

**Jorge Enrique Adoum,**  
*POESÍA VIVA DEL ECUADOR DEL SIGLO XX. ANTOLOGÍA,*  
**Quito: Libresa, 1998**

En un país en que el trabajo cultural aún no logra enmarcarse en una política de Estado y en un esfuerzo serio de iniciativa privada, la reedición por parte de Libresa de esta antología nos recuerda la necesidad de que el arte circule para que su poder llegue momentáneamente a cada uno de sus lectores. Jorge Enrique Adoum ha elaborado una antología de la poesía viva ecuatoriana del siglo XX, siguiendo un criterio que explica su confección: de lo «vivo», para él —en cuanto poeta y crítico— es la poesía que se lee y se relee voluntariamente. Aquí vemos un primer recorte interesante que hace esta antología y que tiene que ver con la importancia que Adoum le da al acto de la lectura; ésta sería un modo de actualizar constantemente el hecho poético, por un lado; y, por otro, Adoum trata de subrayar que el verdadero ámbito del lenguaje poético es el lector que busca la poesía no por imposición escolar sino por necesidad de expresión humana. Así, la circulación de la poesía tiene que ver con esta urgencia por hacer de la palabra creativa un elemento que hace creativa y distinta la vida cotidiana.

La antología entonces, actualiza una idea de proceso literario ecuatoriano, cuya expresión de arranque se sitúa con los modernistas y la «generación decapitada» de las primeras décadas del siglo. Adoum, en su breve introducción al volumen, trata de comprender las contradicciones por las que esta poesía de origen aristocrático se ha convertido —aún hasta nuestros días— en una lírica que ha tocado el sentimiento popular; sin duda alguna, Adoum trata de rescatar el valor de aquella palabra poética que hoy podría parecernos afectada por el llanto o el esnobismo. Sin embargo, es preciso reconocer que esta literatura buscaba poner al día la cultura nacional y de este modo apostar por un cosmopolitismo que haría posible formas cada vez más audaces de lírica.

También se señala como momento clave de este desarrollo de la tradición la presencia de las vanguardias, que parecerían salir de algunos rasgos culturales de los modernistas, quienes empiezan a experimentar a niveles más profundos con el lenguaje como centro de la creación poética. En esta línea, la vanguardia no se puede entender sin la gestión de los poetas modernistas, puesto que es su continuidad pero también su ruptura. Esta vanguardia llegará, ya en la mitad del siglo, a las formas más contemporáneas de la hacer poético, cuando la poesía ecuatoriana puede ser leída en el contexto de la poesía hispanoamericana en general, con sus formas de coloquialismo presentes aún hasta nuestros días.

De esta suerte, Adoum trata de hallar un sistema en este itinerario de poesía viva en el Ecuador, y elabora una propuesta que —siendo cultural— puede resultar políti-

ca: la de nuestro «mal comportamiento nacional» con la poesía, lo que supone una crítica y un reclamo ante la falta de iniciativa para preservar de mejor modo la «palabra viva» de nuestros pueblos. En los últimos tiempos otras voces se han hecho eco de este reclamo y han insistido en la necesidad de revalorizar el trabajo de nuestros «padres poéticos».

La idea de «poesía viva» puede ser referida también a la de «metáfora viva» de Paul Ricoeur, quien insiste en que la metáfora viva es aquella que ocasiona desasosiego en quien lee, aquella que no se gasta debido al poder creativo de la palabra, que siempre está haciendo sonar su voz porque representa un lenguaje peligroso que trastoca los conceptos, los cuestiona, los rebusca, y en este sentido cuestiona todo tipo de autoridad. Tal vez en la antología de Adoum, que cronológicamente comienza con Fierro y termina con Fernando Balseca, exista también la intención de presentarnos esta palabra poética que se ha mantenido cerca de los lectores en este siglo XX.

*Alicia Ortega*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*

**Carolina Andrade,**  
*DE LUTO,*  
**Quito: Eskeletra; 123 pp.**

Carolina Andrade (Guayaquil, 1963), en su primer libro, *Detrás de sí* (1994), se propone contar cosas, insinuándolas, con sutileza, aunque a veces se deje llevar, con urgencia evidente, por el «mensaje de la mujer». Como libro es algo disperso, pero su discurso narrativo tiene la fuerza que le confiere el humor y cierta inocencia («El poeta y la princesa») detrás de la que se agazapa una problematizada percepción de la soledad que envuelve a personajes como la traductora de «Tres páginas del diario de una mujer indecible», o el callejón sin salida que es la vida, en «Repetida». «La muerte de Fausto» es un cuento antológico que ofrece los elementos de una realidad fantástica superpuesta de manera simbólica a los hechos de una vida llevada al límite, narrados a partir del hastío de una mujer que mata a su amante.

Con su segundo libro *De luto*, Carolina Andrade nos entrega un texto de enorme madurez y sostenida propuesta narrativa. Una escritura sobria, de palabra cuidada; una organización discursiva que da cuenta de la sabiduría del oficio; una profunda disección del tema de la muerte y la conciencia del duelo que envuelve al ser humano enfrentado a ella. «Ventanas» es un cuento de gran factura en el que los elementos simbólicos —seres que habitan en peceras— se conjugan hasta llegar al final en el que la pérdida —otra forma de luto— nos muestra plenos de conflictiva humanidad a los protagonistas absortos antes la irrupción del amor: «Es una lástima que no nos digamos cómo nos inventamos uno al otro cuando no estamos en la superficie y que tengamos que permanecer así, hasta que la mudanza nos separe».

*«Embeleco» (Primer Premio del concurso Femistoria, convocado por Mujeres del Ático, 1994) es un ejemplo de escritura sugerente, de palabra medida y de aprovechamiento de los niveles metafóricos que pueden ser arrancados del mundo de la magia y su seducción. La liberación del personaje es, al mismo tiempo, una representación, una invención: «Sin engaños, su acto de magia le permite alcanzar placeres olvidados». Es esa misma libertad para inventar la que le ofrece la posibilidad de venganza a la mujer acosada por su vecino en «Hecho de sangre», cuento de tesisura policial construido con ironía, pues el crimen ocurre únicamente en la mente del personaje quien piensa: «Algún día me quitaré las ganas de cortarle la lengua».*

En este libro, el tema de la mujer es tratado con pericia y sutileza («Tetris»); sin la urgencia militante que encontrábamos en el primer libro: integrado al eje simbólico del libro, el luto proviene de la necesidad de matar un ser que convive en cada mujer como el celador de una realidad que aprisiona. Al referirse a la protagonista de «Ella misma» quien decide por sí misma y sin mediación alguna (en gesto de absoluta libertad) buscar en la noche una «aventura», el narrador concluye: «Al día siguiente podrá recoger los pedazos y armarse de nuevo, sin importar qué tan otra quede, la misma siempre. Así la verán y, como es costumbre, no sabrán reconocerla».

*«Usted y un muerto» nos remite a la plena conciencia del proceso de escritura y exige una complicidad capaz de asumir la constitución y destrucción en tanto lectores como parte del proceso de literaturización del duelo. El cuento, narrado hacia un «Usted» en formación, desde un «Yo» destinado a desvanecerse, enfrenta de golpe al lector a la conciencia de su propia muerte y lo abandona sin piedad al requerimiento de elaborar su luto de sí mismo.*

*De luto*, de Carolina Andrade es un libro maduro, escrito desde la sapiencia del oficio, construido sobre la base de una profunda percepción del tema de la muerte y el duelo, muestrario de una tesisura narrativa impecable.

