

---

**R E S E Ñ A S**

---

**ALICIA ORTEGA CAICEDO, EDIT.,**  
***Sartre y nosotros,***  
Quito, Universidad Andina  
Simón Bolívar, Sede Ecuador /  
Editorial El Conejo,  
2007, 331 pp.

A través de la lectura de *Sartre y nosotros*, he tenido la oportunidad, como francesa, de confirmar cómo Jean-Paul Sartre fue recepcionado en el Ecuador por los intelectuales, escritores, artistas, periodistas, y sobre todo, por la gente que frecuentaba los cafés Montreal en Guayaquil y el Café 77 en Quito, según nos lo recuerdan en este libro.

A pesar del título, la pregunta principal: «¿qué le debemos a Sartre?», plantea una posible deuda. Podríamos hablar de «herencia» en un encuentro consagrado a la conmemoración de una figura intelectual como la de Jean-Paul. Aquí el proyecto no es tomar como pretexto el análisis de los conceptos filosóficos de Sartre, sino la oportunidad de entender ¿qué significó para nosotros?, y también, ¿qué hicimos o qué estamos haciendo con lo que él nos legó? Interrogantes que sugieren la idea de deuda.

¿Entonces, cuál es la deuda?

No quiero hacer un inventario de todo lo que los autores de estos ensayos proponen; hacerlo sería como saquear los resultados de una encuesta sin tener el placer o hacer el esfuerzo de seguir el desarrollo que nos permita llegar a las conclusiones. Dado que Sartre era un intelectual multifacético –filósofo, dramaturgo, novelista, compañero de Simone de Beauvoir, periodista, crítico y polemista hombre de izquierda– los deudores, de la misma manera, son multifacéticos, y las deudas resultan múltiples.

Me gustaría seguir lo que me parece una línea directriz a través de este calidoscopio de miradas distintas. Parecería ser que en el Ecuador se tiene más una deuda con el Sartre del compromiso que con alguna otra de sus facetas.

En efecto, una de las obras más citadas en este volumen es *Qué es la literatura*, escrita por Sartre en 1947, y que en estas páginas algunos comentan. Pero ocurre que también se da otro planteamiento, propio de la historia cultural del Ecuador: ciertos autores revisan la tensión que existía, de un lado, entre la exigencia de un compromiso con el pueblo, y de otro, el deseo de escribir. Una tensión que se mueve

entre el actuar y el pensar. Dos formas de existencia irreconciliables entre lo que es la vida activa y la vida contemplativa, según la famosa distinción griega. Por tanto, se impone la pregunta: ¿qué hacer con la literatura en un mundo que se muere de hambre? Respondiendo a este planteamiento, Sartre, anotó que «Frente a un niño que se muere de hambre, *La náusea* no vale nada».

Sin duda que el autor francés permitió la reconciliación entre la figura del escritor y la del intelectual comprometido con las causas sociales; permitió conciliar la vida activa y la vida contemplativa y redimir de su culpa a los escritores.

Sabemos que en su tiempo, escribir significaba comprometerse con el mundo. No se podía desvelar una situación tal sin, al mismo tiempo, querer cambiarla. Entonces, la literatura no era una actividad más de contemplación del mundo tal cual, como lo hubiera dicho Marx, u otra manera de pensar o de mirar a ese mundo en lugar de transformarlo.

Pensar era actuar. Las palabras eran compromisos. También toda su vida, como la de Simone de Beauvoir (quien no fue olvidada por el seminario internacional que dio origen a este libro), fue una reconciliación del pensamiento con la existencia. La exigencia de encarnar en su vida los conceptos descubiertos en sus escritos, para Sartre fue central. Así demostró que la filosofía no era un discurso universitario, neutral, sino que ésta era un discurso que no podía evitar, al ponerse a la luz todos los tipos de alienaciones existentes, de involucrarse con la denuncia

y el combate. La filosofía vista como tarea total, contradictoria y difícil, Sartre la explicó en una entrevista con Claude Lanzmann en los años 60, momento en el que trabajaba en su monumental estudio crítico-biográfico *Flaubert, el idiota de la familia*, que sus amigos del Tercer Mundo consideraban una pérdida de tiempo dado que el mundo necesitaba con urgencia a Sartre. Tampoco sus camaradas parisinos entendían porqué no se contentaba solo con escribir, dado que la escritura debía ser su única vocación. Contradicciones difíciles y necesarias que se dan entre el escritor y el intelectual.

La deuda que se tiene con el Sartre del existencialismo parece más controvertida. Entusiasmo de un lado, pero perplejidad o rechazo del otro frente a una doctrina injustamente reducida a una cobardía, desesperanza o al nihilismo. Entonces parece ser que es el «otro Sartre» —según la expresión de algunos de los autores de este libro— el que fue elegido, a partir de los sesenta, como figura definitivamente influyente; el «otro Sartre», es decir el del compromiso, el de la Revolución cubana, el del prólogo a *Los condenados de la tierra* de Fanon, escrito en 1961 para apoyar la independencia de Argelia, y el Sartre que rechazó el premio Nóbel en 1964.

¿Por qué este «otro Sartre» más que el primero?, mientras que en Francia su legado parece destacar, al contrario del Sartre que antes de su compromiso marxista, fue visto como signo de la ceguera de los intelectuales de su época.

A la luz de mi lectura, planteo dos hipótesis. La primera es que el existencialismo como manera de vivir partici-

paba, de nuevo, de lo que Tinajero llama la «inautenticidad cultural», una concepción de la vida importada de Europa, una nueva imitación ajena, que creando una ruptura con la moral conservadora y represiva, según las palabras de Alejandro Moreano, daba una impresión de libertad, pero que podía ser percibida como una nueva enajenación. Es en este sentido que Alicia Ortega Caicedo interpreta la elección del compromiso político con el pueblo que los intelectuales tzántzicos (p. 46) hacen, y que se traduce en el parricidio artístico y político y «sus apetitos culturales cosmopolitas y vanguardistas».

O bien en el análisis de Martha Rodríguez (p. 289) que habla de la apropiación de Sartre en Guayaquil: «Aunque europeo, no resultaba extraño, pues su afinidad con Cuba lo volvió nuestro».

La segunda hipótesis gira en torno a su compromiso con el mundo. La figura de Sartre se proyectaba como un paradigma del intelectual involucrado en las luchas de la humanidad en cualquier parte del planeta; había la idea de una responsabilidad por el mundo, no solamente en los asuntos de política interna o de los pueblos.

Pero, esa responsabilidad con el mundo implicaba también la responsabilidad de que el Tercer Mundo se hiciera actor o protagonista de la historia. Alejandro Moreano, a propósito de esto, recuerda (p. 194) estas palabras del prólogo de los *Condenados de la Tierra*:

En dicho prólogo, Sartre plantea una tesis enormemente sugestiva: Europa está muerta, el sujeto del mundo ha abandonado Europa y surge en Vietnam, en los desiertos argelinos,

en los Andes latinoamericanos; es decir, la subjetividad fundamental del mundo se ha tornado periférica. Dicho por el mayor intelectual occidental vivo, la tesis es explosiva: ya no es Occidente la encarnación de lo universal sino el llamado Tercer Mundo.

En conclusión, la pregunta: «¿qué le debemos a Sartre?», más que una deuda, lo que plantea es un «deber»; el deber de completar el gesto prefigurado por Sartre de rechazo a la impotencia, cualquiera que ésta sea; de la responsabilidad de elegir no solamente por sí mismo, también por el mundo.

Me alegré, realmente, constatar que el Sartre del compromiso está todavía vivo en *Sartre y nosotros*.

**CÉLINE BELLOQ**

COLEGIO LA CONDAMINE DE QUITO

**SANTIAGO RONCAGLILO,**  
***Abril Rojo,***  
 Madrid, Alfaguara,  
 2006, 344 pp.

Después de haber publicado en 2001 *El Príncipe de los caimanes* (novela ambientada en la amazónica ciudad de Iquitos, a fines del siglo XIX y a fines del XX), el conjunto de cuentos *Creecer es un oficio triste* (novela de formación fragmentada) en 2003, y *Pudor* en 2004, Santiago Roncagliolo (Lima, 1975) llama la atención de la crítica internacional en 2006, con su novela *Abril Rojo*.

Varias circunstancias abonan este evento. En primer término, se trata del autor más joven en ganar el Premio Alfaguara de novela. En segundo lugar, es una excelente novela, desde varios puntos de vista, entre los que destacan su estructura perfectamente estudiada, y personajes y situaciones cabalmente verosímiles. Por si no fuera suficiente, Roncagliolo aporta con una mirada más serena, que pretende ser objetiva, al conflicto armado en el Perú de los años 80 –y que mató a más de 70.000 personas–, entre la población, el ejército y el movimiento Sendero Luminoso. Adicionalmente, es la novela que, a mi criterio, marca la madurez como escritor de este joven peruano.

Me interesa resaltar las diferencias respecto de *Pudor*, novela publicada un año y medio atrás. En ella los personajes no alcanzan a ser verosímiles, en muchas ocasiones (como la confesión de Lucy, de que ella se enviaba a sí misma las notas lascivas; hay que suponer que padece de insania, sin que ningún otro indicio lo apoye), ni las situa-

ciones en las cuales se ven envueltos (como el descenso del niño de 6 años, por la pared, desde una terraza hasta el departamento 4-B). El autor aún no es dueño de un estilo vigoroso, definido, y hace gala de un relativismo moral que parece hermanarlo con los escritores españoles de la «Generación Prozac», sus contemporáneos.

En *Abril Rojo*, las diferencias empiezan por el lenguaje: contenido, preciso, justo, revelando a un narrador maduro y solvente. Sabe crear atmósferas opresivas y personajes sólidos, que actúan en circunstancias coherentes que responden a cabalidad a la estructura de toda la novela. El ritmo y la intriga se mantienen, y crecen hasta llegar a un intenso y sorpresivo final –como toda buena novela negra–. Por último, ante la masacre y la violencia gratuita ya no hay ambigüedades ni relativismo moral: la tortura y el asesinato son condenados.

Roncagliolo es, pues, una de las voces más interesantes entre los narradores más jóvenes. Comparte algunos rasgos con los escritores de la «Generación del crack» mexicano-chileno, de los años 90. Pero al mismo tiempo se lo ve labrando su propio camino; enviando, acaso sin quererlo, guiños a escritores de la tradición literaria latinoamericana del siglo XX (los caseríos habitados por muertos, de Rulfo; los detectives de pueblos peruanos, de Vargas Llosa); atendiendo a realidades de la historia reciente de su país (su última obra, *La cuarta espada*, es un reportaje documentado sobre el líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, encarcelado en Perú). A confesión de parte, relevo de pruebas: él

mismo declaró que, ante la encrucijada de dedicarse a ser escritor, o continuar atendiendo al demandante *blog* que llevaba, eligió lo primero. En buena hora, para sus lectores.

