal. 2016. *La imagen que hoy nos falta*. Valladolid: Cuatro.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rancière, Jacques. 2014. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rivera Garza, Cristina. 2021. *Los muertos indóciles: necroescritura y desapropiación*. Bilbao: Consonni.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1972. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- Román, Rut. 2015. “Encuentros críticos: una reflexión sobre las literaturas desde el Ecuador (a propósito del XII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla”. *Kipus: revista andina de letras* (37): 81-8.
- Roncallo Dow, Sergio. 2008. “Por una re-partición de lo sensible: disensos y aperturas de nuevos espacios: Una lectura de la estética y la política en J. Rancière”. *Signo y Pensamiento* (53): 104-27.
- Saramago, José. 2007. *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Madrid: Punto de Lectura.
- Starobinski, Jean. 1974. *La relación crítica: psicoanálisis y literatura*. Madrid: Taurus Ediciones.
- . 1998. “¿Es posible definir el ensayo?”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (575): 31-40.
- Tabarovsky, Damián. 2018. *Literatura de izquierda*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Trigo, Abril. 1997. “Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera”. *Papeles de Montevideo* (1): 71-89.
- Valencia, Leonardo. 1995. *La luna nómada*. Quito: Paradiso.
- . 2000. *El desterrado*. Madrid: Debate.
- . 2006. *El libro flotante de Caytran Dölphin*. Quito: Paradiso.
- . 2014. *Kazbek*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- . 2020. *El síndrome de Falcón: literatura inasible y nacionalismos*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- . 2023. *Ensayos en caída libre*. Bogotá: Ariel.
- . 2024. *La escalera de Bramante*. Madrid: La Huerta Grande.

- Vanegas, Sara. 2019. *Poesía ecuatoriana: antología esencial*. Cuenca: Universidad del Azuay.
- Vásconez, Javier. 2017. *El viajero de Praga*. Valencia: Pre-Textos.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2012. *El arte de la distorsión*. Madrid: Alfaguara.
- Vico, Giambattista. 1987. *Principios de una ciencia nueva: en torno a la naturaleza común de las naciones*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Vitale, Ida. 2017. *Poesía reunida (1949-2015)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Weinberg, Liliana. 2009. *Pensar el ensayo*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- Westphalen, Emilio Adolfo. 2006. *Simulacro de sortilegios: poesía completa*. Madrid: Visor Libros.
- Wilde, Oscar. 2007. *El arte de conversar*. Girona: Atalanta.
- Williams, Raymond. 2009. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Wilson, Mike. 2024. "Escritura y tiempo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1 de octubre. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/escritura-y-tiempo/> .
- Zamora, Alejandro. 2012. *No leer: crónicas y ensayos sobre literatura*. Barcelona: Alpha Decay.
- Zambrano, María. 2012. *Filosofía y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.