*Raúl Vallejo*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*

**Jorge Dávila Vázquez,**

LA VIDA SECRETA,

**Cuenca: Universidad de Cuenca, 1999, Colección Triformidad**

**No. 2, 57 pp.**

La historia nos remite al usual conflicto de la infidelidad conyugal pero, muy pronto, una complicada urdimbre de matices psicológicos y existenciales nos descubre que la verdadera intención del autor es rebasar el tema del consabido drama familiar para penetrar en la complejidad del ser humano como tal y en su relación con los demás. De ahí que los ejes temáticos giren en torno de la incomunicación, la soledad, el autoengaño, la inautenticidad. La visión del mundo del autor es pesimista y se refleja en el conflictivo mundo interior de sus personajes.

La vida secreta se inicia haciendo referencia a la muerte reciente de Federico, el protagonista, al que conocemos a través de la evocación de su hijo, de sus propios escritos y del acertado uso del *flash-back* y el fluir de la conciencia. El narrador nos mantiene dando saltos entre el presente y el pasado para poder captar la imagen del personaje, cuyas múltiples facetas vamos descubriendo a lo largo de la obra: burgués hasta el tuétano, abogado, esposo, padre, amante, romántico incurable, diletante, solitario, snob, etc. Como abogado, suponemos que tuvo éxito, pues logró enriquecerse. No así como hombre, y es en esta dimensión donde la figura de Federico se vuelve patética. Le horroriza, sin duda, su realidad burguesa, pero carece de la motivación y de la urgencia interior para cambiarla; según él, solo los revolucionarios se preocupan por resolver los problemas sociales de su tiempo; él prefiere ignorarlos y, aunque alguna vez sintió «el pinchazo del deber ser» se dio cuenta que no estaba hecho de la madera de «los héroes o los santos» y que no era él quien iba «a cambiar el mundo». Y así lo encontramos, viviendo, por libre elección, una vida vacua, inauténtica, pero económicamente próspera.

Su vida sentimental tampoco fue plena. Padeció de ese tipo de romanticismo que produce ceguera. Enamorado del amor, su mente labra la imagen de la mujer ideal por él soñada, solo que como no es Pygmalion, no puede infundirle vida. Así, cuando al fin cree encontrarla en Esperanza, prosaica mujer de carne y hueso, esta se convierte, momentáneamente, en «la criatura». La teoría de la cristalización de Stendhal funciona muy bien en el caso de Federico, gracias a la cual Esperanza se transforma en un «ser infinitamente dulce», «artista sensible, de una delicadeza de alma...» Las voces del narrador y de Sebastián se encargan de modificar la imagen: mujer de sólido sentido práctico, «virtuosa, abnegada, ahorrativa», pero también, dominante, egoísta, tacaña, quejumbrosa y malgenio. En cuanto a su sensibilidad artística, mientras Alejandro nos aclara que si bien tocaba el piano «nunca hubiese podido ser ni siquiera una regular concertista», para Federico, Esperanza poseía un arte «de mágicas virtudes... capaz de transformar la mediocre realidad», lo que no impide que al casarse con Federico, ella cierre «para siempre la tapa del piano», negándose tercamente a transformar la mediocre realidad de sus vidas burguesas.

Al idealizar a Esperanza, Federico anula toda posible comunicación con ella; es obvio que los dos hablan idiomas diferentes, por lo que no nos extraña su confesión: «nos fuimos llenando de un rencor secreto... una especie de deseo de herirnos en silencio...», conflicto siempre actual en las parejas, pero que ahora se soluciona con el divorcio. No en el tiempo de la historia, que puede remontarse a unas cuatro décadas atrás, ni en un ambiente de ciudad pequeña. Además, para Federico habría sido una solución inadmisibles. Como todo burgués, se preocupa por las apariencias y desea mantener en alto la idea burguesa de la respetabilidad; su imagen es la del abogado honorable, padre y esposo intachable, e implícitamente lo vemos como miembro valioso de la sociedad. Sin embargo, su otro yo, el que quedó ahogado para dar paso al burgués, siente la frustración que a veces produce la conciencia de la inautenticidad, y para consolarse opta por la «vida secreta», con una bella casa en la colina, libros, cuadros, música clásica y una mujer más joven que su hija y, aunque todo sugiere refinamiento, un leve vaho de sordidez se cuele en el ambiente, impresión que el narrador se encarga de ratificar cuando llama «tía Celestina» a Carlota.

Esperanza se gana la simpatía del lector conforme avanza la obra, probablemente desde el principio de su vida matrimonial intuyó que Federico no la amaba a ella sino a la imagen de la criatura ideal a la cual la asoció al momento de conocerla. Al no sentirse amada, comienza su frustración, su resentimiento, su amargura, su soledad. Sebastián acierta, en parte, cuando al evocar a su progenitor piensa: «...hablar de ese amor tuyo por «la criatura» de tus poemas y de tus sueños románticos, que se iba desvaneciendo a medida que ya no era la mujer ideal sino una gorda de malgenio...» El problema de Federico no termina ahí, es muy probable que Inés tampoco pudo cuajar en el molde «de la criatura», por esa razón, a pesar de considerarla un «ser maravilloso», confiesa que le es «totalmente secundaria».

Sebastián, su hijo, universitario, y rebelde por añadidura, vive su propio drama. Se siente perdido sin la presencia del padre a quien amaba y admiraba, y no puede soportar las exageradas demostraciones de duelo de su madre. Y es que Sebastián, aunque no lo admite, sabe que su madre no es auténtica, quiere aparecer como viuda inconsolable, pues así lo exigen las apariencias. Al iniciarse la obra, Sebastián evoca la figura paterna con amor y casi simultáneamente emerge el lado negativo de la figura materna. Solo cuando Flavio, abogado y amigo de Federico, le revela «el lado oculto» de su padre, Sebastián empieza a preguntarse hasta qué punto su padre tuvo la culpa de la amargura de su madre. Pero antes de que esto suceda hay otro episodio revelador que sacude todo su ser y que equivale a una suerte de muerte, la de su inautenticidad a la cual no estaba consciente, y la del nacimiento de su conciencia burguesa. Súbitamente, al enterarse por Flavio sobre la herencia que va a recibir, se siente libre para «irse» para «volar» y con horror se da cuenta de que sus ideales revolucionarios eran solamente pose, que el fondo de su ser estaba hueco, vacío de sueños, de ideales, y que su padre tenía razón cuando le decía que «quienes deben realizar los cambios no son lo que lo tienen todo, sino aquellos que no poseen nada.»

El segundo golpe es el conocimiento de la doble vida de su padre. Al lector le intriga la actitud póstuma de Federico. ¿Por qué quiso confesarse por escrito con su hijo? Al fin de cuentas los dos se llevaban muy bien y podía haberle hecho su confidencia. ¿Por qué no ordenó a Flavio, que se ocupaba de sus asuntos, que vendiera la casa y el dinero se lo entregara a Sebastián? Así, éste nunca se hubiera enterado de su vida secreta. ¿Es Federico un farsante? ¿Es un hipócrita, como piensa Sebastián? ¿O es un pobre hombre, tan preocupado de la imagen que proyecta que aun después de muerto quiere justificar su transgresión, explicando a su hijo una serie de motivos anímicos que lo llevan a iniciar la vida secreta? La razón podría ser, quizás, más sencilla y humana: Federico teme que la historia se repita en su hijo y desea alertarlo sobre la conveniencia de ser y no de parecer, de osar y no de renunciar, de emprender y no de pretender. En resumen, quisiera que Sebastián se decida por la autenticidad, sea que elija el reto del héroe, del santo o del burgués.