**MARTHA RODRÍGUEZ**  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**RAÚL VALLEJO,**  
***Missa Solemnis,***  
Quito, Seix Barral,  
2008, 128 pp.

La obra se abre con un canto de alabanza, el Salmo 150 del «Libro de Salmos» de la *Biblia* y se cierra con la reescritura de ese canto, desde el aquí y ahora de la voz del poeta, con un timbre que recuerda los Salmos del nicaragüense Ernesto Cardenal. Siguen después el Magnificat y las secuencias canónicas de la Misa: Kyrie, Credo, Sanctus, Padrenuestro y Agnus Dei, y otro grupo de poemas en «Las siete palabras de Cristo en la cruz» y, para concluir la obra, el Stabat Mater y la «Resurrección y ascensión de Cristo, según el evangelio apócrifo de María Magdalena».

Es clara la voluntad de composición del conjunto del libro, según señala Manuel Corrales en el análisis introductorio. Es significativo que, en el canto inicial y los dos grupos de poemas con los cuales concluye la obra, el yo poético corresponda a voces femeninas, la de la Virgen María del Magnificat y la de la misma madre junto a la cruz, y la de María Magdalena, desde cuya mirada se registra la resurrección y ascensión de Cristo. Esa visión femenina remite a un motivo clave del libro: la exaltación de la madre, la victoria de la mujer sobre el dolor, la fecunda capacidad de este amor pleno y generoso, su poder germinativo que perpetúa la vida. Los poemas de Raúl Vallejo son reinterpretación, glosa, escritura sobre escritura, a partir de la *Biblia* y la tradición litúrgica. Más allá de este referente que condiciona el lenguaje poético de *Missa*

*solemnis*, los poemas nos remiten a una fe agónica, en el sentido etimológico y unamuniano de agonía: lucha, combate. No son cantos piadosos los de Vallejo. Así, por ejemplo, el poema inicial del «Gloria» invierte la alabanza al Dios en las alturas y expresa la ausencia, el vacío o el silencio de Dios en el mundo («Tu mudez es un trueno que me aterra/ responde a la plegaria de tus hijos»). En la visión del yo poético, se expresan dos dimensiones: una metafísica y existencial, con el motivo de la transitoriedad humana o el de la experiencia vital como peregrinaje, que señala también como motivo central del libro Manuel Corrales; y otra dimensión colectiva y política, en la cual los males sociales se materializan en el Imperio.

No sobresale el lenguaje poético por la eufonía y musicalidad; tampoco por una profusa sensorialidad de las imágenes; es lo conceptual la fuente de intensidad de ese lenguaje, y son las desviaciones de los textos bíblicos o litúrgicos de los que proceden los cantos los principales sustentos de esta poesía. La intensidad de aproximación a lo sagrado fluctúa entre dos extremos: la desolación del hijo en la cruz y, allí mismo, la fortaleza de la madre, «el rayo que rasga la tiniebla».

**DIEGO ARAUJO SÁNCHEZ,**  
Hoy

**LEONARDO VALENCIA,**  
***El libro flotante de***  
***Caytran Dôlphin,***  
Quito, Paradiso Editores,  
2006, 343 pp.

## I

Mientras roncan las olas, Zampanó, tumbado en la playa, llora desconsolado y su cara camina paso a paso a un amasijo de lágrimas, arena y sal. Gelsomina, el amor, ha muerto. El efecto conocido como «fundido» pinta de negro la pantalla pero ninguna palabra cierra la historia, ningún fin, ningún *the end*. ¿Continuará la vida de Zampanó después de las olas y la muerte? ¿En algún tiempo o lugar el hombre enmendará, recapitulará? ¿Quién ha contado la historia, quién ha dispuesto los elementos, la compra de una chica boba, el acto de circo, las cadenas, los golpes, el asesinato de un equilibrista y la esperada locura de la mujer? ¿Serán pistas sobre lo que acaso vive antes y después de la pantalla? A quien cuenta la historia alguien más ha servido de consejero. Esta persona, la que ayuda, quizá responda a un nombre, Fellini o similares. Puede nacer a orillas del mar igual que Zampanó, puede recordar la niebla del Adriático cuando sea mayor, puede alcanzar Roma y quizá escriba la historia de un hombre que ha perdido a la mujer que amó y hasta se coloque tras una cámara de cine. Defenderá películas sin letrero de «fin» al cabo del metraje, creará que consignar esta palabra es una traición a personajes que permanecen vivos en alguna parte, tras la función. No existirá para él final de una *Strada*, de unas *Noches de*

*Cabiria*, de unos *Inútiles*, esferas flotantes sin principio ni fin.

Hablo sobre un autor de cine, un hombre llamado Federico Fellini. Me corresponde ahora decir sobre un libro, un artefacto elaborado por un ser que teje los hilos de una historia. Quisiera apuntar que pocas veces un autor logra disponer sus elementos para crear la ilusión de que sus personajes permanecen vivos en el carrito del film o entre las tapas del libro. Conoce este autor que lo narrado es una versión de la realidad, la invitación a tomar un *tempo*, organizador del mundo. Ustedes saben, sumergirse es abandonar lo real, recoger las pistas que el hombre que ayuda a tramar una historia ha plantado. Recorreremos estos ramales, una y otra vez, y no tendremos norte definido pero nos enajenará el follaje de la senda. Las ramas y las hojas son la imaginación y la intuición del demiurgo del planeta imaginario, de su espacio y tiempo. Comienzo por los finales abiertos que trascienden el papel y la tinta como pretexto para hablar del libro de esos caminos, el libro de los hermanos Fabbre, Caytran e Ignacio, y la historia de una ciudad inundada que como cosa curiosa lleva el nombre de Guayaquil, el mismo de la ciudad de un país. El volumen titulado sospechosamente *El libro flotante de Caytran Dölpfin*, es a su vez la historia de otro, *Estuario*, compilación de presagios y enigmas, libro en retazos que transmite su atmósfera a la obra que lo acoge.

Los misterios de *Estuario* refieren el problema de la identidad en el sentido de *ser alguien por lo que uno dice* (o por lo que uno piensa: siempre se piensa en una lengua). Si aceptamos que una

novela es primordialmente un artefacto de la palabra –y vaya si esto traerá controversias y objeciones–, sus personajes se identificarán por lo que dicen y cómo lo dicen. Al respecto Leonardo Valencia, presunto autor del libro huésped de *Estuario*, esgrime opiniones muy claras en sus ensayos. En uno de ellos, «¿Cuánta patria necesita un novelista?», sostiene que la única patria del narrador es su lengua: el novelista debe remover un sistema de ideas preconcebido con palabras que luchan por significar algo. Esta misión, creo yo, es el norte en la brújula de este libro, esta panza de ballena, *El libro flotante de Caytran Dölpfin*.

*Decimos, pensamos*, para ser algo, pero esta necesidad, lo ha dicho Magris, contiene en sí misma la intención de no ser nadie, pues un intento de identificación es un equívoco, tratar de ser algo que todavía no somos. Identificarnos es negarnos. En las páginas de *El libro flotante* los personajes son un *quizá*, dudado a través de la palabra. Existe en su autor la intención de escenificar una representación de la lengua y hacer que sus personajes se identifiquen desde y en el lenguaje. Bajo esta precaución ha de leerse. Naturalmente las pesquisas de la realidad permanecerán en sus muelles y a cada resonancia imaginaria tal vez se remitan a la realidad de la historia que, por cierto, es la anti-novela, la anti-literatura, el anti-relato, el flujo de la violencia. En *El libro flotante* la «realidad histórica» de la ciudad, por ejemplo, se repliega y da paso al símbolo, a una palabra en interrogación permanente:

Ocultan el fuego de los desquiciados  
–escribe Caytran– como si no existiera,

como si fuera fácil negarlo. Suministran sedantes, aletargan o recluyen al extraño en el último rincón de pabellones amurallados, lo alejan tanto del mundo que no puede asomarse a la calle ni a los salones ni al juicio de los demás. Sucia y provisional, la ciudad quiere parecer limpia e impecable. Ridículo escenario para actores de segunda categoría, empezando por mí mismo. (p. 99)

Habla el autor sobre el catálogo de enmascarados de una ciudad imaginaria que es la adición de lenguas individuales en busca de identidad mediante el decir o el callar. En *El libro flotante* el autor se aplica en nombrar las cosas por vez primera, es decir, identificarlas para negarlas y hacer gracia a la sospecha de Magris: volvemos a escuchar un guijarro arrojado al agua decenas de páginas atrás, las antiguas señas son puntos negros en una cartografía marítima que advierte que los ramales no concluyen. El alma destruida y acallada del Guayaquil de la novela se torna anfibia, un «cachorro de centauro al borde de la pendiente del lote baldío» que retorna por su pasado y se venga con el lenguaje. No hay fin, no hay *the end*. Las estacas se disponen como artificios hechos de palabras, los lugares de la anécdota se alejan de su referente, cumplen con el deber de la prosa: negar la realidad. Negar es nombrar lo imposible, aproximarse a Jabès, profeta caro en la imaginación de Leonardo Valencia quien ha escrito «el desierto es algo más que una práctica de silencio y escucha... una apertura eterna. La apertura de toda escritura, esa que el escritor tiene por función preservar». El desierto, parece decirnos Valencia, son las dunas de las acciones y asociacio-

nes insólitas. El lenguaje expresado u oculto, es decir, el lenguaje doblemente dicho, es el lugar de lo autónomo y mítico que habla con palabra literaria. En el desierto bullen, conjuran, maldicen, los fragmentos de la apócrifa *Estuario*, dispuestos al inicio de cada capítulo y por doquier en esta novela, legendarios contenidos del infinito ser de la lengua.

Infinito y eterno: éste es un libro de tiempo, una maquinaria del tiempo. El tiempo convertido en palabras se denomina *narrador*, no más que el faro que arroja luz sobre las pistas de un relato. Hipnótico es en este *Libro flotante* el movimiento que antela cada parada del narrador. Más que personajes encuentro en la obra materializaciones del tiempo identificadas con un nombre; entre ellas también flota el tiempo, «allá, en el fondo de las aguas de estos tiempos que se cruzan» y se revela que la maquinaria es una sucesión de planos que muestran algunas aristas del todo sin jamás descubrir el cuadro completo. Vagas las pistas, ocurren los hechos en algún año de algún siglo, a espaldas del reloj. Mientras domina el horizonte de lo que cuenta, la voz narrativa disuelve los límites entre espacio y tiempo, el lenguaje arroja mil posibilidades lúdicas, el narrador se divierte, engaña al lector con asociaciones ilícitas dispuestas sobre la mesa como una máquina de coser y un paraguas, a la manera de Lautréamont: «Todas sus nociones topográficas se cruzaron en su mente sin que pudieran detenerse en una palabra segura». (p. 109)

El autor del libro nos sumerge en este dédalo con la pericia de un buzo experto, mediante flashbacks siniestros y reiteraciones hipnóticas: *flotante, flotantes, flotar* vienen de ayer a tintinear



en los remansos, huyen de la intemperie y del «vasto espacio desconocido de la patria» que «espera en el destierro, en los libros flotantes, en el silencio de los abandonos y en las figuraciones del desierto». <sup>1</sup> El final de cada uno de los quince capítulos se engarza afortunada y enigmáticamente con el siguiente y comienza el comentario de los aforismos de la enquistada *Estuario* que nos guía por laberintos sin fin en el pasado colectivo de los personajes. Pero el tiempo al igual que el agua es elemento poco confiable para las cavilaciones de identidad. El narrador confiesa: «Los tiempos verbales son la peor zancadilla para mantener nuestra identidad» (p. 203), el transcurrir estropea la memoria, la confunde, la santifica. Uno de los personajes, el loco de los esteros, nos recuerda a Belfegor, ángel caído de la tercera esfera y sucia conciencia de los esteros de esa Guayaquil que aparecía en la primera entrega de esta anécdota en uno de los relatos de *La luna nómada* (¿o llámase este personaje Anchudía, Quispe, Valdrás, como sugiere el narrador? Da igual). Y, la madre de Ignacio a la final, ¿es presa del cáncer o de la locura, esa diosa negra? El tiempo es el jugador de esta novela y el narrador su arnés. Consecuentemente, pretender ser algo unitario en estas aguas es poco menos que una audacia: Ignacio Fabbre, el hombre, será *Ignatius* el poeta; los sobrevivientes de la ciudad sumergida serán llamados Gordon Pym, Barnabooth, Iris Murdoch, Nemo, Ahab: la historia de la literatura

como decía Emerson es una historia del espíritu; sobre el casco de este navío narrativo desdibujó yo, del *espíritu juguetón* que se ha apoderado del narrador. En este juego los nombres son cartas de un naipe, valores intercambiables, prescindibles, faros en las orillas. Presentimos esos nombres en otros cuentos pero dudamos, las letras del libro conspiran contra su significación, es el cáncer del tiempo:

Navegamos en nuestros nombres —escribe Caytran—, trazamos su ruta y la entonación de quien lo pronuncia. Su luz precaria es más provechosa que el deslumbramiento de una explicación. (p. 95)

La literatura es un develamiento progresivo de misterios y esta novela dispone artificios lingüísticos que preservan el suspenso y la intriga. Alguna vez Octavio Paz dijo que la geometría es la antesala del horror: puede decirse que la reiteración y la paráfrasis son el método de la hipnosis y la topografía, el trazado de esta intriga. A mitad de la novela, a bordo de un navío hacia un punto imaginario, el narrador se detiene y el libro se dobla sobre sí mismo, el narrador retorna por sus pasos en la topografía de las palabras, se adormece, no llegamos a saber si ha despertado: «He soñado con la niña», dice, embriagado el tiempo con su prosa ambigua, en sus labios todavía el sabor del sueño. Pero, ¿qué sucedería si el narrador tuviese una pesadilla? Acaso lo descubramos en esta novela.

1. Como profesa el narrador de «La bruma», uno de los cuentos de *La luna nómada* de Valencia.

## II.

El verdadero protagonista de *El libro flotante* es este narrador caprichoso, insolente, desquiciado y chocarrero, voz que regula las versiones de la historia, árbitro de los recados al lector, licencia que permite o advierte sobre la naturaleza de la lectura o que habla en condicional y sugiere que las cosas quizá formen parte de otro sitio u ocurrieron de otra manera. Lo posible arroja una deliciosa ambigüedad sobre la autoría de lo que es contado. El nombre del narrador de la historia más antigua no es siempre su propietario legítimo y más bien conviene saber que todos los que cuentan un fragmento e iluminan parte del cuadro se convierten en apócrifos.

Valencia, el novelista, parece sugerir que *el vínculo verdadero entre el autor y su expresión reside en el espíritu de lo literario y ese espíritu es uno solo*. En consecuencia, todo es una metáfora: la inundación, los personajes, la muerte que ronda en torno de Lucienne, madre de Caytran, de los saqueadores de los escombros, del loco de los esteros y de Ignacio; la ciudad, los esteros, las inmersiones de los buzos (zambullidas en pos de la niñez de un personaje, de los fósiles que duermen en la piel) son metáforas. Naturaleza e historia caminan paralelas en este juego de similitudes, como corrientes frías y calientes que luchan frente a la costa de una ciudad anegada, símbolo del contrapunto entre los caracteres y la vida. En este mundo artificial se respira la poesía del secreto y la duda. Juan Benet ha dicho que «para un escritor la revisión de los valores

léxicos, sintácticos y estilísticos, supone la no aceptación de un patrimonio común». Esta es una de las ambiciones de Valencia, remover la pátina de la palabra, recoger su poesía, limpiar el barro de la naturaleza y la sangre de la historia. Aceptemos a Benet y creamos que la realidad adopta un método sibilino para manifestarse, que la literatura se expresa mediante ocultaciones pero deja a cambio un conocimiento más vasto de la realidad a medida que se independiza de las categorías habituales de la naturaleza. Ocurre esto en la pintura de la ciudad de *El libro flotante*, donde los resultados «predicativos» de Benet, se abren a la imaginación más emancipada. Leonardo ha escrito: «Como piezas de dominó, hojas y tapas y cubiertas de libros flotaban a la deriva. La marea arrastraba los libros sin que la ciudad se diera cuenta». Este es el secreto: las páginas de cualquier libro son respuestas con antifaces hechos de palabras.

Pero si el lenguaje de los días es una máscara, ¿en qué idioma reflexionamos y soñamos?

## III.

Mi escritorio es de vidrio, en él he visto reflejada la tapa de este libro. El reflejo me lo trajo como una acuarela de exilio. Con la mirada fija sobre el cristal, recuerdo a Zampanó que solloza en la dispersión de su ángel, recuerdo que ha retornado la brisa y quien tejó el libro presiente el mar en sus mejillas. Recuerdo que ha permanecido de pie a orillas del lago Albano mientras las páginas flotan a la deriva sobre sus aguas. Ninguna palabra sella esta histo-

ria, ningún fin, ningún *the end*. ¿Quién contará la vida de Caytran Dólphin, el que tomó su nombre de la máquina del mar, quién recogerá las pistas de su vida, muelles, crepúsculos de plata y luna plena reflejada sobre el agua de esteros que se hinchan en las noches? Alguien recrea esta historia y otro es el consejero en la entonación de la voz. Quizá responda a un nombre, autor quizá. El autor puede haber nacido a orillas del lago o en las orillas de los esteros donde ha flotado Caytran, puede recordar el aire del golfo, regresar a la ciudad y bautizar un libro que habla de dos hermanos y una historia de agua. Este autor no pondrá fin a sus historias, porque siente que esa lápida es marca de la traición a personajes que siguen vivos, después de cerrar el libro. No existirá para él un final de su libro flotante. La gaviota, que no el buitre, dejará abiertas las compuertas para siempre.

**FRANCISCO X. ESTRELLA**

**PABLO AYALA ROMÁN,  
*El mundo del rock  
en Quito,***

Quito, Instituto de  
Estudios Avanzados / Corporación  
Editora Nacional, 2008, 182 pp.<sup>1</sup>

Me interesé por el rock por Víctor Jara. Al escuchar por primera vez su canción «El derecho de vivir en paz», me llamó la atención la sonoridad de la guitarra eléctrica y el sintetizador en el acompañamiento musical, al tiempo que extrañé el sonido característico del charango, bombo, zampoña o quena, instrumentos andinos propios de los grupos de la Nueva Canción Latinoamericana.

Me resultó curioso que Jara haya incluido esta instrumentación en una de sus canciones emblemáticas de solidaridad con la lucha del pueblo vietnamita. Escarbando algunos recortes de prensa y tapas de discos, encontré que el grupo que acompañó al desaparecido cantautor chileno, era Los Blops, una banda de rock que surgió en los años previos del gobierno de Salvador Allende y de la Unidad Popular e integrado por Eduardo Gatti, Juan Pablo Orrego, Julio Villalobos, Sergio Bezar, Juan Contreras y Juan Carlos Villegas.

Por iniciativa del cantautor y pese a la oposición de varios dirigentes del PC Chileno, esta banda que admiraba el trabajo de Los Beatles, Rolling Stones, The Doors y Erick Clapton grabó su primer disco en el sello JJ de la Discoteca del Canto Popular, DICAP (sello creado

---

1. Tomado del prólogo al libro de Pablo Ayala Román (N. del E.).

por las Juventudes Comunistas para la grabación de discos de la NCCH).

Treinta años después de la desaparición del cantautor, el sello Alerce, heredero de una parte del catálogo de la antigua DICAP, lanzó al mercado dos discos compactos denominados «Víctor Jara. Tributo Rock», en el que reúne a destacadas bandas de rock chilenas y afamados cantautores que interpretan los clásicos temas de Jara.

En el Chile de los años 70, como en varios países de América Latina, entre ellos el nuestro, un sector de la izquierda política renegó del rock como género musical: lo etiquetó como un producto del imperialismo yanqui, creado con el objetivo de alienar a la juventud. No obstante esta situación, desde México hasta Argentina, varios jóvenes organizaron conjuntos y bandas, inspirados en los ya famosos The Beatles o Rolling Stones, cuyas canciones se difundían de manera marginal, a través de la radio.

Algunos de estos grupos comenzaron tempranamente a crear su propio repertorio y a experimentar con fusiones entre instrumentos andinos y electrónicos, como el caso de los Jaivas, en Chile. En Colombia, Pablus Gallinazus y el legendario dueto Ana y Jaime, alcanzaron un gran nivel de aceptación en el público juvenil, gracias a la innovación en el estilo de interpretar las canciones, las temáticas abordadas y los arreglos musicales. En nuestro país, surgió la figura de Jaime Guevara, un cantautor comprometido con la lucha de los sectores populares y un gran referente de los rockeros nacionales.