El retrato de Inés aunque borroso es interesante. Es difícil imaginarla saliendo de un «tugurio» (que evoca vivienda miserable y por asociación, lo sórdido, lo promiscuo), es un ser sensible y su nivel intelectual la hace capaz de crear imágenes y metáforas. Busca, probablemente, en el amante, la figura del padre. Dudo, sin embargo, que «la piedrecilla» vaya a contar con la simpatía de las feministas. El caso de Inés nos alerta también sobre otro punto negativo de Federico, esta vez referente a su «humanidad».

dad», ¿por qué no pensó en dejar algo a Inés cuando dio instrucciones a Flavio sobre la distribución de sus bienes? Se supone que no le dejó nada? La condena entonces a volver al tugurio?

Con respecto al espacio de la historia, la acción se desarrolla en la ciudad —en el centro, caracterizado por su progresivo deterioro—; es el espacio donde transcurre la vida cotidiana de los protagonistas y que, evidentemente, no le gusta a Federico. En contraste, el barrio elegante sobre una colina en las afueras de la ciudad, y que equivale al campo, es el escenario de la vida secreta de Federico, donde el personaje sueña y contempla las nubes, ese elemento de la naturaleza tan del gusto de las almas románticas.

La casa, literal y figurativamente, se nos antoja que está asociada a la interioridad de Federico y nos recuerda ciertas ideas de Bachelard sobre este espacio: «Avec l'image de la maison, nous tenons un véritable principe d'intégration psychologique [...] Examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime.»\*

Finalmente, el estilo es ágil, leve y se caracteriza por el uso de un lenguaje sencillo, mayormente coloquial, pero con momentos que bordean el lirismo, como aquel de la página 17 en el que cita un poema de la Dickinson «me seguirás queriendo cuando...», otros muy tiernos: «así que venías del fondo de mí mismo...» p. 54, otros en que aparece un fino humor, muy cercano a la ironía, como la alusión de Alejandro a una tía que «llegó a tocar un trozo del Claro de luna ante el presidente de la república» y un abuelo poeta que «escribió himnos escolares», para darnos idea del talento artístico de la familia. No falta tampoco uno que otro giro del habla local como «caray», «carajo» y el uso del diminutivo (Flavito) en los nombres propios.

*René Sandoval*

**Rafael Díaz Ycaza,**

*PROMETEO EL JOVEN Y OTRAS MORISQUETAS.*

**Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas,  
1997, 2a. edición**

**«ME LLAMO CARACALA, Y DEBO CONFESAR QUE VIVO, SUEÑO Y MUERO POR LA BUENA MESA»**

Casi un «bestiario» —por los especímenes sueltos en no menos de siete textos— el libro *Prometeo el joven y otras Morisquetas* del poenarrador Rafael Díaz Ycaza, esgri-

\* «En la imagen de la casa, tenemos un verdadero principio de integración psicológica [...] Examinada en horizontes teóricos muy diversos, parece que la imagen de la casa se transforma en la topografía de nuestro ser más íntimo.»

me un discurso altamente sensorial a través del cual se evidencia el apetito «tierno y violento» del zoófago que ama con la misma voracidad con la que vive y come, siendo por ello constante y copiosa la salivación segregada por las papilas gustativas del lenguaje ante propuestas vivenciales en su más jugoso punto.

Como en los cronopios de Julio Cortázar, son visibles las características zoomorfas que poseen varios personajes, rasgos que convierten a estos en productos cuyo hibridismo es la lógica resultante de esos extraños apareamientos entre cadáveres hembras y sementales machos (de la especie que sean), entre sombras de antiguos vivos y fantasmas de muertos actuales; entre pesadillas incestuosas y sueños hermanos (de padre y madre).

Ese hibridismo de ancestro animal se corresponde con un hibridismo de signo sexual. En «Las Equivocaciones», el personaje central experimenta el bestial dolor de «sentirse hembra siendo macho, de sentirse burro siendo burra», dolor de contracciones tetánicas que lo empujan hacia el único fin previsible.

El conflicto psíquico del homosexual que pendula entre características que lo indefinen antes de definirlo, impiden que éste calce en cualquier especificación animal: la frustración del animal castrado en busca de su marca «genital», ocasiona la conducta maniática de estar clasificando a los humanos en especies y subespecies animales: «Otra de sus obsesiones fue la de clasificar las narices de sus amigos y deudos: agudos y curvos picos de calao rinocerós, dulces piquillos de paloma torcaz, enormes bayonetas de avestruz, doble y mansa valva de pato». [...]

En «Conquistas Sociales»; la minuciosidad anatómica con la que se realiza la descripción del hígado llega a límites sádicamente «patológicos». El lector es llevado hasta reconditeces biliares en las que el humor, el cinismo, el sadismo y el supremo ingenio se concilian para desmitificar el mito de un Prometeo que solo se limita a estar encadenado para cumplir la función de mero pretexto para el desarrollo del texto: «mas, hay partes que se deshacen solas en la lengua; que aroma al paladar y se disgregan en dulzuras; que se vacían en néctares blandos y blondos».

El buitre —personaje que de tan cínico despierta sospechosas simpatías— es el verdadero sujeto de este cuento. Prometeo, el semidiós, está reducido a cumplir la función de objeto narrativo. La anécdota es revelada por el narrador, de tipo homodiegético, a través del buitre —¿buitre?— cuya maldad bien educada, sardónicamente refinada, le obliga a proceder con toda exquisitez para con quien todos los días tiene la delicadeza de proporcionarle hígado fresco de primera y divina calidad: «Mañana sábado no vendré a picotearte el hígado como decretó Zeus que lo haga por los siglos de la Eternidad. El Dios y Padre del Olimpo ha decretado que el último día de la semana sea de obligatorio descanso» («Conquistas Sociales»).

## MOTROCIDAD ANIMAL Y DISEÑO DEL LENGUAJE

El lenguaje no solo está utilizado en su condición de instrumento a través del cual se plasma el estilo, sino como un elemento estilístico lo suficientemente diferenciado para poder detectar cuándo el lenguaje está hablando de sí mismo.

En «Operación Hormiga» hay una clarísima relación entre la motricidad característica de las hormigas y el diseño del lenguaje que trata de reproducir en sí los efectos

de esta motricidad: hormigas y palabras ascienden y descienden, avanzan y retroceden. Las «tiras kilométricas del lenguaje» y las largas columnas de las hormigas realizan las mismas alocadas circunvoluciones. El solitario personaje de esta narración —insectívoro por más señas— no solo registra en su libreta de apuntes aquellos hechos que resultan de su extraña pugna con las hormigas, sino que da cuenta y razón de las características que va asumiendo el lenguaje sometido a un proceso de desarticulación, llevado desde lo reconociblemente gramático, hasta la agramaticalidad más manifiesta.