Varios de los/as militantes de izquierda de aquellos años, tuvieron

una actitud vergonzante frente al rock. Su género preferido era la canción social o de protesta: en las aulas universitarias, en las movilizaciones callejeras o huelgas nacionales, las canciones de combate eran «El pueblo Unido jamás será vencido», de Quilapayún o «Venceremos», el himno de la Unidad Popular, de Inti Illimani. Pero los fines de semana, en las discotecas y reuniones sociales, bailaban música disco, además, coleccionaban *longplays* de los clásicos como Elvis Presley, The Beatles, Rolling Stones, The Doors, Pink Floyd o Joan Baez, por citar algunos.

Tardíamente comprendimos que el rock también expresaba rebeldía, inconformidad, protesta, denuncia; que muchos de los grupos o cantautores apoyaban al movimiento pacifista en contra de la guerra de Vietnam y la política belicista del gobierno norteamericano. Que fue parte sustancial del movimiento *hippi* y del pensamiento contracultural en los USA. Y así entendimos que el rock no era tan «reaccionario» y «alienante» como nos describían los compañeros de lucha política.

Si esa fue la actitud de la izquierda, la derecha fue más intolerante. Desde sectores conservadores el rock fue cuestionado duramente bajo el argumento de ser satánico, de fanatizar a los jóvenes y de alejarlos de los valores de la cristiandad.

Hoy no se puede hablar de música sin referirse al rock. El rock es el género musical de nuestro tiempo, trasciende límites y fronteras. Como afirma Jordi Sierra i Fabra

el rock, el más fabuloso medio de comunicación de la segunda mitad del siglo XX, ha recogido las inquietudes y la

rebeldía de cada nueva generación. Conocer la historia de esta música es conocer la propia historia de nuestro tiempo.

El libro de Pablo Ayala Román acerca al lector al inexplorado mundo del rock en Quito, e invita a conocer sus orígenes, dinámicas, contradicciones, aportes y limitantes, así como a entender la «geografía» musical de una ciudad marcada por la división norte-sur, donde se construyen dos imaginarios de urbe distintos, que se reflejan en las diferentes tendencias y estilos del rock local.

En un recorrido apasionante por la historia de este género, desde su nacimiento en Estados Unidos, el trabajo ubica los aspectos más relevantes de la creación y de producción del rock local. Y analiza los procesos de organización, estructura, circulación, consumo y difusión en los medios de comunicación.

Sin lugar a dudas, esta obra llena un vacío en los estudios de música en el país, pues es un esfuerzo académico importante por acercarse a la comprensión de uno de los géneros musicales más relevantes de nuestros días.

El rock es sonidos, textos, lenguajes, cuerpos, vestimentas, símbolos, ritualidades y resistencias; es industria discográfica, videos y conciertos. Un estilo de vida que ha marcado a toda nuestra generación. Visibiliza las nuevas formas de relacionarnos con la música y los fenómenos mediáticos. Nos permite entender la sociedad de consumo, las industrias del entretenimiento y las culturas juveniles.

Rockeros, músicos y artistas; intelectuales y no intelectuales; musicólogos y no musicólogos; sociólogos y no

sociólogos, es decir, todos y todas deberíamos leer este libro y compartir con el autor esta nueva forma de entender y sentir el rock como parte de la música nacional, cuya presencia ha transformado nuestra música local.

¡Larga vida al rock ecuatoriano!

**HERNÁN PERALTA IDROVO,**  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**GABRIELA ALEMÁN,**  
**Poso Wells,**  
 Quito, Eskeletra,  
 2007, 393 pp.

He seguido de cerca la trayectoria y los caminos –los llamaré así, cuando no las habitaciones cerradas, las calles perdidas o los túneles húmedos– de Gabriela Alemán en su peregrinaje estético. Es escritora, viajera y conocedora de países y ciudades (nació en Río de Janeiro, y hace algunos años, con un grupo de cien escritores jóvenes, tuvo una encerrona con quince grandes, entre los cuales estuvo Saramago, Amado, Roa Bastos), con un PHD en teoría y crítica de cine, profesora universitaria, ensayista, escogida recientemente, con motivo de la Feria del Libro en Bogotá, como uno de los 39 autores latinoamericanos menores de 39 años más importantes. Estudió filosofía en Paraguay. Está presente con frecuencia en los diferentes medios con su palabra, sus opiniones y su imagen llena de una melancólica alegría y de una mirada que refleja o se sumerge en profundidades. En Gabriela Alemán hay autenticidad personal y autenticidad estética.

Tengo presentes sus primeros libros de cuentos: *Maldito corazón* (El Conejo, 1996) y *Zoom* (Eskeletra, 1997). Este último tenía originalmente un título fascinante que Gabriela lo cambió, y que yo, insistente, siempre le pido que lo use en alguna obra nueva. En la contratapa de *Maldito corazón* se lee que «estos cuentos están escritos sobre el débil trazo que separa el amor del espanto». Los dos grandes temas son el cuerpo y el amor. En un comen-

tario que escribí sobre esa obra añadí: «Sobre la leve frontera que separa lo tangible de lo imaginario (...) e inclusive más allá de los límites de la realidad y la pesadilla». Opiné que «se da una inversión de los planos: el sueño ocupa el lugar de la realidad y la realidad pasa a ser categoría simplemente soñada (...) Los ambientes son cerrados: cuartos, camas, locales cercados por cuatro paredes, y sobre todo cuerpos».

En *Zoom*, que fue escrito día tras día en un café, en la verdadera soledad de un centro comercial con cientos de visitantes, pensé en esos mismos cuerpos, pero disfrazados, pensé en máscaras, porque además de los cuerpos parecen estar las almas. Pensé en disfraces y, por tanto, en cuerpos más solos. El disfraz oculta, protege, disimula, evade, engaña sin querer engañar. ¿Los disfraces son las verdaderas almas? Persona es igual a máscara. También descubrí la sensualidad, el erotismo, también camuflados pero llenándolo todo, invadiendo los espacios que se repiten y vuelven a sus lugares cercados por cuatro paredes cómplices. Ocultos, no huimos de nosotros mismos, porque podemos mirarnos desnudos ante los espejos y podemos dormir desnudos. Nos ocultamos de los demás. Tenemos miedo.

En *Fuga permanente* (Euterpe editores, 2001), impreso en Paraguay, la autora se renueva y busca otros personajes y escenarios, diferentes entre sí. Los textos carecen de ciertas ligaduras comunes de los relatos anteriores. Hay espacios y distancias entre ellos. Aire, en suma. Gabriela Alemán se abre y abre también ciertas puertas para salir a la calle, a los bares, busca el diálogo

de las vecinas de barrio, las preocupaciones cotidianas de la gente, sus angustias, los amores tras las biombos que a veces colocan las circunstancias, los recuerdos de los viejos, la filmación de una telenovela. En uno de los cuentos juega consigo misma y lo comenta con el lector al escribir que en ese texto no hay narrador omnisciente, que es la autora la que habla. En otro juega con el diálogo y obliga al lector a bucear y descubrir el verdadero diálogo, el no escrito. No están ausentes las referencias literarias y filosóficas. Mis preferidos son los dos últimos: «Todos dudamos al amanecer» y «Hablar, escribir, recordar». En este libro Gabriela Alemán mantiene una de sus principales y más valiosas características: la capacidad de sugerir, a veces casi como un desafío al lector, de entregar puntas de ovillos o señales, o de inventar atmósferas de misterio y extrañeza.

Viene luego *Body Time* (2003), su primera novela, ubicada en New Orleans. El proceso de apertura de la escritora continúa, ya con oficio, con trayectoria, hacia una ciudad –sin duda entrañable para ella–, donde vivió cinco años, y hacia sus calles y recovecos. En las últimas páginas de esta obra Gabriela escribe:

La escritura crea la realidad (...). Porque las palabras eran como gotas de lluvia, que no se pueden parar y aun, al tratar de esquivarlas, caen con su grave frescura, dejando sentir su peso, el peso de lo que está fuera de nuestro control.

Sin pretenderlo, acaso sin saberlo siquiera, Gabriela Alemán nos señala los parámetros de sus textos: espontaneidad, fidelidad a la ruta determinada

por la sensibilidad, el subconsciente, el instinto y la vida... Porque lo demás se llama trabajo, constancia, dedicación. *Body Time* es una novela que toma como pretexto un congreso de literatura para adentrarse, con una estructura no lineal, en una historia negra, llena de sitios a media luz, bares, prostíbulos, lugares de la noche, sexo, placeres extremos, drogas, una muerte extraña que abre la primera página... Historia, sobre todo, sobre lo indecible, donde se mira «a través de lo aparente», a través de la sugerencia, que es otra de las características más sobresalientes de la prosa de la autora.

Y ahora, tenemos *Poso Wells* (Eskeletra, 2007) –el título de entrada es un juego de palabras y significados–, su segunda novela. Para escribir hay que contagiarse de vida, y contagiarse sin cura posible. Pero la mejor forma de padecer esta dulce e incurable enfermedad comienza con el recorrido por los vericuetos del corazón humano y por los fantasmas de su cerebro. Y ese es el camino que ha escogido Gabriela Alemán. *Poso Wells* es un salto hacia afuera que va más allá de las habitaciones cerradas de sus cuentos y las calles y lugares innombrables de «una ciudad debajo de la ciudad», para convertirse en una alegoría social y política de nuestro medio. La ciudad «no aparece en ningún mapa» se comienza leyendo en las primeras páginas, pero todos sabemos que es nuestra cotidianidad: lodazales, barriadas inmundas, zonas periféricas abandonadas a su suerte, infiernos humanos tras hileras inacabables de paredes de caña, casas miserables levantadas sobre pilotes, «rellenos sanitarios» en épocas pree-

leccionarias o explanadas rescatadas a las inundaciones sobre las cuales los candidatos llegan desde los cielos, en helicóptero, para prometer las buenas nuevas. Un periodista que indaga sobre desapariciones. Un poeta que trata de escribir un libro de citas. Una mujer con una cicatriz en el rostro. Un túnel frío, lleno de ratas y perros hambrientos, donde suelen parar los secuestrados y los desaparecidos, los «hombres ciegos» encargados de las tareas más sucias, que nunca han visto ni hablarán. Y, sin que sea necesario describirla, la evidencia de que hay también otra ciudad, arriba, excesivamente alta, la de oropel, con los magnates de la exportación y de las financieras, de los políticos que prometen un viraje de 360 grados (para «quedar en el mismo lugar») o dar pasos hacia adelante («para caer todos al precipicio»), la del edificio inteligente que albergaba en los últimos pisos a las oficinas de los capos, ahora «pelucones», y que

manténía una temperatura ideal, purificaba el aire con emisiones constantes de ozono que circulaban por el sistema de ventilación [...] proyectaba estadísticas y cuadros de evolución de ventas en el aire con un sofisticado programa que daba forma tridimensional a las abstracciones

u hologramas del cuerpo femenino en diferentes posturas, capos a cuyas órdenes estaban el obispo, los magistrados de las cortes y los diputados, los medios de comunicación que eran de su propiedad, el mismo Dios que decide quién será el presidente de la nación: «Seré elegido por la gracia divina porque [...] Dios habla a través de mí».

Y, en el altiplano, hay otra ciudad, donde se completaban los tentáculos del poder: la sede del gobierno central, los ministerios donde las transnacionales deciden su buena fortuna que va de la mano de la mala del país, y, en la cúspide, sentado en el palacio nacional, la peor mezcla que puede darse: la de empresario-presidente, la de político-hombre de negocios. Lo ha demostrado la historia hasta el cansancio, porque los verdaderos líderes no saben de balances ni conocen las reglas del marketing. Ese es el mal de la época: el secreto del desarrollo está en la proliferación de los «buenos negocios», reflejo del miope criterio que sostiene que el bien general es la suma de los bienes particulares: si yo estoy bien los demás pueden estarlo también. La novela no deja de referirse a como los hilos de ese poder —a veces dorados, a veces de oro— manejan organismos colegiados, magistrados, jueces, legisladores, fiscales, militares, periodistas, funcionarios, obispos. La propiedad de los «medios», intocados gozadores a perpetuidad de la libertad de expresión, pertenecen a los mismos. Manejan también a la justicia: «la justicia es bella y simétrica. Es sabia y cruel». La Iglesia es fiel devota de los de arriba: plata en mano, rodilla en tierra. Prostitutas y gerentes tienen la misma «lectura de cabecera: *Cómo llegar al éxito* de Dale Carnegie», todos bebedores de *Chivas Regal*.

Y, a más de la ciudad tropical y la ciudad serrana, ambas metropolitanas y centralistas, aparece, sin ser anunciado y de improviso, en el capítulo tres, el «Bosque Nublado», donde una compañía sudamericana —la Tagle Copper Corporation— se apropia de miles de



hectáreas en el norte del país, en Intag, para iniciar las labores de explotación de una colosal riqueza minera. Acaso la autora quiso, de esta manera, relevar de qué manera se manejan los recursos naturales por parte de inversionistas amparados por «el poder» que todo lo domina. Acaso quiso, también, sin decirlo, expresar que la naturaleza, con su belleza y su generosidad, sea una posible fuente de salvación, que comience con hacernos diferentes, cuando las hidras todopoderosas hayan sido exterminadas.

*Poso Wells* es una novela política. Gabriela Alemán, repetimos, tiene el don de la sugestión y de la ironía. El talento de la sutileza, en el sentido de que no dice todo lo que desea expresar. Los lenguajes y los significados, las imágenes y los símbolos están detrás del texto. Lo que desea decirnos es más de lo que escribe, más aún, nos atreveríamos a sostener, que lo que quiere comunicarnos no está escrito, y por supuesto que no hace falta que esté. Gabriela declaró a una revista que la obra es una «especie de farsa satírica en donde no sabes cuál es el límite entre la verdad y la ficción».

Su evolución como escritora demuestra versatilidad, capacidad de adaptación. La estructura de la novela es, a veces, extraña. Son cuadros rápidos que se superponen, uno detrás de otro. Una sucesión de *flash*. Giros a uno y otro lado. Modificaciones de estilos (una crónica de prensa, un poema), cambios de ambientes y escenarios, sobre todo de tipos de personajes que se mueven orquestados y dirigidos por manos, inclusive desde la primera página en la cual un matón a sueldo, cansa-

do de más muertes, tira una moneda al aire y decide seguir a una peregrinación religiosa porque «dicen que si se hace todo el camino, se cumplen los deseos», justamente, como cuenta la novela, por «el camino de Jericó», donde todo puede suceder en el trayecto.

**MODESTO PONCE MALDONADO,**

**RAMIRO ARIAS,**  
***Todo el sabor tropical,***  
 Quito, Eskeletra,  
 2008, 411 pp.

Conozco a algunos enfermos de literatura. Los que padecen la enfermedad de manera crónica, porque están convencidos de que la literatura nunca es un medio sino un fin, y los que sufren la literatura, creídos que sólo es un medio y no un fin. Claro, también están los que estiman que padecer la enfermedad no es otra cosa que una esquizofrenia que nunca les permite vivirla ni como un medio ni como un fin, solo como una ficción sobre la que jamás terminan por escribir nada.

Ramiro Arias (Quito, 1954), pertenece al primer grupo de enfermos. Así lo conocí hace un par de décadas atrás, siempre evidenciando su tortura por este mal sin remedio que es la literatura; siempre peleando contra un medio que lo ha sometido a una disyuntiva terrible: cómo servir a dos amos, esto es a la creación y al mundo que le ha permitido, en otros placeres, tomar vino a la hora del almuerzo. Porque sucede, las Sagradas Escrituras así lo advierten, que como en la fe, también en el arte, que es algo que se le parece, eso de definirse por uno de los amos es algo que siempre termina por ser una guerra que ha hecho que algunos decidan optar por los paraísos artificiales antes que ser fieles y leales a sus pasiones definitivas.

Ramiro ha sabido batallar (de eso podemos dar cuenta todos sus amigos) sin tregua para huir de los encandilamientos de los paraísos que este mundo desalmado nos lanza como

trampas, a veces demasiado sutiles como para que renunciemos, como quisieron los hombres de razón y buenas costumbres que hiciera don Quijote con sus sueños, origen de todos sus males. Sí, ese batallar le ha significado a Ramiro definiciones. Recuerdo que cuando lo conocí siempre estuvo hablando sin tregua de proyectos literarios, para entonces él y nuestros hermanos Huilo Ruales, Galo Galarza, el siempre recordado y presente Francisco Torres Dávila, vivían como en una especie de burbuja por el lanzamiento de la revista *Lapequeñalulupa*, que recogía los trabajos de lo que hasta entonces era el taller literario de nombre homónimo, que tuvo su periodo de existencia hasta cuando llegó la hora de nuevas propuestas como el periódico *Nuevadas* y luego la revista *Eskeletra* que sería el antecedente de la editorial; revista que siempre estamos tentados a relanzar y que algo ocurre para no hacerlo. Sin duda que todo este trajín, no hace sino confirmar que Ramiro Arias fue y es un enfermo de literatura tan crónico que un buen día se le ocurrió que tenía que realizar estudios sistemáticos para dominar todos los meandros de la teoría, entonces entró a la academia. Ahí comprobó que a más de conocerla, la teoría también puede terminar por ser una limitante en el creador cuando cree que es la panacea de todo lo que es su trabajo como creador.

Resultado de su errancia por el filo de esta navaja que es la escritura, ha publicado tres libros de cuentos: *Ocultas bocas de fuego* (1982), *Un ángel entre los hombres* (1993) y *Lo inútil de la felicidad* (1999). Uno y otro cuentario han tejido el universo ficcional de Ramiro Arias, a quien siempre le ha

obsesionado todo lo que tiene que ver con los mundos desolados e implacables que la realidad esconde bajo sus pliegues y que por lo general la noche con todas sus artes de alquimista termina por revelarnos. Esa idea de la mujer imposible e inalcanzable, por la que Pablo Palacio siempre se está preguntando si es posible fuera de las palabras, o sea fuera de la razón, es un tema que resulta recurrente en la narrativa de Arias. El pre-texto de su novela *Todo el sabor tropical*, es un cuento cuyos personajes el autor estimó que le demandaban mayor tratamiento y espesor. Así fue como todas las criaturas que pueblan esta novela, desde el Tigre, pasando por Emperatriz hasta llegar a Gregory, se le fueron imponiendo sin darle lugar ni ocasión de que los postergara. Esa noción de la mujer que a todos nos marca y lástima, desde su hermosura y su áurea de inocente y malvada, es una constante en el universo de Arias, de tal forma que en Emperatriz se conjugan de manera plena y total.

Era frecuente que aquellos encuentros en los que no faltaba el debate político, el buen humor y unos cuantos rones, Ramiro se animara a contarnos de su proyecto de novela, claro que pocas veces le oí hablar de Emperatriz (la de la ficción), pero sí del agua en la que se movía como una sirena cautiva. No había ocasión en la que nos participara de este proyecto, incluso lo primero que tuvo de la novela, y de lo que estaba seguro (si en esto existe algo de lo que se pueda estar seguros) era del título. Cada vez nos lo lanzaba como si se tratara de un conjuro. Alguna noche en el mítico Café Royal, le dije, de pronto ya no lo recuerda, que se había con-

denado por partida doble: primero al contarnos de su proyecto de novela y luego, al habernos confesado cómo la titularía. Dije condenaría porque después de semejantes anuncios, que eran toda una provocación a los dioses, no le quedaban sino dos caminos: escribirla o permitir que los personajes de su historia terminaran por irsele con su música a otra parte.

Todos sabemos, suele ocurrir, que cuando los amigos nos cuentan que están «escribiendo una novela», puede que sucedan dos cosas: que su intención de fondo, real, sea la de un día escribir esa novela sobre la que te cuentan, y la otra que siempre terminen por escribirla en el aire de los cafés o en las noches de tragos largos. Creo que es en esta segunda instancia en donde se han escrito las novelas más logradas, las más bellas, las casi perfectas de nuestra literatura. También creo que muchas novelas están ahí; privilegiados los que fueron testigos de semejantes delirios. Son una especie de Max Brod que actúan al revés, pues no es que desobedecen —para fatalidad de todos nosotros— a su amigo Franz Kafka al no incinerar sus originales y sacarlos a la luz pública; en este caso, como aquellos testigos privilegiados, lo que ardió se consumió en su alucinante memoria. *Todo el sabor tropical*, es un texto que nos participa de una y múltiples pasiones: por un lado la de un autor que nunca se ha negado a cumplir con su destino, y por otro la de un narrador y unas criaturas que son clave, signos de una galaxia de signos que siempre están entrando y saliendo de los textos de Arias.