El proceso se va narrando a sí mismo en forma gradual. Las fusiones arbitrarias de términos constituyen los primeros síntomas de la metamorfosis: «giranviranmiranreviran». Cuando en el «día final» el personaje declara escuetamente «hice vino de hormigas», también, simultáneamente, está aseverando que no haya vacilado en aplastar convenciones lingüísticas hasta hacer desaparecer de ellas todo rasgo racional; «lu mur ustuvu surunu, surunu ustuvu lu mur, li mir istivi sirini, sirini istivi li mir». [...]

Este proceso de lograr la disolución de la lógica del lenguaje —recursos «dada»— para causar fracturas de sentido sobre las cuales sea posible fundar un código novísimo en el que se puedan visualizar futuros modos expresivos —como en el gígllico cortazariano— presenta sus signos plurívocos en los continuos juegos verbales, en aleaciones de palabras de doble y triple sentido, en trabalenguas de dificultad fonética y semántica; signos por los cuales se hace evidente el papel de «vedette» que tiene el lenguaje dentro de esta narrativa.

#### «COMO CUANDO SENTÍASE EL JOVEN INVENTOR DE LA LITERATURA»

En la morisqueta cuarta («Prometeo el joven»), el lenguaje se constituye en el objeto inasible tras el cual se dirige la obsesión del sujeto o personaje heroico de la trama (que en este caso es un escritor).

La apertura narrativa se ve establecida sobre el conflicto que protagonizan el lenguaje y escritor: aquél, no obstante ser el objeto buscado, también se erige en la fuerza que se opone a los esfuerzos del personaje. Esta condición contradictoria se explica en el hecho de que para el lenguaje pesa una doble consideración: la de reconocerle un carácter innovador junto a un carácter convencional.

La máquina de escribir y el lápiz son elementos intermediarios del lenguaje. Dotados de una cierta animación, imponen su voluntad al escritor frente. Frente a una máquina «maquinadora» de intrigas repetitivas —«la muy truhana repetía lo mismo del día anterior y de los años pasados»— los propósitos de innovación se ven frustrados, convirtiéndose el escritor en máquina al servicio de su máquina, o, lo que es lo mismo en esclavo al servicio de una voluntad cuadrículadamente superior: «El hombre se sentaba frente a su máquina [...] pero no a imponerle órdenes al artefacto mecánico, ni siquiera a platicar con él, sino a obedecerle».

El lápiz se presenta como un reproductor irreflexivo de despropósitos verbales frente a los cuales también se disuelve cualquier propósito serio del escritor de oficio. El rechazo a la inconsistencia del experimentalismo puro —el texto por el texto— revela la posición creativa de Rafael Díaz Ycaza, posición para la que resulta inadmisibles la ausencia de la significación dentro del signo: «Con la escritura a mano, venían, en

cambio, otros factores contrariantes: al poco rato caía en cuenta que dedicaba atenciones mayores a las letras y palabras, y a sus ayuntamientos, abrazos, rechazos y encabalgamientos». [...]

## VIAJE AL CENTRO DEL TEXTO

Otra constante estilística de suma importancia que salta a la vista en este singular libro, está dada por esa suerte de movimiento centrípeto que crea el escritor al atraer hacia el centro del texto a una gran cantidad de elementos, cuya coherencia está dada por la fuerza con la que son succinados.

Rafael Díaz Ycaza traza un círculo —u ombligo— en el centro situacional y, previa una intensa concentración —«la clave es la concentración»— viaja «atraído por imanes a la diana de un círculo tan amplio como el Universo». Formando parte irremediable de ese centro, puede apropiarse de lo que está fuera de él, para lo cual ejerce una atracción mental que le permite trasvasar a la materia de un objeto a otro, o de la identidad ajena a la propia.

Como en el cuento «Axolotl», de Cortázar, en «El Transeúnte» —Morisqueta VIII— el ser que es contemplado con obsesión penetra al interior de quien lo contempla, apropiándose de sus credenciales particulares. El trasvase se opera previo un intercambio hipnótico entre las miradas de los personajes. La técnica similar utilizada por estos escritores no responde a una manifiesta imitación del uno por la narrativa del otro, pues, siendo Cortázar y Rafael Díaz Ycaza «animales de la misma especie», comparten, en mucho, las mismas estrategias para la selectividad de las posibilidades estilísticas. [...]

## FOLA, NOLA, VICTROLA - MORISQUETA III

La fuerza del impacto en el contexto situacional provoca la aparición de efectos cuya función es la de configurar la magia poética que circunda dicho contexto. De lo general a lo particular —o desde el centro a los mismos límites de la circunferencia— la energía se reparte en círculos concéntricos de creciente intensidad: la idea se grafica en «Consolación Ulloa» especie de muñeca rusa, continente mayor dentro del cual se albergan muñecas de diferentes tamaños: «He bajado al infierno, en busca de mujeres como Consolación, sin encontrarlas. Abría la muñeca y adentro aparecían otras más pequeñas y de nuevo insistía y salían otras, sin fin».

La espiral hipnótica vuelve a crear su ilusión visual cuando el narrador logra graficar cómo las cosas son engullidas por ese agujero negro, tan distante y tan lejano, que percibimos dentro del espacio textual: «Entonces, cuando no podía huir más porque venían en sentido contrario lo vasos de noche, las toallas de papel, los lavabos y los murales con desnudos que no llegaban a ser obscenos, El se trepaba sobre la cómoda y se lanzaba sobre Ella, cual si fuera el Océano». (El Cuarto Volador)

En «El Papel Amarillo» —cuento excepcional por los rasgos maestros que lo conforman —el personaje narrado— un poeta triste y amarillo como el papel que atesora

dentro de su calcetín es succionado imperceptiblemente hasta la arena movediza de una antigua fotografía. Del texto escrito hasta el instante gráfico se extiende el proceso de inserción al que se ha sometido al personaje, llevándolo de un interior a otro más profundo, del contexto real a los límites misteriosos de la muerte y la vida, división fronteriza cuyo presupuesto lo marcan las fotos que nos hacen llorar. [...]

**«LA MULTITUD ESTIRÁBASE, ENCOGÍASE, PARECÍA TERMINAR Y COMENZABA DE NUEVO»**

La descripción de diversos conflictos situacionales —o más situaciones no necesariamente conflictivas— demanda del lenguaje que éste adopte una realidad muy dinámica. Las formas han sido concebidas con un sentido elocuentemente motriz al que no podríamos definir simplemente como «plástico», so riesgo de no estar connotado a cabalidad ese conjunto de efectos móviles que determinan para el lenguaje su carácter contorsionante.

Ese oleaje de formas que entrechocan sin fracturar la secuencia de lo narrado, se convierte en recurso estilístico preciso para transmitir aquellas «experiencias contradictorias» que se narran en «La Bella Mireya». El fanatismo religioso y el frenesí carnavalesco con que se asumen las tentaciones mundanas —un auto sacramental junto a un juego de escarnio— consiguen ese intercambio entre «el cielo y el infierno» que se mantiene durante el desarrollo del cuento. [...]

La convergencia de elementos sonoros y visuales en la que danzan los protagonistas —emborrachados por la mezcla de disímiles tipos de éxtasis— consigue establecer un nivel de trepidantes significaciones. La Música —la mundana y la religiosa— se presenta como un elemento incrementador de esa ambigüedad fanática en la que —finalmente— se produce esa «confusión de lenguas» que no es otra cosa que la proyección de todas esas actitudes contradictorias que hacen a su vez, la contradicción general del texto: «¿Por qué tocaba así para nosotros esa orquesta, mientras los demás apenas se arrastraban a diferente ritmo, como si caminasen en un funeral? ¿Por qué el alarido de las trompetas, el tum-tum de los tambores que nos hacían torcer los cuellos, girar desmesuradamente?» [...]

Zoófago, prestidigitador, hacedor de sombras chinescas, conciliador de planos antagónicos, archivero de recuerdos y olvidos, productor de escenas a cámara rápida, formulador de nuevas ecuaciones lingüísticas, hábil fabulador de asuntos varios... el autor de este singular libro de cuentos posee —por todo lo mencionado— la traspasante visión poética de quienes pueden descubrir en el fuego las mismas contorsiones que asume el hombre cuando se ve obligado a pagar en humo las apetencias de su corazón combustible, o a pagar en llamas su condición intrasferible de ser la antorcha viva por la que eternamente pierde su hígado divino el dadivoso e iluso de Prometeo.

*Sonia Manzano*  
*Extracto del prólogo a la segunda edición*

**Mempo Giardinelli,**  
*LUNA CALIENTE,*  
**Quito: El Conejo, 1999; 108 pp.**

Una pasión repentina e insensata que, ya en las primeras páginas de la novela, conduce a Ramiro Bernárdez —32 años, abogado, estudios en París, «un hombre de reserva» para el proceso regido por la dictadura militar, en cuyo tiempo transcurren los acontecimientos— a una violación que la víctima —Araceli, adolescente de 13 años— termina por aceptar. Una violación que lleva a que el violador cometa un asesinato. Un asesinato que guía al criminal por un despeñadero de horror sin escapatoria.

*Luna caliente*, Premio Nacional de Novela de México, 1983, de Mempo Giardinelli, Premio Rómulo Gallegos, 1993, con *Santo oficio de la memoria*, puede ser leída como la exploración de un cuerpo indomable que sobrevive al amor insano de quienes lo habitan, convertido en metáfora de una nación.

«La culpa había sido de la luna. Demasiado caliente, la luna del Chaco», dice Ramiro buscando una excusa para sus crímenes. Esa «luna caliente», sin embargo, es inevitable para todos, habitantes de una «tierra de nadie: donde para morir es muy pronto y para amar es muy tarde», contagiados de una fiebre que les viene de otra parte; de la bóveda celeste, si se quiere, pero que está imbricada en sus espíritus como un huésped grato aunque inoportuno.

Araceli, de mirada «lánguida o seductora, o las dos cosas», es una muchacha-mujer, «orgullosa y azorada» de su cuerpo adolescente en crecimiento. Araceli seduce con inocencia y perversidad para, al mismo tiempo, ser seducida con deseo desbordado y virulencia. La violación a la que es sometida por parte de Ramiro es una suerte de bautismo: Araceli y Ramiro quedarán signados por el arrebato inicial y toda su relación será construida bajo tal marca. El cuerpo de Araceli se transformará luego en un cuerpo insaciable, desbordado.

Cuando Araceli sobrepasa el deseo de Ramiro, éste cae en cuenta, con terror, que está abrazado «a algo maligno, infausto, execrable», pero también que él mismo «había corrompido a la muchacha». El furor de Araceli dormitaba antes de que él apareciera y cuando él lo enciende, después, ya no es capaz de sostenerlo, pues la pasión desbordada lo sobrepasa. El cuerpo de Araceli se convierte en una pasión insaciable. Habitada por ella misma, Araceli es un cuerpo que busca el deseo y resiste el arrebato que aquel deseo provoca, que no se construye límite alguno y vence el dolor al que es sometido; Araceli, habitada por Ramiro, es un cuerpo al que se desea y se teme, al que se quiere pero de quien se huye, al que se agrede pero del que no se está a salvo.

Ramiro es un migrante que retorna. Ha estudiado en París y regresa al Chaco. Es el sujeto que vuelve a su tierra para encontrar que la tierra que dejó ya no es igual; y en ese encuentro violento y apasionado se da cuenta que él mismo ya no lo es tampoco. Araceli-Argentina es el territorio al que se ama con fuerza, al que se desea sin importar las consecuencias, al que se anhela poseer y destruir, al que se lleva adentro no importa a dónde se vaya. El territorio que siempre tocará la puerta de su habitante exhausto para recordarle que continúa vivo y exigente. Ramiro, escondido en un hotel

paraguayo, sin Dios, sin refugio adicional, sabrá que «la condena era ser joven y estar vivo, y no poder morir ni amar».

*Luna caliente*, de Mempo Giardinelli, es la metáfora de un cuerpo-territorio, deseado y deseante, que sobrevive.

Raúl Vallejo  
Universidad Andina Simón Bolívar

**Efraín Jara Idrovo,**  
*EL MUNDO DE LAS EVIDENCIAS. OBRA POÉTICA 1945-1998,*  
Quito: Libresa / UASB, 1998

*El mundo de las evidencias, Obra poética 1945-1998*, es el resultado de una coedición entre la Universidad Andina y Libresa en el empeño por tratar de fijar un corpus de autores cuyos trabajos se van constituyendo en referentes de nuestra cultura nacional y de nuestro canon literario en particular.

Hace ya algunos años Efraín Jara afirmó en una entrevista que la preocupación absorbente por el paso del tiempo y la muerte instaaura el eje temático de su poesía, en el afán de buscar sentido a la existencia. Efectivamente, Jara buscó la intemperie para dejarse conmover por los vientos de la vida y se ha colocado en alerta frente al mundo, para leer en él los signos que devienen en profundas evidencias del júbilo vital de la materia inertemente bella, de la permanencia del ser en medio del efímero y extraño devenir humano.

La palabra poética de Efraín Jara ha interrogado al mundo prosaico que supone imagen y orden precisamente desde una conciencia poética sensible a los sonidos, a las tonalidades, a los matices, a los cuerpos y a las voces del entorno vital. Jara Idrovo, verdadero tallador de la palabra ha sabido conmoverse ante el festín del sonido, pues para él el lenguaje es el más hermoso y disparatado sueño del hombre.

Jara ha forjado una intensa y sabia percepción del mundo de las cosas, de la agitación universal, de las presencias de la naturaleza; en suma del ser en su entorno habitado. Sin embargo, esa misma percepción poética le revela una certeza de la aniquilación incesante que provoca el inexorable paso del tiempo en nuestro mundo y en nuestras vidas, «porque sentir es consumirse» nos dice el poeta.

Aunque el poeta se percibe arrojado en un mundo signado por la muerte, insiste en una respuesta afirmativa de vida y de estar en el mundo, «Amo la intensidad, no lo que dura»; conjuga el imperativo que invoca la vida para acrecentarla, indagarla y descubrirla en una existencia consumida con furor a cada instante. La poesía de Jara nos comunica que el mundo existe únicamente en función de una conciencia que lo configura en la percepción de un sujeto creativo: «Mundo y conciencia / dejarían, entonces, de enfrentarse con puñales, / y el canto exaltaría la reconciliación».

Hernán Rodríguez Castelo ha señalado, en un bello ensayo sobre la poesía de Jara Idrovo, que una historia de la evolución de la forma poética debería mostrar cómo

los grandes poetas dicen a cada tiempo sus fórmulas mágicas. Precisamente quiero resaltar la lectura de María Augusta Vintimilla en el esfuerzo por interpretar las estrategias poéticas de las fórmulas mágicas de Jara.