La historia del Tigre, que por cierto, de tal sólo tiene su pasado, es la de una

derrota. Pero también es la biografía de un hombre que la única forma de sostenerse en pie es de no saber un derrotado. Quizás ese pasaje de gladiador del ring de boxeo, no es otra cosa que la contrapartida, la contradicción, de quien a la hora de librar la madre de todas las batallas, no tiene otra cosa que no sea la materia de sus sueños, e incluso ahondar y afianzarse en un anhelo insatisfecho que tiene nombre de mujer. Emperatriz, como la musa del Dante, es quien lo llevará a recorrer los anillos de todo aquel infierno en donde un día se despierta el Tigre sin haberse percatado, hasta antes de descubrir aquel cuerpo, que siempre había sido parte de ese infierno. Un lugar del que esta novela da cuenta con ese tono y el ritmo del buen cuentista, que a veces puede parecernos que solo es la refrendación de un mundo anodino, de un jardín sobre cuyas ruinas poco se ha dicho. Universo en donde la vida de un hombre de carreteras, un camionero, viene a ampliar la rica galería de personajes de los que nuestra novelística se ha nutrido en estos últimos años. Hecho que le da a este texto su particularidad, por tanto lo ubica en esa otra orilla de lo que son los asuntos poco transitados por la narrativa local.

Un tema, o mejor un mundo que narrarlo entraña, como todo asunto o universo a ser cifrado, muchos riesgos. En el caso de lo que es fondo y trasfondo de *Todo el sabor tropical*, el autor ha sabido asumir esos riesgos, dado que se trata de un cosmos que no es parte de su cotidianidad, pero que sin duda no es óbice para ser narrado. Sabemos que en la literatura, parafraseando a San Pablo, todo nos está permitido, pero no todo nos conviene. De

ahí lo de los riesgos a la hora de enfrentarnos con un tema que será una historia por contar. En esta aventura novelesca, Ramiro Arias ha sabido hacer de los riesgos que entrañaba contar estas vidas del Tigre y de Emperatriz, un desafío que sin duda no es otra cosa que la confirmación de todo lo que encierra y demanda el oficio de la escritura.

Las atmósferas en las que se mueven estos personajes, nos dan cuenta de lo que es el ámbito de este infierno en el que todos no buscan cómo entenderse con la vida, sino cómo sacarle el cuerpo a la muerte, a la violencia absurda que en muchos casos es el pan de todos sus días y de la que no se saben ni se sienten responsables. Para estas criaturas, incluyendo a la inasible Emperatriz, la vida es algo que les sucede a sus espaldas, el hecho de que alguien tenga sueños, como los que sorprenden a Emperatriz, quien como resultado y parte de la cultura del sentimiento los configura como si fueran parte de una telenovela en la que ella es la protagonista que nunca pidió un papel central. Ese juego entre vida y muerte, mediado por todas las representaciones de la violencia cotidiana, hacen que tanto el Tigre como Emperatriz, terminen por contarnos una historia que a algunos lectores les parecerá una suma de lugares comunes que dejan de serlo cuando al llegar al cierre comprobamos que los signos, el *pathos* que marca y define a estas vidas, no es otro que ese supuesto y nunca bien entendido lugar común que para todos es la soledad y el sin sentido de lo que de tanto vivir nunca terminamos por preguntarnos qué significa; pero en *Todo el sabor tropical* esa suma es

parte, como en la vida y la ficción, de un juego en el que a la hora de quitarnos las máscaras, sucede que descubrimos que siempre tenemos una de reemplazo que nos impide llegar a tocarnos el «hueso húmero» del que están hechas esas pesadillas sobre las que la vida nos va dando cuenta a medias. Momentos que la literatura se ha encargado de desnudar por completo y sin piedad. Ejercicio que siempre será parte de los vicios y obsesiones de aquellos enfermos de literatura que saben que a la hora de contar historias nunca caben las buenas intenciones; pues como el Tigre, sabemos que el camino al infierno siempre está asfaltado de intenciones supuestamente benévolas. De ahí, que la mayor derrota de la que el Tigre nunca podrá recuperarse, es saber que una cosa es lo que soñamos y otra lo que los monstruos que arrojan los sueños de la razón –Goya no se equivocó– terminan por darnos en la cara. Traducido esto al autor de un texto sería decir que una es la novela que buscamos, nos proponemos escribir, y otra la que un día termina por imponerse más allá de lo vivido o de lo que habíamos planeado.

*Todo el sabor tropical* se impone como un texto que hace de lo vivido (por otros y por nosotros) algo más que un plan a cumplirse como un mandato ineludible; pues el ritmo y la atmósfera –ambos se convierten en logros– dan cuenta, también, del oficio de un contador que sabe gustar lo que reinventa.

**RAÚL SERRANO SÁNCHEZ,**  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**HUGO LARREA BENALCÁZAR,**  
***Cuando tú te hayas ido,***

Quito, El Conejo,  
2008, 383, pp.

Existen acontecimientos de nuestra historia a los que todavía les hace falta más de una interpretación literaria que dé cuenta del espíritu que los envolvió. *A la Costa*, de Luis A. Martínez, por ejemplo, recuperó para la literatura las contradicciones espirituales que vivía nuestro país en medio de la Revolución Liberal, a finales del siglo XIX y comienzos del XX. En *Las cruces sobre el agua*, Joaquín Gallegos Lara, relata no solo el espíritu social que existía en los años en que tuvo lugar la matanza del 15 de noviembre de 1922, sino que también hace de Guayaquil un personaje en construcción. Jorge Enrique Adoum, en *Entre Marx y una mujer desnuda*, disecciona el fracaso de una utopía enarbolada por una izquierda comunista incapaz de leer la realidad nacional que le tocaba transformar.

Si bien ha sido mencionado en varias obras, el trauma nacional del 41 ha esperado por más de sesenta años para que la palabra de la literatura lo ponga como el asunto principal de una novela, como sucede en *Cuando tú te hayas ido*, de Hugo Larrea Benalcázar. No se trata de una novela histórica, en el sentido estricto del término, sino de una novela embebida en la historia. Se trata de una novela en la que sus personajes viven la historia sin fatalismos ni heroicidades impostadas, sino en la profundidad de lo cotidiano y las batallas de los seres comunes ante los acontecimientos que no pueden controlar. «La nación huele a moho», dice uno

de los personajes que narra la novela: y en esa frase sintetiza el espíritu de un pueblo deseoso de manifestar su heroísmo y, al mismo tiempo, sometido por un gobernante cobarde y represor que contaba los días de su permanencia en el poder.

*Cuando tú te hayas ido* es también el retrato de una pequeña sociedad provinciana, de sus costumbres y de su gente, en la mitad del siglo XX ecuatoriano y de la manera cómo estos sufrieron, y lucharon a su modo, la Guerra del 41. En ese microcosmos, unas «melcochas bailables», sarao de jóvenes inocentes, es un acontecimiento en cuyo alrededor se juegan las tensiones sociales y políticas del momento y el asesinato de la prostituta Eudocia pone al descubierto todo el horror de la guerra en medio de lo cotidiano. Asimismo, la novela es el testimonio de esa resistencia heroica y anónima de una guerra que nos cubrió de vergüenza por la actitud antipatriótica del gobierno de Arroyo del Río: desde la literatura nos encontramos con el patriotismo de la gente de todos los días en un momento en que el espíritu de la nación se encontraba carente de liderazgo y de unidad.

La novela está narrada con un lenguaje que no por coloquial cae en lo vulgar y no por cotidiano deja a un lado las grandes reflexiones sobre la realidad histórica que están viviendo los personajes. El tono de la novela de Hugo Larrea tiene la chispa de los narradores orales, de aquellos buenos conversadores, de quienes saben la mejor manera de contar una historia y atrapar la atención de su audiencia. Un sentido del humor, cotidiano también, atraviesa el texto: las frases en este

sentido se multiplican y el lector no puede dejar de sonreír frente a ellas.

Esta novela no se propone ni la experimentación literaria ni la búsqueda de un nuevo lenguaje. Tampoco se ubica en las estéticas posmodernas de este milenio. Prefiere anclarse en la tradicional sencillez del buen contar. Hugo Larrea sabe manejar la intriga: la historia de Eudocia, que atraviesa la novela como historia de amor prostibulario se convierte, a medida que avanza el relato, en una historia de horror atravesada por la conducta criminal de los fascistas y la complicidad de un gobierno corrupto.

*Cuando tú te hayas ido*, de Hugo Larrea Benalcázar, es una novela cuya fortaleza reside en la capacidad de las voces narrativas para contar una historia en la tradición de aquellos conversadores célebres. Una apuesta al valor de los jóvenes en los cambios que reclama una sociedad. Una recreación literaria del espíritu de aquellos años en los que la Guerra del 41 había sumido al Ecuador en la desesperanza y, al mismo tiempo, el testimonio de que no todo era oscuridad: de que, en el seno del patriotismo de la gente de todos los días, se fraguaba el germen de la rebelión. Una novela dolida de la Patria.

**RAÚL VALLEJO,**  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**ERNESTO CARRIÓN,**  
***Muerte de Caín,***  
Quito, Casa de la Cultura  
Ecuatoriana,  
2007, 305 pp.

*Muerte de Caín* es un libro formado por cuatro poemarios: *El libro de la desobediencia* (2002); *Carni vale* (2002); *Labor del extraviado* (2005); y *La bestia vencida* (inédito); va precedido por un «prólogo» y se cierra con un epílogo; tanto el «prólogo» como el «epílogo» forman parte del discurso poético que se desarrolla en los cuatro poemarios mencionados.

En el «Prólogo», el yo poético plantea, por medio de dos citas, una de Foucault y otra de Eliot, algunos elementos que forman parte de su poética. Así, en la cita de Foucault se habla de la literatura como de un «murmullo sin término»; mientras que en la de Eliot se plantea una paradoja: «pero a veces ser un hombre destruido constituye una vocación». La primera cita nos remite a los «murmullos» de múltiples textos o pretextos especialmente, de aquellos que provienen del Génesis bíblico, que se proyectan a lo largo de todo el libro. A través de la cita de Eliot, en cambio, se configura la actitud paradójica que mantendrá el yo lírico en el mundo poetizado.

El centro organizador de esta poética es la concepción de la poesía como acto creador; así lo expresa el yo poético: «El día comenzaba como un inmenso texto ante mis ojos» (p. 41). Dicho acto creador —estoy tentado a poner demonio creador— si bien está unido a las vivencias del yo lírico, se vuelve innovador cuando rememora otros tex-

tos, dentro de un intenso juego dialógico de memoria y olvido. Desde esta perspectiva, el acto de leer se modifica, pues el sentido se encuentra en el entrecruzamiento de textos; como bien lo afirma Fernando Savater:

En último término, lo más importante es esto: siempre se lee el texto desde otro texto. Determinar desde donde leemos nos obligará a una nueva lectura [...].