El estudio de María Augusta es un trabajo académico sumamente riguroso y lúcido, en el que ella desarrolla una lectura interpretativa con verdadera pasión y creatividad para señalar los motivos y las formas expresivas del decir poético de Jara Idrovo en relación con la tradición poética ecuatoriana e hispanoamericana y con otros campos del significado del mundo cotidiano: el entorno cultural, la experiencia vital y las lecturas del poeta que le permitieron configurar lo que María Augusta ha llamado la subjetividad literaria. Nuestra crítica explora el tratamiento del lenguaje cotidiano, el eros como experiencia sagrada, el cuerpo como forma de comunicación, la preocupación del tiempo, la representación del sujeto, la constitución de la memoria, como los motivos fundacionales de la obra poética de Jara Idrovo.

En definitiva, María Augusta lee la obra poética de Jara como una lectura poética del mundo para conocer los caminos secretos que van de poema en poema. «Poetizar —dice— es menos expresar el mundo que proponer una forma de inteligibilidad».

*Alicia Ortega*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*

**Alicia Ortega,**

*LA CIUDAD Y SUS BIBLIOTECAS: EL GRAFFITI QUITAÑO Y LA CRÓNICA COSTEÑA,*  
**Quito: UASB Corporación Editora Nacional,**  
**1999; 92 pp.**

Los formalistas rusos hablaban de la desfamiliarización, de la desautomatización, como principio fundamental para entender la trayectoria de las diferentes y nuevas pausas que sigue la evolución de los estilos artísticos. Entendían así que el arte, que las nuevas creaciones, digámoslo así, nos enseñaban prístinas maneras de ver y de sentir.

La cuestión en las últimas décadas ha ido aún más allá hasta cuestionar la misma institución arte, y no solo en el sentido que la Vanguardia histórica pretendió hacerlo, sino en lo que toca al canon y, por extensión, a los parámetros sobre la misma esencia del arte, o, si preferimos, del concepto arte hasta el punto que se cuestiona, y se amplía, como consecuencia, el marco que contiene la expresión artística.

Dicho de otro modo, desde la década de 1960, y antes, se ha venido intensificando lo que podríamos llamar la descentralización de los atributos constitutivos de la creación artística. Descentralización que responde y corresponde a las convulsiones que se han dado en el horizonte tecnológico, y en la misma organización de la sociedad, cuya desintegración, cuya falta de núcleo, es sintomática de que no siempre hay un solo gusto artístico dominante al que se subordina la valorización artística. Hoy por hoy, sin embargo, empieza a perfilarse una reacción frente a esa apertura de gustos y

de receptores, insistiendo así, una vez más, en la necesidad de normas y convenciones que organicen el fenómeno artístico.

Alicia Ortega, en su libro *La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña*, puntualiza esa reacción al remitirnos al discutido libro de Harold Bloom. Alicia Ortega, sin embargo, no se propone celebrar esa tendencia conservadora y hasta reaccionaria que acabo de aducir. Su propósito, el de Alicia, es precisamente opuesto: hacernos tomar conciencia de que a menos que esa reacción señalada cobre mayor dinámica y poder y que arraigue y se imponga, una de las señas de identidad de los cambios en cuanto al canon y al arte en general hoy:

Es la disolución de la relación polarizada entre lo culto y lo popular. Así se hace necesario matizar el deslinde que, tradicionalmente, se ha hecho entre cultura ilustrada, cultura popular y cultura de masas [...] Resulta cada vez más difícil trazar con claridad las fronteras culturales porque los lenguajes provenientes de los diferentes territorios de la cultura se imbrican mutuamente. De allí la movilidad del canon [...] Donde es más evidente esa contaminación de lenguajes y códigos es en la calle, el lugar donde se entrecruzan usos que evidencian la tensión entre la ley y los sujetos (19).

Previo a lo anterior, partiendo de un escritor tan presuntamente elitista como Borges, Alicia Ortega había planteado a manera de pregunta el objetivo de sus estudio, las coordenadas teóricas que lo guían y perfilan.

¿Cuál es la memoria que estamos intentado construir desde el espacio de la crítica literaria? [...] Sabemos que tenemos aún una tarea que siempre será inconclusa: la de leer a nuestros grandes autores; sin embargo, creemos que es posible invertir el juego borgeano: la ciudad es la biblioteca; y en ese universo textual leemos graffitis, la oralidad de sus habitantes, los vídeo juegos, etc. (17).

Lo que Ortega se propone es «un acercamiento a la ciudad efectuando también una lectura de textos de la crónica urbana y de provincia» (22). Crónica y graffiti: Alicia Ortega elabora esos dos planteamientos hasta llegar a inducir de los registros que documenta, primero, una taxonomía y una poética de los graffiti. En cuanto a la taxonomía señala dos apartados: 1) Los graffiti bellos, y 2) Los graffiti travestis. En cuanto a la poética de los graffiti, Alicia Ortega informa los siguientes puntos:

1. Define los graffiti.
2. Nos entrega la historia y la tradición de los mismos.
3. Indica sus diferentes estrategias narrativas.
4. Puntualiza el parentesco de los graffiti con el epigrama; y, (yo añadiría que también pudo hacerlo con las divisas, el emblema y hasta con las rancias carteleras de cine).
5. La función del lector y de sus experiencias.
6. El montaje de lo culto y de lo letrado.
7. La interpelación y creación de un sujeto.
8. Lo sucio y la parodia.
9. La cualidad de espectáculo de los graffiti.
10. La tradición y la actualidad que los marca y

11. Por último, llama la atención la repercusión social de los graffiti como grito utópico de la década de 1960, por un lado; y, por el otro, como sensación de fracaso actual.

El segundo de los planteamientos arriba aludido, la crónica, tiene que ver con el libro de Jorge Martillo, *Viajando por pueblos costeños*, que Alicia Ortega analiza para desarrollar la tesis global de su ensayo. Seguimos con ella a Martillo por diferentes territorios de la Costa ecuatoriana y lo vemos al cronista en calidad de paseante o flâneur, prestando nosotros el término que emplea Walter Benjamín al recorrer la ciudad de París a propósito de los textos de Baudelaire. Alicia Ortega lee el texto de Martillo para persuadir y concluir que:

El cronista [...] conforma, en el orden simbólico de la cultura, una comunidad que se reconoce como tal en relación a un lugar, a un conjunto de saberes, de sentimientos y emociones comunes. Con este propósito el cronista interroga una geografía olvidada y abandonada para convertirla en lugar de una memoria recuperada en el ejercicio de su escritura, la llena de sentidos e imaginarias que abarcan voces y saberes de las orillas del mapa nacional, dialoga con el presente y hace emerger de sus pliegues saberes escondidos para cambiarlo o corregirlo, tomarlo visible, completarlo y exponerlo a otras miradas colectivas que pudieran tomar posesión del presente para intervenirlo (88).

Alicia Ortega lee a Martillo, recordando a Foucault, como una «Arqueología del Presente». Vale preguntarse qué une la propuesta de los graffiti con la propuesta sobre la crónica costeña. En otras palabras, ¿qué sostiene la unidad de este libro? Sugiero que esa unidad radica en lo que se podría considerar una metáfora clave que corre a lo largo del libro, y que Ortega explicaría así: «esas crónicas recogen y fijan en la escritura aquellos saberes marginales que no han entrado en el aparato pedagógico canónico». Así los graffiti corresponderían a «La mirada del cronista como intencionalidad de visión, como puente entre el discurso y una realidad fragmentada» (81).

Crónica, graffiti y Alicia Ortega coinciden en tanto «La periferia aparece como punto de atención» de sus escrituras. Así, crear un imaginario social por medio de la reivindicación de lo olvidado y de lo marginal es lo que yace al fondo de los graffiti y del libro de crónicas de martillo que Alicia Ortega glosa con rigor y admiración. Ese es también el caso de *La ciudad y sus bibliotecas*, Martillo y Alicia y los anónimos grafiteros reclaman y gritan: «Esta es nuestra cultura» ... olvidada.

Siempre he pensado que un ensayo de crítica debería responder a algunos planteamientos fundamentales en términos de lo que el autor comentado se propone. Me interesa saber en qué consiste la propuesta, y por qué el estudioso me invita a leer su libro. Asimismo insisto en tener bien claro cómo se desarrolla el argumento, cómo apoya el autor sus juicios, y si al final de la lectura me ha hecho recapacitar sobre si el método seguido ha llegado a juicios que persuaden. El libro de Ortega cumple ampliamente con esos requisitos.

Pero como también es tarea del lector informado apuntar límites, olvidos de memorias, y olvidos de selección, yo coincido en que la biblioteca de una ciudad en lo que a los graffiti se refiere no se limita a los espacios callejeros, a los muros, sino que también debería incluir espacios cerrados como los de las cantinas y otros aún más priva-

dos. Al respecto, llamo la atención sobre el hecho de que en 1932, en el cuento «Chichería», José de la Cuadra ensayó un collage de graffiti, de graffiti a puerta cerrada, para puntualizar los reclamos de espacios y sensibilidades que, a grito pelado, claman para sí los seres marginados, desprovistos de medios de expresión y de un territorio propio.

Alicia Ortega sería la primera en recordarme que toda labor crítica, que pensar, en suma, implica establecer identidades, seleccionar, elegir, eliminar los arrebatos de los Funes memoriosos. Por lo tanto no se deduzca de lo dicho que Ortega no tiene conciencia de lo que ella misma llama graffiti travesti que en ocasiones se dan, como ella mismo lo indica, en espacios cerrados. La cuestión es que a algunos lectores nos hubiera gustado tener más de ello.

Para concluir, estimo que el mayor elogio que cualquier lector puede hacer de un libro es decir que ha aprendido del mismo, que lo ha hecho pensar, y que el diálogo con el autor ha sido productivo porque se ha fundado en la claridad de expresión y en un riguroso método que lo respalda. El libro de Alicia Ortega cumple con esos requisitos.

*Humberto E. Robles*  
*University of Northwestern, Evanston*

**Norberto Ras,**  
*EL GAUCHO Y LA LEY,*  
**Montevideo: Carlos Marchesi editor, 1996; 128 pp.**

Una polémica de gran interés en la actualidad, la identidad de los pueblos latinoamericanos, sustenta a este ensayo que recibiera el Premio Onetti-Rulfo 1995 en el concurso que convocaran dos años atrás las revistas *Fundación* de Montevideo y la desaparecida *Plural* de México. Para el autor, la mentalidad del gaucho de las estepas rioplatenses así como la de otros habitantes rurales iberoamericanos «es solo una faceta del gran tema del mancebo de la tierra, cruza de español con aborigen, constituyente básico de nuestra población». El mestizaje, los factores que inciden en su formación, los rasgos asimilados por este híbrido de culturas tan dispares, y su comportamiento ante el orden impuesto por la ley son pues, puntos centrales a lo largo de la exposición.

En realidad, más que un ensayo se trata de una tesis académica, prolijamente desarrollada como tal. Consciente de las controversias que afectan al tema desde hace más de cien años, de los malentendidos semánticos y las dificultades metodológicas, Norberto Ras pondrá en juego categorías de solvente rigor técnico provenientes del campo de la psicología y de la antropología cultural para superar viejos estereotipos y delinear lo que él considera como un paradigma de la nacionalidad aún en la actualidad. El gaucho o gauderio es siempre considerado como un elemento marginal, en cuyo in-

terior viven en permanente conflicto la indiferencia del padre español y los rasgos de cultura tradicional transmitidos por la madre aborigen, adoptando una identidad negativa, de vergüenza étnica, germen de su futura indolencia, de su desprecio por la ley y de su desarraigo familiar. Derivará así en el tipo criollo de frontera ganadera, propio de un ambiente sin límites y casi deshabitado, seminómada, carnívoro y dominado por un espíritu libertario.

La ley, la otra variable estudiada por Ras, es observada desde el período colonial por su carácter foráneo y represivo, y posteriormente, tras la independencia, por la dualidad en su aplicación y los subsiguientes privilegios e injusticias. Cotejando el elemento humano con esta última y la modernidad Ras, de modo poco consistente, rechaza como apresuradas las interpretaciones sobre la muerte del gaucho y en su lugar indica una supuesta adaptación a las actuales condiciones rurales. Una extensa bibliografía, de aproximadamente unos 200 títulos, dan solidez a su obra. El autor es de nacionalidad argentina, doctor en veterinaria, master en economía, novelista e historiador.

*Alfredo Alzugarat*

**Mercedes Rowinsky,**  
*IMAGEN Y DISCURSO: ESTUDIO DE LAS IMÁGENES*  
*EN LA OBRA DE CRISTINA PERI ROSSI,*  
**Montevideo: Trilce, 1997; 224 pp.**

La creatividad implica que el creador tenga capacidad de respuesta. Esta es la idea con la que Mercedes Rowinsky introduce al lector en esa travesía por mares profundos que es el análisis de la obra de Cristina Peri Rossi. Acto en el que el lector llega a sentirse protagonista dado el rol que la autora le ha otorgado: la reconstrucción del ser.

La poética de Cristina Peri Rossi es presentada, descrita, citada, pero sobre todo profundamente interpretada por Mercedes Rowinsky en la medida que establece precisiones a través del diálogo con autores que van desde Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Iser, Merleau Ponty hasta Heidegger, Charles Taylor y Mario Benedetti. Como una suerte de tejido en el que dos discursos constituyen los hilos de un mismo tapiz: Peri Rossi y Rowinsky, ambas escritoras, ambas uruguayas, ambas mujeres, denuncian y se complementan en la invitación al lector a reflexionar sobre la multifacética obscuridad a la que las normas patriarcales históricamente han relegado a la mujer.

Los temas plasmados van desde el deseo y el erotismo, tratados con osadía y sensualidad por Peri Rossi hasta la temática religiosa. En lo político-social, la autora se consagra como una voz de denuncia de los horrores inflingidos al pueblo uruguayo por una de las dictaduras más cargadas de injusticia, desaparición y tortura. En cuanto a la transgresión, esta se traduce a desnudez y ruptura de balances culturales ficticios que la magia del lenguaje de Rowinsky destaca. El lector queda así cautivado por partida doble; primero, ante las citas escogidas con una precisión de aquél que posee dominio

absoluto sobre el tema que trata; y segundo, ante las reflexiones cargadas de espiritualidad que denotan la intensidad de vivencias de la voz que analiza.

Cual suerte de paralelismo, los temas «mujer y lenguaje» son presentados y concebidos como medios de lucha para lograr la reconfiguración de la identidad femenina y el replanteamiento de las relaciones entre géneros. Así, las imágenes del cuerpo femenino responden a la idea de elemento de comunicación que rompe con los esquemas clichés de forma y físico, rescatando «esas otras y múltiples sensualidades» que cotidianamente hemos olvidado. La interacción de géneros refleja la complejidad intrínseca de las relaciones humanas que se materializan en instituciones como el matrimonio y dicotomías como la de «mujer-madre», contra las que Peri Rossi como narradora y Rowinsky como analista pretenden presentar un abanico de alternativas que implican un conocimiento del universo femenino surgido desde «ese otro lado» de las cosas, aquél que se detiene en el detalle, en aquello que va más allá de las palabras y los hechos tradicionalmente motivados.

Antes de concluir, creo importante destacar que este viaje a través de la obra de Peri Rossi, por el que nos conduce el discurso de Rowinsky, constituye todo un panorama de vivencias después de las cuales el lector no podrá jamás ser el mismo, pues los libros son como las personas, mientras nuestro crecimiento depende de la intensidad del contacto que llegamos a tener con ellos. Así, segura estoy que la invitación latente a lo largo de la obra a que el lector encuentre en esta literatura un espacio de reflexión e inspiración respecto de su visión del mundo femenino y las relaciones entre géneros, en cuanto fuente de cuestionamientos que demandan respuesta, tiene eco en el alma de todos los que buscamos romper con estereotipos anquilosados que han conducido a la humanidad a vegetar por los diversos caminos de la vida, antes que a buscar esa necesaria superación que obras como *Estudio de las imágenes en la obra de Cristina Peri Rossi* de Mercedes Rowinsky (ganadora de la «Mención especial» del Ministerio de Educación y Cultura uruguayo dentro de los premios dedicados a publicaciones 1998), activan, al constituirse en un motor que promueve la creatividad como *leitmotiv* del ser y su existencia.

*Marianela Ruiz Cabezas*  
*Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador*

**Javier Vásconez,**  
*UN EXTRAÑO EN EL PUERTO,*  
**Quito/México: Libri Mundi/Alfaguara, 1998; 153 pp.**

Estamos ante una ciudad construida en la ficción como un espacio hostil hacia quien intenta pensarla y habitarla de manera diferente; una ciudad en la que se enfrentan el pasado y el presente, simbolizados por lo que fue en el recuerdo de una aristocracia venida a menos y por lo que será en una modernidad de burócratas y nuevos ri-

cos, ambos devotos de la hipocresía y la mediocridad; una ciudad «pequeña y provinciana», donde «las personas suelen tener un aire culpable y rencoroso» (107).

Estamos ante una ciudad en donde solo es posible vivir con odio, donde no hay lugar para la ternura, puesto que una «sonrisa de niño» es reemplazada por una «carajada de muerto» (133); un espacio cruel y sin esperanza que es visto como «una ciudad despiadada, informal y fenicia» (137) enfrentado a una ciudad vieja en la que existe «una tradición de luna» (151); una ciudad que es «una sucesión de cargadores que se desplazaban con canastos y el sombrero sobre los ojos por el mercado» (54).

*Un extraño en el puerto* (Quito/México DF: Libri Mundi/Alfaguara, 1998), de Javier Vásconez (Quito, 1946) es una antología que, en siete narraciones cortas, presenta la invención de una ciudad andina que, en el espacio onírico, puede albergar un puerto. La agobiante ciudad de Vásconez existe en la escritura y en función de ella. El escritor ha creado su propia ciudad y con ella un infierno particular para ser habitado por seres que no tienen cabida en las ciudades reales: asesinos, fotógrafos obsesionados, artistas de medio pelo, locas, homosexuales, tullidos, escritores.

En el relato inédito que da nombre al libro, se plantea la ficcionalización del escritor y del mundo en el que vive. Un homenaje al arte de la escritura literaria entendida como invención, toda vez que el único mundo posible resulta el mundo inventado por el autor quien, a su vez, se ha convertido en personaje. Parecería que el escritor ha resuelto vivir una realidad imaginada, una existencia de ficción para soportar el dolor del mundo y enfrentarse a sus personajes.

En este cuento, J. Vásconez, el escritor, construye toda la historia en su imaginación, con una «necesidad inevitable de inventar» (31). Es decir, las cosas pasan no en un mundo recreado como metáfora de la realidad, sino en la ficción construida en la escritura como la única realidad posible. El autor es ficcionalizado —retomando una tradición que está en el Quijote, pasa por la «Corónica» de Guaman Poma, y que la usan Borges, García Márquez o Adoum— y, convertido en personaje de sí mismo, protagoniza una historia, es citado en otra («Café Concert», 81), o intuido como escritor en una tercera («La carta inconclusa», 105).

«El secreto» es la sórdida historia de un asesino, la mirada pervertida sobre la vida y a su través la bofetada sorprendente al lector para ubicarlo en el lado de los culpables, sin concesiones. La mirada oblicua, en este caso, es la mirada desde la orilla que rompe la norma y, al mismo tiempo, una provocación para quienes se sienten inocentes. Escribe el asesino dirigiéndose a esa inocencia: «Soy una invención: la sustancia monstruosa elaborada por sus mentes enfermas...» (64).

En la ciudad inventada en este libro, la verdad solo asoma aureoleada de locura y otras formas de marginalidad. La dice Anita, la torera, en «La carta inconclusa» o la representa con su vida escandalosa el Jacinto de «Ángelote, amor mío», ambos memorables cuentos de Vásconez en los que una escritura descarnada, violenta y exacta, destruye cualquier ilusión de bondad humana. El maquillaje del muerto, en «Ángelote», que pretende maquillar la vida promiscua del aristócrata homosexual, es la metaforización de la hipocresía de la ciudad.

En este conjunto de relatos alucinantes y escritos con oficio, Vásconez incluyó, lastimosamente, «Un resplandor en la ventana», cuento con serios problemas de sintaxis narrativa. Roldán, un personaje que anda con muletas, «saltó de la cama», avanzó ha-

cia un armario, y «después cogió el revólver y lo depositó sobre su regazo». «Depositar» algo sobre el regazo no es posible si uno está de pie. En la misma secuencia, Roldán, aparece apoyándose en las muletas para apuntar; luego de unos instantes, «contempló las muletas apoyadas contra la cama» ¿Cómo, entonces, se había apoyado en ellas? En otro momento, Roldán está apuntando a un hombre con el arma y al mismo tiempo siente «las manos pringosas dentro del bolsillo». ¿Cómo es que lo apunta si tiene las manos dentro «del bolsillo»? Además, ¿las dos manos dentro de un bolsillo? Difícil, aún en la ficción. Y para colmo, el autor, al describir el arma en la narración, utiliza indistintamente «pistola» y «revólver», cuando son dos tipos diferentes porque la una tiene el cargador en la cacha y el otro tiene un tambor para las balas. Este cuento no hace al libro ni de lejos, pero el descuido en su escritura es desconcertante como para no verlo.

En síntesis, con *Un extraño en el puerto*, Javier Vásconez nos ha dado una ciudad inventada con la ferocidad de una escritura sin concesiones.

*Raúl Vallejo*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*