El mayor aporte estético de *Muerte de Caín* es el desafiar al lector, polemizar con él en relación con la fuga del sentido, es decir, la apropiación creadora de otro texto o textos, que se da en la lectura, hace que el sentido no se fije, sino que se expanda hacia los textos rememorados en la lectura-creación, como un acto de reescritura, de tachaduras y enmiendas que la memoria se encarga de esbozar en la hoja en blanco.

Este entrecruzamiento de textos, procedentes de distintas tradiciones y estéticas (el cristianismo, la cultura greco-romana, el romanticismo alemán, entre otras), sirve como elemento constructor de primer orden, de poemas rítmicamente heterogéneos, que producen contrapuntos tonales, invenciones paródicas, intercalación de géneros (épico, lírico dramático, ensayístico y epistolar) y hasta experimentación formal.

Así, en el supuesto diálogo que mantiene Adán y Eva, en el poemario «El libro de la desobediencia», se puede considerar como un juego paródico, en cuanto se saca de su contexto a estos personajes bíblicos y se los hace hablar con cierto tono irónico, tiempo después de la expulsión del

paraíso, pues Eva confiesa a Adán: «Mas debo confesarte: aún extraño los sueños y los tiempos del viejo paraíso/ y de pronto a la serpiente que nos hizo amantes» (p. 28).

En este contrapunto tonal se produce el encuentro antitético entre la concepción bíblica del paraíso y la invención deformante de esta concepción a la que la ha sometido el poeta. Al mismo tiempo que se parodia este motivo de la expulsión del paraíso, se lo traslada, metafóricamente, a uno de los conflictos que plantea el yo lírico: la ruptura de una relación amorosa, vista como pérdida del paraíso. Así lo expresa el yo poético:

Ya no sentíamos vergüenza de desnudarnos, como nuestros padres primeros al perder el pasto de los siete días. Me siento orgulloso de nuestros cuerpos destinados al olvido. (p. 41)

El intercambio de sentidos entre lo sagrado y lo profano —el texto bíblico y el creado— da lugar al surgimiento de un nuevo ser, un nuevo poema; sin embargo, éste no es el único procedimiento para crear un texto, a partir de un pre-texto, pues otras de las formas que adopta esta poesía para apropiarse de un pre-texto, es el asumir íntegramente dicho pretexto en toda su situación poetizada, incluyendo al propio personaje, como sucede en el poema, «Carta de Cicerón a sí mismo»: «Me digo, las cosas están allí para nosotros / una a una todavía frescas en el vapor del mundo...». (p. 114 )

El contraste entre los géneros épico y lírico se construye mediante la creación de poemas en los cuales el mundo del yo lírico no se enmascara

en un pre-texto, sino que desarrolla sus propios conflictos con el mundo; frente a otros poemas en los que el tono y el tema se orientan hacia un nosotros de la épica. Ejemplos del lirismo poético pueden ser estos poemas: «La noche», «Endogamia y «Tótem»; mientras que lo épico se desprende, básicamente, de la parodia a los textos bíblicos.

Otra muestra de contrapuntos tonales está formada por la recreación de personajes femeninos, del poemario «La bestia vencida»: Lilit, Desdémona, Justine, Lolita y Penélope. Mientras que la presencia del género dramático se manifiesta como estructura externa, con cierta intención irónica, como en los poemas «En orden de aparición» (pp. 276-277) y en «Personajes», en el que se hace comparecer a escena a Hölderlin, Scardanelli, Dementia, Sófocles, Salvator Rosa y Scrivare (pp. 203-211). El único caso de intercalación del género ensayístico sería el «Prólogo» que ya lo hemos comentado. En otros poemas, en cambio, es la cita del pre-texto la que sirve como elemento de invención, en los poemas «Memoria de un caso que no existe» (p. 95) y «Botín matrimonial». (p. 102)

Así se van construyendo, en *Muerte de Caín*, los motivos que surgen de la relación del yo lírico con el mundo (el acto creador, el amor, la infancia, la muerte...) con los motivos de los distintos pre-textos con los cuales se establece un diálogo ya polémico, ya paródico, dentro de una filigrana que permite transitar de la dimensión textual del signo poético a la dimensión cultural. El yo lírico se autorreconoce en esta poesía como un sujeto expulsado de su paraíso: del amor, de la infancia y de la



misma escritura, expuesto a una «realidad» purulenta, como lo expresa en estos versos: «Un mundo trajinado por celebraciones que han fijado la pus entre los labios que apartan lo infinito» (p. 166).

Para concluir citaré unos versos que por su vigor expresivo y su capacidad de sugerencia, me parecen representativos de esta poesía, los he tomado del texto «Armisticio de Cassandra»:

Bajo los almendros erguidos por el torcido abrazo de las lluvias, en este día de marzo en que mi palabra calla lo que dice, dios es una mujer batiendo su borracho muslo sobre los ojos de los hombres más pacientes. (p. 101)

**VICENTE ROBALINO,**  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL ECUADOR

**CÉSAR DÁVILA ANDRADE,**  
***Obra poética,***

Quito, Colección Memoria  
de Vida, vol. 8,  
Casa de la Cultura Ecuatoriana,  
2007, 358 pp.

Estamos frente a un libro nuevo que es viejo, de venerable prosapia y de alto lenguaje lírico. Un libro que recupera para los ecuatorianos una de las palabras poéticas más ambiciosas, más originales y lúcidas de nuestro pasado. Y tal vez, por todo eso mismo, representa a un autor que se desliza peligrosamente por la cuesta de la desatención en nuestros reducidos círculos lectores.

Si se trata de la expresión literaria de César Dávila Andrade todo se magnifica y se amplía en su entraña creativa. Por eso hago un llamado a leer poesía, a reparar en la importancia de un tomo de la colección Memoria de Vida, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y a pensar un poco que abriendo esas páginas, nos salta a la cara el poderoso estilo y profundo decir del gran poeta cuencano.

Por qué leer poesía es una de las preguntas fundamentales de mi meditación literaria. Y me voy dando respuestas en la medida en que pasa el tiempo y consumo libros de poesía. La poesía atiende una necesidad de expresión que el lenguaje corriente no puede abordar; el desafío de poner en palabras la cara oculta de la psiquis solo ha sido enfrentado por un discurso que practicó desde la violencia sintáctica hasta el disfraz irracional en la búsqueda de lo que sugiere más de lo que dice, de lo que permite la asociación, más que aquello que ajuste ideas en la

vana pretensión de racionalizar lo que no es racionalizable. Los resultados del desafío lo testimonian con holgura desde San Juan de la Cruz, pasando por Arthur Rimbaud hasta llegar al gigantesco empeño de un César Dávila Andrade, en el Ecuador.

En las realidades de esta comunicación, si el emisor que envía mensajes no sintoniza con los receptores a quienes se dirige, el discurso cae en el vacío. ¿Habrá ocurrido esto –me interrogo con inquietud–, en tantos casos de mensajes de una sola vía que han fracasado por completo en el propósito de decirle «algo» a los lectores u oyentes de poesía? Sería cómodo endilgarle rudeza, superficialidad, indiferencia al lector que no se siente llamado por cierta poesía de hoy, a quien, desconcertado, pregunta por el ser de la poesía y no la encuentra en los textos «extraños» o meramente «diferentes» que le salen al paso con el membrete de «poemas». ¿O no será, acaso, que esos textos se han cifrado hasta el oscurantismo, o se han trivializado hasta la insignificancia, o se han confundido tanto con el lenguaje de la vida que no pueden levantar una identidad propia?

De todo esto hay en lo que puede llamarse en el presente «el problema de la poesía». Con un ingrediente más que tomar en cuenta: la cara materialista, apresurada, competitiva, banalizada, atrocemente fenicia de nuestros tiempos. Qué puesto tiene el lenguaje elaborado que busca el trabajo del desciframiento, el contacto emocional, los caminos indirectos para el mensaje, en una época compelida por necesidades agobiantes de sobrevivencia, manipulada por los medios de comunicación masiva y

anhelante de placer en el sordo deseo de engañar al dolor. El reclamo sobre los lenguajes que no se entienden es más agresivo que nunca. La impaciencia del lector que cada vez lee menos o solamente «lee» pantallas, lo separa brutalmente de ese esfuerzo interiorista, solitario, de ese buscado efecto de mirarse al espejo que parece agitarse detrás del poema.

En este panorama –me acusarán de pesimista y acepto la acusación– ¿qué queda?

1. Confusión sobre el impulso creador de la poesía.
2. Indiscriminada calidad de lo que se escribe como poesía.
3. Tiempos adversos a la sensibilidad por la poesía.

A esto debo agregar que las editoriales se resisten a publicar libros de poemas, en la casi seguridad del fracaso económico: son productos que no se venden.

Este somero diagnóstico me permite valorar más la iniciativa de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de ponernos en las manos la doble línea poética: Memoria de Vida y Poesía junta. Ya ha llenado muchos vacíos en materia de autores indispensables como Francisco Granizo, Hugo Mayo, por solo mencionar dos nombres. Bellos ejemplares cuidadosamente editados, con prólogos de firmas respetables en el quehacer crítico, a precio asequible. Alguien deberá seguirle la pista a la distribución y consumo de estos libros para valorar su historia en conjunto.

Hoy se trata de la *Obra poética* de César Dávila Andrade, que al decir de Jorge Dávila, sobrino del autor y el mayor conocedor de su producción lite-

raria en este país, debería agregar el adjetivo «completa». Porque por primera vez tenemos en un solo tomo todo lo que se conoce de la veta lírica del cuenecano —que es su voz predominante porque también escribió cuentos, artículos y breves ensayos—. Hay que estar un poco prevenidos a que pueden seguir saliendo de archivos personales esos poemitas breves, improvisados, con los que César Dávila fue regando su vida de bohemio y que son visiblemente desiguales, menores, respecto de su otra gran obra. En esta edición van agrupados bajo el subtítulo, precisamente, *Poemas menores*.

Entonces, ¿qué analizar, argumentar, valorar sobre la poesía de Dávila Andrade, que no resulte una repetición de lo que ya se ha dicho? Me ocupo solamente de recordar ciertas vertientes de su poetizar que me impresionan y admiro profundamente, y me refiero a una novedad de esta edición de su poesía completa.

Valoro los comienzos davilianos tan seguros, tan firmes, tan dueños de una imaginería poética como nunca se había utilizado antes en el Ecuador. Sus poemas «Canción a Teresita» y «Carta a la madre» y que son de los años 45 al 47, cuando el poeta va por la mitad de la segunda década de vida y está escribiendo desde la adolescencia, muestran que ya está hecho como tal. Antes de estos poemas, es admirable encontrar que la sensibilidad social del poeta lo llevó a escribir uno de los poemas más elocuentes que nuestra ciudad ha merecido (y cuyo conocimiento es muy inestable en el medio) y que se llama «Canto a Guayaquil», donde el sangriento 15 de noviembre de 1922 está

recogido en acertadas imágenes: léanse unos versos:

Pasaron muchos años, y fuiste traicionada;  
Y tus hijos murieron en tu entraña...  
Qué día aquel abierto por los sables  
Bajo la luz del sol, sobre las calles.  
Nunca hubo tanto luto en la azucena,  
Nunca tanta agonía...  
Ciegos caballos entraron en tu plaza;  
Ciegos soldados tu escalera de algas  
Subieron espoleados por la furia.  
Y tus hijos bajaron a tus aguas  
Cubiertos de flotantes cruces claras...

(he sentido que estamos en un tiempo adecuado para releer este poema y que los guayaquileños tienen que advertir que la poesía tiene puentes de solidaridad y abre caminos de entendimiento).

Dávila Andrade fue un hombre marcado por la excepcionalidad y consciente de su extrañeza, en su vida humana y en su palabra poética. Desasido de lo material, buscador de verdades profundas que tal vez encontró por los rumbos de la poesía oriental, de una mística de fusión entre la naturaleza y el hombre, dejó las huellas de su peculiaridad, como era de preverse, en sus enormes poemas. El rastreo de su yo lo lleva a decir que «se hundió en sí, tanto que quizás no es el mismo» («Carta a la madre»), esto, tanto en su etapa vanguardista como en su etapa hermética. Este buceamiento lo conduce a una muerte de mano propia, cuyos anuncios clarinean en su poesía: «Oh predestinado para el furor / y el deshielo de los Siglos/ ¡duerme / tu larga felicidad de haber perdido lo externo» («La corteza embrujada, II»). O desde mucho antes, desde el mismo *Espacio me has vencido*.

do, cuyo título connota la derrota de la condición humana, que en su caso, se celebró frente a un espejo (alusión a su suicidio).

Sus poemas de sensibilidad social –producto de su movimiento pendular hacia el realismo, cultivado más que nada en su narrativa– *Catedral salvaje* y *Boletín y elegía de las mitas* están escritos en lenguajes muy diferentes. Mientras en el primero encuentra sus mejores tesoros en los recursos líricos de la vanguardia y de la imagen desafiadamente irracional, el segundo se asienta en su capacidad de contar. Es historia y grito, al mismo tiempo, crónica y testimonio de dolor.

La poesía de Dávila Andrade no estaba ligada en mi memoria de estudios al tema del amor individual. Más bien, al amor cósmico, a la entrega universal de quien es capaz de sentir el latido de todo lo viviente. Pero la novedad de esta edición es entregarnos en el más delicado de los lenguajes amorosos a una voz lírica que refina su decir al punto de adelgazarlo en una economía de elementos que ambicionan –paradójicamente– la máxima elocuencia. En su extrañeza, soledad y lucha Dávila encontró a una mujer, Isabel Córdova, con quien mantuvo un matrimonio complicado y tenso (ver para ello la obra de teatro de Jorge Dávila Vásquez, *Espejo roto*). Ella es la destinataria única de esos «poemas de amor» –siete– que justifican estas líneas:

Pero Él, ese Amor que llega a veces,  
A alguna alma, en la tierra, en el destierro,  
Solo tú misma, Isabelita, puedes alcanzarlo,

Si, por un instante,  
Hundes la cabeza en mi corazón  
Hasta que pase la Carreta atestada de cosas!

Vale entonces saludar con entusiasmo la publicación de la *Obra poética* completa de nuestro gran César Dávila Andrade.

**CECILIA ANSALDO BRIONES,**  
UNIVERSIDAD CATÓLICA  
SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**GILDA HOLST,**  
***Bumerán,***

Guayaquil, b@ez.editor.es,  
2006, 119 pp.

Cuando el 18 de marzo del presente año, el astronauta japonés Takao Doi observó, en un experimento en la Estación Espacial Internacional que los boomerang también volvían al lanzador en gravedad cero, seguramente no pensó ni en el grado cero de la línea ecuatorial ni en la escritora guayaquileña Gilda Holst –autodenominada «Lorenza»–. Finalmente este experimento no tuvo validez a causa de su lanzamiento dentro de la nave por lo cual el retorno se basó en el efecto aerodinámico de la doblez de las alas, siendo modelo de cartulina, y en el aire presente dentro de la nave. Pero quizá este intento fallido tenga mucho que ver con el intento bastante logrado de Holst de establecer una especie de comunicación flotante, casi aérea, entre la voz narrativa, marcadamente femenina, y el lector implícito, siguiendo una concepción de Wolfgang Iser, que deambula por todos los espacios vacíos (*Leerstellen*) de sus cuentos. Si se quiere, aunque no se debe, se puede resumir el intento diegético de la voz narrativa, que constantemente rompe la ilusión literaria para confrontarnos con lo que realmente quiere resolver: encontrar «una sola razón, una sola», sea para entender a su hija, para entender en qué momento de su vida se encuentra o quizá la pregunta más original de todos sus cuentos: ¿por qué los porteros lo saben todo?

Aquella única razón que se busca –tomada del quizá más grande cuentista ecuatoriano, Pablo Palacio– pero que

al final de la lectura de los cuentos, se termina por entender que nunca se la quiso responder, es la misma razón por la que la narradora inicia preguntándose lo que los hombres no se preguntan: el por qué del «¿que hay de nuevo en la vida?» En el mismo cuento su semi responso a Juan Ruiz, escritor renacentista, más conocido como el Arcipreste de Hita lleva una dosis de metanarración: «que hombre que hilvana, también sabe arder». Holst no se detiene en el intento de un *Libro del Buen Amor*, más bien se presta a demostrar que el acto de tejer la narración está íntimamente unido con la reflexión premeditada. En este aspecto, sigue los pasos de su evidente pretexto: *Un hombre muerto a puntapiés*. El cuento *Callejón Xlopetic 39 o el abatido* es el intento de entender si alguien muere por coincidencias o por consecuencias. La intertextualidad marcada es llevada al plano de la intimidad: el otro es aquí el propio abuelo y la confusión numérica entre el 39 y el 41 termina por involucrar a la narradora en su juego de reflexiones. Si en Palacio el estudiante de criminología termina por reconstruir al personaje Ramírez, aquí es la narración la que termina por reconstruir la voz narrativa. El bumerang del discurso diegético, tras trastabillar en lo extradiegético, termina por volver al punto cero de la narración: lo que queda por resolver al lector es si el diálogo final entre su Morelli cibernético (Paula) y una tal Gilda Holst (Cortázar) es logrado o si se pierde en el intento de engañar(se) como aquel astronauta, o si como lectores-cibernautas podemos leer entre los intervalos de las palabras.

**FERNANDO NINA,**  
UNIVERSIDAD DE MUNICH

**FERNANDO AMPUERO,**  
***Putá linda,***  
 Lima, Planeta,  
 2006, 127 pp.

Mi asistencia al Encuentro de Escritores La Palabra Vecina, organizado por Antonio Cisneros, director del Centro Cultural Inca Garcilaso, en septiembre de 2007 en Lima, como expresión de amistad humana y literaria entre Perú y Ecuador, me dio la oportunidad de conocer a Fernando Ampuero y a *Putá linda*, su última novela.

Un lenguaje fresco y multiplicado por todas o casi todas las posibilidades del discurso narrativo actual, recupera con ternura no exenta de humor, para los sentidos de la literatura y de los lectores, la historia fascinante de Noemí, la protagonista.

Noemí nace y padece bajo el poder de Rosaura, la puta madre, y al tercer día de su adolescencia, subió a los cielos de Lima, la gloria de las prostitutas, según la novela. Al mismo tiempo que el nacimiento de una ramera, el libro narra el nacimiento de Luis Alberto como escritor, alter ego de Ampuero, quien mediante el recurso periodístico de entrevistas con Noemí, pagadas a precio de follada, hace florecer en las páginas deliciosas del libro a una mujer y un oficio milenario.

En la narración del trabajo de los cuerpos desnudos en la cama, Ampuero, inocente y cínico, no se ahorra detalle alguno. Todo es claridad del día en la penumbra de la alcoba; sobre todo la metáfora del juego del caballito que Noemí aprende de Braulio, su profesor de escuela de puterío y conviviente de su madre. Profesor asimismo de

Luzmila, la hermana tonta de Noemí y puta inteligentísima, como su madre y hermana, amén de una desmesura mitológica.

Luis Alberto tiene un amigo, el Chueco Tapia, otro aprendiz de escritor, que forma con el primero la pareja clásica del detective y su cómplice, como Sherlock Holmes y Watson, en la reconstrucción de la vida de Noemí. O pana de correrías semejante a Sancho Panza con don Quijote, a juzgar por los consejos espesos de sentido común pendenciero que el Chueco ofrece a Luis Alberto; pero no enemigo de las aventuras y del amor a una mujer hermosa como Noemí, separada un instante sagrado de la patria del prostíbulo por el don santificador de la poesía o por la pureza que el amor concede al hombre y la mujer en este mundo, con indiferencia del chongo que los contenga.

Hablando de parejas o parodias, *Putá linda* es un hervidero de imágenes duales que enriquecen su breve espacio prodigioso. Además de Luis Alberto y el Chueco Tapia, están Noemí y su hermano Jeremías, pares de Adán y Eva en el jardín terrenal del incesto. Noemí con respecto a sí misma, por su desdoblamiento de «puta democrática en puta exclusiva». El juego entre verdad y mentira que define a toda ficción novelesca, gracias a las verdades y mentiras del relato de Noemí a Luis Alberto. Y la novela misma, cuyos sentidos reverberan entre el documental y la ficción pura y sin otro nombre. Y, por alusión extrarreferencial, también hay otros juegos dobles. Así la Lima real y la Lima ficticia, florida de coroneles y generales putafieros. Y el mismo Perú real histórico, enfrentado furiosamente al Perú acusador de *Putá linda*.

Por último, con crueldad de envenenador de suegras, Ampuero «mata» a Luis Alberto. No sé si para evitar que los lectores lo identifiquen con el narrador ficticio de su hermosa novela porque quiso rematarla con un juego de espejos más, es decir con una vuelta de tuerca que triplica sus narradores.

En suma, *Putá linda* es una novela de seducción exquisita, elaborada con madurez de artista magnífico y juguetona picardía de fauno.

**CARLOS CARRIÓN,**  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA