

Iván Carvajal,
INVENTANDO A LENNON,
Quito, Libri Mundi,
1997; 104 pp.

Inventando a Lennon, el último poemario de Iván Carvajal, depara no pocas sorpresas. La más importante es su extrema modernidad. En efecto, convoca al lector a un preciso y continuado esfuerzo de interpretación, a un enriquecedor diálogo con todos y cada uno de los versos, con todas y cada de las imágenes. El poemario, así, además de una invitación a la lectura es un reto a la capacidad de interpretación. *Inventando a Lennon* habita, sí, en los ámbitos de la más extrema modernidad. El mundo, la realidad dejan de ser estáticos, aprehensibles mediante el ejercicio de la mera contemplación; el hombre debe empeñar toda su voluntad. Y quizá sea la voluntad de conocimiento la propuesta esencial que encierra todo el poemario. De tal suerte que las diversas y continuadas operaciones interpretativas, los diversos y continuados empeños en que debe involucrarse el lector son el mensaje cifrado que esconde *Inventando a Lennon*.

Para empezar, el mero título marca una lejanía del poeta respecto del objeto de su poesía. El poeta declara una voluntad intelectual ("inventar") en un proceso continuo, de ahí el empleo del gerundio. Además, esa voluntad pretende resolverse teniendo como centro a una persona convertida en mito, Lennon. Estos puntos de partida sugieren un desarrollo del poemario que se organiza en torno a la narratividad. Pero la fractura y la torsión temporales, el empleo de imágenes fabulosas, la aparición de espacios oníricos, desquician muy a menudo las breves, brevísimas, insinuaciones narrativas. Por otro lado, la muchedumbre irrumpe para adquirir una dimensión simbólica.

La primera parte del poemario marca cuál será el ámbito en que debe internarse el lector: un mundo inhóspito, un espacio alucinado, un tiempo primero, anterior. Propone, también, una suerte de creación, de nueva creación. Los versos, así, acumulan imágenes insospechadas, bullicios, estertores planetarios, nacimientos. El hombre se atisba como augurio en «Aurora», el primer poema. Aparece, al fin, en «Nacimiento». Y mide la infinitud del espacio en «Cuerpo».

Se trata, en suma, de un basto marco intemporal. Pero el poeta, por encima de la alucinación y de sus cifras, no olvida el lirismo. No consiente en verse paralizado por el fascinante espectáculo de la generación cósmica, por todo aquello que sus ojos contemplan o sus palabras imaginan. El poeta gobierna con mano firme cuantos elementos líricos, en intensidad sensible, rodean a los sucesivos nacimientos y se esparcen junto a ellos. En efecto, junto a poemas en los que lo irreconocible inunda versos e imágenes, innominaciones, letargos y estertores, conviven otros de acendrado lirismo, de contenida pulsación interior. «Ofrenda», «Aire y barro» y «Plegaria» son precisos ejemplos. Elementos de la

naturaleza, la naturaleza misma, también el tiempo, sitúan al hombre y lo nombran.

En su segunda parte, el poemario avanza por caudalosos versos. Pero, por encima de una suerte de narratividad trunca e inquietante, unas veces vívida, otras mínimamente puntual, unas veces detenida en los más mínimos gestos, otras nombrando la vida de lo inerte y de lo vegetal, sobrenada un lirismo repleto de gozos y milagros. El último de los poemas de la serie, «Por la caña aúlla el viento», es un perfecto ejemplo. El poema, seis únicos versos en enormidad y largura, propone el gozo de lo más inmediato, el sortilegio de la naturaleza situada al alcance de la mano, habitante en las yemas de los dedos.

La tercera parte persiste en la narratividad dislocada a cada paso mediante el empleo de imágenes superrealistas, insospechadas, fabulosa, oníricas. A menudo aparece la primera persona del plural. Pero no para involucrar al lector sino para nombrar a una colectividad en avance, plena de movimiento y de deseos, de indagación y de búsquedas. El lector no tiene ante sí un gentío anónimo, envolvente, aniquilador. Se trata de una muchedumbre en la que tiene cabida el individuo, en la que es capaz de habitar, colmado de inquietudes y de vacilaciones, también de inseguridades y de desconciertos, pero capaz de elegir, dueño de anhelos y deseos, de caminos y de búsquedas.

Pero, una vez más, junto a esa línea general circula otra de lírico aliento. La voz del poeta recorre la vida humilde y cotidiana de los hombres, de las mujeres; se dulcifica. Parece como si sus manos, lejos ya de aferrarse a un timón y a las preguntas, se unieran a otras manos, las de quienes bullen vívidamente entre los versos. El lector repara ahora en cuanto milagro habita en las gentes y en las vidas.

En la cuarta parte, de nuevo el caudal versal y, de nuevo, la muchedumbre. Muchos son los versos en que el gentío sin rostro, la indefinible e innúmera colectividad de personas, colapsan, prácticamente niegan, la presencia de la persona única. Entre la maraña de lo innúmero, entre las intrincadas redes de lo colectivo, los esfuerzos por encontrar la individualidad congregan a poeta y lector en una búsqueda tenaz. Lo hipotético, lo innominado, lo indeciso pueblan versos y poemas. El poeta se interna en las complicadas redes de lo insospechado, en el vértigo de la pluralidad más inhóspita. Su voz, adosada a cuanto sus ojos contemplan, trata de mostrar todos los ámbitos, todas las caras de ese *mare magnum* humano que rodea y oculta al individuo.

Pero esa línea abrumadora convive con otra de muy diferente signo: el poeta se interroga acerca del carácter de su misma labor poética. Pronuncia, así, cuanto podría denominarse el arte poética de *Inventando a Lennon*. Quede para el lector, para los lectores, descifrar el sentido último de la propuesta poética de Iván Carvajal, propuesta poética que, sin duda, sorprenderá y vivificará cuantos versos hayan de ser escritos en Ecuador en el futuro.

Un único poema cierra la obra. Y de nuevo la multitud heterogénea e inhóspita, izada en expectación asfixiante, en alarma y en desasosiegos. Ahora, ya en el final del poemario, el lector contempla una suerte de cataclismo, de desastre total. Pero también vive la sorpresa de un nuevo punto de partida, de inicio: una insospechada civilización se dispersa entre la disgregación geológica y el absurdo.

Iván Carvajal ha elegido deliberadamente un centro de atención poético que, surgido de los medios de comunicación, de la mitología mediática y de consumo económico, llega a constituirse en enigma. El poeta opera vivamente en la elaboración de ese enigma.

El poeta también desarrolla una decisiva propuesta, de no menos riesgo y aún más insospechada puesto que cala en el ámbito del compromiso estético del artista. El poeta

deja de ser creador, y la poesía ya no brota de la nada. El poeta se arma de voluntad, y no de deseos; logra la realidad, pero no la imita; inventa el enigma, pero no lo fabula; no imagina el mundo, lo puebla de interrogantes que le posibiliten el diálogo. El poeta, así, queda comprometido con la realidad en una dimensión verdaderamente problemática: no solo ha de mostrarla, la inventa. Finalmente, la entrega al lector, y le convoca a una constante operación de desciframiento.

Juan González Soto
Universidad de Tarragona

Iain Chambers,
MIGRACIÓN, CULTURA, IDENTIDAD,
Buenos Aires, Amorrortu Editores,
1995; 201 pp.

Los nuevos procesos de comunicación, los modos de vida presentes en este fin de siglo, el hecho de que todas las formas de la cultura se presenten en un constante y complejo proceso de cambios, encuentros y diálogos han evidenciado nuevas posibilidades de producción textual y provocado en el mundo crítico contemporáneo la necesidad de pensar los grandes temas de la modernidad —la nación y su literatura; el lenguaje, el sentido de la morada y la construcción de la identidad; la metrópoli y su representación del mundo y sus periferias, entre otros— bajo nuevas interrogantes y perspectivas, cuestionando una serie de nociones y supuestos que durante años articularon y fundamentaron el discurso y el saber occidental.

Esta idea sobre la necesidad actual de fijar la atención en la pregunta es fundamental, pues, como lo entendía Martin Heidegger, *preguntar es estar construyendo un camino*, un camino como modo del pensar. Las preguntas que articulan la reflexión de Chambers precisamente son formuladas como un modo de pensar que se orientan a comprender «las formas en que las mujeres y los hombres reales logran dar sentido a las condiciones en las que se encuentran», subrayando que «la industria, el comercio y la urbanización pertenecen a la producción de cultura, identidades, posibilidades y vidas del mundo contemporáneo».

Chambers parte de la idea de que la modernidad nace y se configura bajo la marca de la migración, de la violenta y forzosa dispersión de los pueblos. Bajo esta constatación Chambers reflexiona sobre los permanentes cruces culturales presentes en la historia de los pueblos, que evidencian la imposibilidad de homogeneidad psíquica y cultural, la imposibilidad de pensar la tradición como un continuo temporal y cultural que se desarrollaría según la lógica de los orígenes, ya que la lengua se construye en el encuentro y diálogo de diferentes voces, palabras y textos. Pensando la migración y el exilio como motivos enriquecedores de la cultura moderna y como símbolos de nuestra época, Chambers recoge la concepción heideggeriana sobre el lenguaje como la morada del

hombre para reflexionar sobre la «experiencia nómada y errabunda de la lengua» contemporánea que implicaría un nuevo sentido de estar en el mundo, un habitar el mundo sin morada fija. De allí que proponga que el principal hecho al que debemos enfrentarnos en el mundo actual es «la condición de *homelessness*», es decir, sujetos, lenguajes, actos, textos que se encuentran a la búsqueda de su morada en un mundo sin garantías. De hecho, para el autor del libro es fundamental reflexionar sobre el impacto de las diásporas de la modernidad, en el sentido de que éstas habrían creado las condiciones de la cultura del mundo actual: la ausencia de una lengua o tradición pura que pudieran construir por sí solas un sentido de identidad o de pertenencia, la presencia del sujeto migrante que trastoca y reinventa la norma de la lengua y del orden social.

Desde esta perspectiva se aborda el tema de la identidad como una noción sujeta también a una permanente construcción, ella misma, al igual que nuestro yo, siempre fragmentada e inventada según las historias y los lenguajes que nos van cruzando; una ficción de totalidad necesaria para representar nuestra idea de sujetos históricos íntegros al margen de toda destrucción y toda locura. Así también, el lenguaje es entendido no esencialmente como un medio de comunicación sino como un «medio de construcción cultural en el que nuestro yo y nuestro propio sentido se constituyen».

De esta forma el motivo del viaje aparece, en la argumentación de Chambers, como metáfora del estado del pensamiento actual, que —como la lengua misma— no es fijo ni estable sino abierto a la lectura, a la revisión, a la reinterpretación. La percepción que tiene Chambers de la cultura como un constante proceso de hibridación es sustentada desde la perspectiva de una dura crítica a los supuestos del discurso occidental: el dominio del mundo del pensamiento occidental y la metrópoli; el fundamento étnico de la identidad; la noción de autenticidad que ha demostrado ser fundamental para el establecimiento de los cánones culturales, literarios y morales; la lógica binaria que intentaba establecer con claridad las fronteras entre lo real y lo representado, entre lo auténtico y el simulacro; la fe en la transparencia de la verdad, la concepción de tiempo y espacio como categorías cerradas; la búsqueda de una tradición o lengua como sentido de identidad y pertenencia; la cultura como actividad independiente del tiempo y de las incesantes actividades del mundo, la crítica del signo que niega que las superficies y los signos son lugares de sentido y significado.

En suma, Chambers señala que todas las formas de la cultura están en un constante proceso de hibridación en la conformación de espacios complejos, donde no es posible establecer con claridad lo negro, lo indio, lo nativo, el otro; ni la brecha entre los diferentes regímenes simbólicos. Estos procesos de la cultura se constituirían, según el autor, bajo el triple eje de la migración, la urbanización y el contacto cultural. Chambers mantiene una visión optimista frente a los cambios operados en el mundo actual y que configurarían un nuevo sistema mundial donde sería posible pensar un nuevo campo de diferencias. Bajo esta perspectiva los estudios poscoloniales son, según este autor, «el signo de una conciencia creciente según la cual ya no es factible sustraer una cultura, una historia, un lenguaje, una identidad, de las corrientes transformadoras de un mundo crecientemente metropolitano». En esta misma línea de reflexión los estudios culturales aparecen como «metáfora coyuntural de los encuentros críticos» que avarían y harían posible una «ética de la diferencia».

No podemos dejar de subrayar las condiciones de enunciación del discurso del autor, que construye su reflexión y aguda crítica desde la metrópoli, desde el capitalismo

avanzado donde ha irrumpido la voz del otro para devolverle a la metrópoli las costuras de su propia representación fragmentada, las inflexiones de la lengua aprendida y los usos transgresores de los productos impuestos por un orden económico dominante. Sin embargo, quizás todavía no sea inútil seguir hablando en términos de oposición entre hegemonía imperialista y movimientos subalternos a la hora de construir una política de transfiguraciones y de articular las diferencias. Frente a la pregunta por el paisaje que habitamos, Chambers habla de modernidad, poscapitalismo, capitalismo avanzado, industrias y redes de comunicación, transnacionales, metrópoli. Cuál sería la respuesta desde la perspectiva del otro y de la periferia, donde el paisaje de la morada presenta matices conflictivos que provocan precisamente la huida y el exilio. Beatriz Sarlo habla de «modernidad periférica» y esa es nuestra experiencia cotidiana que se esfuerza por tender puentes en medio de la corrupción, la miseria y el caos para seguir transitando los caminos de nuestro paisaje urbano y doméstico.

Chambers abre numerosas entradas para pensar el paisaje urbano, las condiciones de vida y de la cultura del mundo actual. Este libro propone una reflexión sobre los modelos de organización social fundados en las máquinas de la comunicación; los desplazamientos culturales que habrían provocado un desajuste en la tradicional relación centro-periferia; las «ciudades sin mapa» y el ejercicio de la escritura como forma de habitar; los motivos del viaje, la migración y el exilio como ejes que permiten abordar el tema de la cultura como un proceso en permanente cambio y movimiento; la industrialización y la urbanización como instancias de producción cultural; el problema del lenguaje, la tradición, la ciudad laberinto, el espacio público y el ciudadano caminante.

Alicia Ortega
Universidad Andina Simón Bolívar

Miguel Donoso Pareja,
HOY EMPIEZO A ACORDARME,
2a. ed., Quito, Eskeletra,
1997; 478 pp.

Hoy empiezo a acordarme de Miguel Donoso es una novela que parte de la matriz de una estructura compleja en la que se conjugan fragmentos de narraciones, poemas, citas, notas periodísticas, variedades de voces, todo ello enmarcado por la presencia de una mirada estrávida que mantiene un ojo puesto en la introspección de los personajes principales y otro instalado desde fuera, el cual se constituye por la visión de cada uno de los personajes sobre los demás. Aquí se entretienen tiempos y espacios, sentimientos y pensamientos, juicios y actos; construyéndose así una sola tela de ayer y mañana, de aquí y allá, de náusea y delicia. Todo es hoy. Todo está presente. Todo está, todo es aquí. Pero también todo está en otra parte y en otro tiempo. De tal forma que la lectura de esta novela de Miguel Donoso se transforma en un juego con el caleidoscopio. El lector disfrutará de manipular los fragmentos, de ajustarlos a diestra y siniestra para construir, a través de todos

esos pequeños cristales que integran la novela, una visión nítida de ese mundo que se nos ofrece. El juego óptico que resulta de la lectura de esta novela se construye en torno a la historia de la dificultad de recordar la historia. J, el personaje principal, se hermana con una secta de marinos que van desde los de Homero hasta los de Joseph Conrad cuyo signo está marcado por la ausencia de un puerto de anclaje, por la justificación de la existencia no en la llegada sino en el viaje sin retorno, en el naufragio eterno. Y dirá J.

Porque no hay a donde ir y nadie parte, en realidad, sino que regresa. Y se ha quedado siempre, o para siempre, en el sitio mismo de la expulsión, detenido en la nostalgia, igual que el cazador, «dominado en la puntería», ansioso del encuentro, muerte y muerto a la vez, *saudade* pura (98)

La ruta que ha guiado el viaje y naufragio de J está marcada por los nombres de cada una de las *Cypraea* que ha encontrado en su camino. De tal forma que su recorrido se convierte en el implacable naufragio de una erótica imposible. Para él no hay amor sino amores, cualquier puerto no es más que la constancia de su tránsito. Hasta aquí parecería que estamos ante la historia de uno de los tantos Don Juanes que han aparecido a lo largo de la historia de la literatura. Pero en el caso de J no estamos ante el lugar común del Don Juan que se presenta como el triunfo de la despreocupación y la libertad de espíritu, sino más bien ante un personaje complejo que conjuga las dos caras de la España del XVI, la del Don Juan —que es un hidalgo que lleva dentro un pícaro— y la del Quijote —aquel caballero iluso que lleva dentro a un héroe—. En J se da la fusión de dichos personajes gracias a la reflexión, es decir, a este afán por reconstruir la historia a través de la memoria, lo cual lo conduce a descubrir que dicha historia es la del olvido. Nosotros a diferencia de las historias tradicionales de Don Juanes y Quijotes no presenciamos los hechos de modo directo sino que más bien los hechos nos son entregados de manera oblicua, es decir a través de la reconstrucción de los mismos mediante la evocación. De tal forma que J es a un tiempo el Don Juan despreocupado y el héroe moderno —antihéroe— que se constituye como individuo reflexivo, que cuestiona su propia visión del mundo. Mas allá de la complejidad que esto implica, la prodigiosa estructura que se teje para hacernos perceptible dicho conflicto es maravillosa. La memoria de J es el espacio donde se van detectando cada una de las tramas que integran este tejido. El cual, conforme avanza la narración se va haciendo más complejo de lo que imaginábamos. La primera trama o sección es la que nos entrega la imagen de J como la del Don Juan.

Se vio a sí mismo como un oleaje perpetuo, casi una invención o las palabras de otro, como algo escrito: «Me lo figuro alto, enjuto, con hermosos ojos negros ardientes como brasas, vivo, gesticulante, reflejado en su rostro gastado todas esas visiones contradictorias que pasan rápidamente en él [...] es un hombre de ingenio que siempre se burla ligeramente de sí mismo, como suelen hacerlo los hombres de ingenio, y un hombre bien nacido, un bien nacido *un poco bribón*, al estilo meridional. Con gracejo. (21)

Aparentemente estamos ante el prototipo del Don Juan, pero si leemos con más detenimiento este mismo párrafo, además de la caracterización, estamos ante un personaje que se ve a sí mismo en tercera persona, que logra un distanciamiento: que es capaz de

mirarse críticamente y que se asume como una invención, él es producto de lo que él imagina que es él. Esta primera impresión que se nos entrega de J va unida a su museo de la memoria, el cual tiene la estructura del *Catálogo mundial de conchas marinas*. Cada nombre latino se convierte en un icono dentro del cual se engloba no solo un tipo de mujer sino su historia, parte de la bitácora de sus viajes. Ahora bien estas *Cypraea*s son fantasmas que cruzan por su camino y se corporalizan, gracias a la capacidad imaginativa de J. Es en esta capacidad donde se descubre la sección más compleja del entramado. El espacio de lo posible.

Reflexionó, sin embargo, que su problema era la escritura, que es una forma de memoria y del amor, y trató de recordar algún amor que pudiera ser *el amor*, esa cosa difusa y angustiada que existe sólo en el anhelo[...] la respuesta era imposible, y quiso hallarse en la historia de amor que no lograba vislumbrar. (101)

Es así cómo la memoria se aleja de los parámetros que la relacionaban con un ánimo testimonial cargado de verdad, con un ánimo de reflejo de una realidad, para convertirla en metáfora de la escritura. Para J ambas actividades implican más que un afán de verdad una apertura a la recreación de las cosas, un ánimo de construcción imaginativa que nos entrega una visión fotográfica, entendida la fotografía en el sentido de imagen invertida de uno mismo. Por ello J se considera a sí mismo como un personaje, una recreación. A pesar de que su memoria está condensada, sintetizada en iconos, a través del transitar por las calles de Guayaquil, del contacto sensible con las cosas; se activa su memoria y es así cómo las imágenes de cada una de la *Cypraea* pueden surgir de los linderos del Guayas, de los contornos de una plaza, al llegar al malecón o de la transparencia del baño de su casa.

J vio las luces de la ciudad que lo rodeaban como un cangrejo enorme oprimiéndolo, a pesar de su lejanía, en algo que no era capaz de entender.[...]

Tomó un trago de cerveza y examinó el lugar, el Muelle Cinco, un pequeño restaurante decorado con pulcritud, la calle Orellana desembocando en el Malecón. Entonces recordó a G, y esgrimió su huida como un escudo frente al oprobio, frente a la naturaleza misma de su destino.

A partir de estas descripciones se reelabora la memoria de J. Lejos del empleo de una memoria estructurada a la manera clásica a base de etiquetas. Aquí esas etiquetas se convierten en imágenes, símbolos recargados de un contenido semántico que entra en juego cuando J lo revitaliza al ponerlo en contacto con las imágenes y sentimientos de su realidad cotidiana más próxima. Esta superposición de imágenes se constituye como una relectura de ese pasado que recuerda a trozos y al mismo tiempo impregnan dicha realidad violentamente cotidiana de un carácter más íntimo. Las líneas que distinguían los límites entre lo público y lo privado, ayer y hoy, cercanía lejanía se difuminan instaurando el espacio de lo posible.

La vida es una práctica constante de la seducción en la que el hombre es, al mismo tiempo el seductor y el seducido, la víctima y el verdugo. [...] La vida como seducción se debate, por eso, entre el yo y el nosotros, entre la solidaridad del *uno como todos* y la soledad del *uno como único*, desgarradura y abrazo en un mismo instante (96).

Es así cómo lo público y lo privado se reconstruyen en su memoria como una seducción, en la que no predominan unos recuerdos sobre otros, sino más bien todos confluyen a un tiempo, no son recuerdos más vitales las notas periodísticas que sus *Cypraea*. Ambos recuerdos van engarzados, los unos son catapulta para los otros y viceversa.

En primer lugar, debo advertir que si algunas partes de mi relato resultan más desarrolladas que otras no quiere decir que sean menos importantes sino tan sólo que están menos sostenidas por mi memoria, pues lo que recuerdo bien es la fase, [...] inicial de mi historia de amor, [...] en lo más hermoso de la historia de amor la memoria se deshace se deshilacha se desmenuza y ya no hay modo de recordar qué sucede después [...] mientras por lo común una historia consiste en el recuerdo que de ella misma se tiene, aquí el no recordar es la historia misma (102).

Este caminar plagado de imágenes fugaces se convierte en la búsqueda. Pero es en el instante en que lo buscado y el buscador se encuentran en donde se produce la desgarradura, es en la posibilidad del desencuentro insoslayable en donde radica la sensación de vértigo, es la vida en el abismo. J se refiere a este encuentro así: «Vio a su propia alma mirándolo desde otro cuerpo, a través de los ojos de un desconocido, un desconocido que, al acercársele se aleja, va haciéndose cada vez más pequeño mientras camina hacia él, hasta que desaparece» (350). En este encuentro con los fantasmas vislumbra la otra orilla; pero cuando asume que lo que queda del amor es esa casa sin entrada en donde el otro se ha diluido, el espanto y la unión como lo imposible se inicia el círculo del consumarse en consumirse. Este saltar de memoria en memoria es el Uroboros que se convierte en la historia del olvido, de la pérdida sucesiva. Se ha borrado el camino de regreso a casa, mejor dicho no hay camino porque J no ha dejado huellas, su vida es una permanencia anhelada que se destruye a sí misma. Es en ese momento cuando se asume como ser incompleto condenado al exilio de sí mismo, de su propia historia. El ejercicio de escritura, de reconstrucción de la memoria nos ha arrojado a un callejón sin salida, donde el olvido y la imposibilidad conducen a la angustia, de la cual solo la muerte nos puede liberar. Esta es la última etapa del proceso de la memoria de J. Después de este despliegue de la complejidad de los recuerdos de J no podemos decir que J es un personaje determinado desde el inicio, sino que más bien se va construyendo a lo largo del ejercicio de su memoria. Aparentemente J se nos presenta como el prototipo del Don Juan, pero su afán de reflexión lo convierte en un personaje que duda de su propia visión del mundo. Este héroe no requiere de Dragones, o epítetos para serlo, es el héroe sin nombre que viaja revitalizando su discurso, eludiendo y rebasando esa nada que lo amenaza. La memoria es su Yelmo de Mambrino, pero a lo largo de sus aventuras descubre que esa arma está oxidada, que con ella no podrá más que protagonizar las aventuras de la reconstrucción de la historia de no recordar la historia. Es el Uroboros construido por el olvido.

*María Luisa Martínez
Universidad Andina Simón Bolívar*

**Yanna Hadatty,
 QUEHACERES POSTERGADOS,
 Quito, El Conejo,
 1998; 74 pp.**

Es muy satisfactoria la publicación del libro de cuentos *Quehaceres postergados* de la joven escritora guayaquileña Yanna Hadatty, sobre todo porque —como ocurre generalmente en nuestro país— por más de un decenio ella era considerada una «promesa» de las letras nacionales, tomando en cuenta un trío de publicaciones parciales en volúmenes colectivos y en antologías de narrativa ecuatoriana.

Pero este su primer volumen de cuentos revela lo que no siempre es obvio: que una carrera en la escritura literaria se fundamenta en una maduración del oficio. La dimensión estética es también un asunto de vida, y por ello este libro no está marcado por el apresuramiento. Gran parte de la producción cuentística y poética de los jóvenes ecuatorianos expresa una inmadurez vital y artística, precisamente porque no hay paciencia para hacer decantar la expresión literaria y para ser autocrítico con la producción personal.

Pero estos diez cuentos de Yanna Hadatty demuestran —a pesar del texto de la contraportada, un verdadero galimatías que puede espantar a más de un lector— una expresión fluida y, sobre todo, el esfuerzo por plasmar todo un mundo narrativo coherente. Parecería que esto es, precisamente, lo que le falta a la literatura publicada por aquellos jóvenes que tienen ahora menos de 35 años. Con notables excepciones —Adolfo Macías, Leonardo Valencia, entre otros—, actualmente la prosa de los jóvenes no logra conmoción en el público porque está construida, más que a base del trabajo silencioso y humilde, a partir del anhelo del espectáculo y del show. Pero en Yanna Hadatty constatamos la preocupación por construir una expresión propia que no tiene que ver solamente con la historia que cuenta, sino con el ambiente que puede crear en sus relatos.

Son notables los cuentos «Juan Montalvo nunca te hubiera amado como yo», una historia de mensajes olvidados donde todos somos destinatarios de un gesto solitario que puede volverse universal; «Fragmentos de la historia del raptor de gestos», un texto en el que una persona puede ser la suma de todas las demás; y «Quehaceres postergados», que revela sarcásticamente un ámbito de horror que, desde la percepción de las mujeres, se puede convertir en uno de humor. Este es un libro interesante por la carga constante de sugerencias que apelan —y modifican— la conciencia del lector.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar

Regina Harrison,
ENTRE EL TRONAR ÉPICO Y EL LLANTO ELEGÍACO: SIMBOLOGÍA INDÍGENA
 EN LA POESÍA ECUATORIANA DE LOS SIGLOS XIX-XX
 Quito, Abya-Yala / Universidad Andina Simón Bolívar,
 1997; 276 pp.

Uno de los textos fundacionales de la literatura ecuatoriana es «Atahualpa huañui» (elegía a la muerte de Atahualpa), atribuido a un cacique de Alangasí. Juan León Mera en su *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana* (1868) señala que en él se encuentran los orígenes de la lírica ecuatoriana y hace una traducción del poema al español que busca una mayor cercanía al ritmo quichua pues Luis Cordero, a quien, aparentemente, debemos otra traducción del poema, la había hecho más cercana al ritmo del español. Así, mientras Cordero traducía: «En un corpulento huabo / un viejo cábaro está / con el lloro de los muertos / llorando en la soledad». Mera lo hacía así: «En el grande huabo / el cábaro viejo / con llanto de sangre / lamentando está».

Regina Harrison, en *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX* nos entrega un nuevo análisis y una nueva traducción del poema. El análisis que hace Harrison, como asunto novedoso y que, en gran medida subvierte la perspectiva con la que este poema ha sido conocido hasta hoy, señala que la voz lírica del poema es femenina, dado el uso de la palabra *turicuna*: «‘Hermanos’, de la perspectiva femenina, es *turicuna* en quichua; los hombres, refiriéndose a sus ‘hermanos’, tienen que utilizar otra terminología: *huauquicuna*» (99). Harrison —que publicara *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture* (1989)— explica, desde una perspectiva cultural, la traducción que ella hace del poema.

Me interesa hacer notar este proceso de traducción en la última estrofa. Harrison indica que la voz poética «se asombra de estar vivo mientras su líder Inca ha fallecido. La última estrofa dice: «¡Caita yuyashpa / Mana huañuni! / ¡Shungu llucshis [...] pa / Causaricuni!». Sigue viviendo, «*causaricuni*», sin corazón, sin su propia esencia, debido a la muerte de su líder. En la tradición poética universal la idea de estar ‘muerto en vida’ a causa de una tristeza es un tópico de valor intrínseco. *Causaricuni*, dentro del contexto quichua, tiene además connotaciones específicas; es una expresión que indica un deseo, casi un desafío contra la adversidad, de no rendirse a la muerte, de conservar el ánimo de la raza.

Es así cómo esta interpretación cultural cambia de sentido en los últimos versos del poema, pues, mientras Mera traduce «Viendo tantos males, / ¿No me he de morir? / Corazón no tengo / ¿Y aún puedo morir?» asentando el tópico de la ‘muerte en vida’ y por tanto sumiendo al hablante lírico en la estaticidad de la tristeza; en cambio, Regina Harrison traduce: «No obstante estos pesares / ¿cómo es que no me muerdo? / ¡Con el corazón decaído / vivo, nomás!» con lo que el hablante lírico, si bien continúa sumido en la tristeza, tiene fuerzas para seguir viviendo. La versión en inglés hecha por la misma Regina, es todavía más clara: «With thoughts like these / I still don’t die / My heart has torn out / I (am) still go on living». Esta es una de las contribuciones al proceso de crítica de la literatura ecuatoriana que hace Harrison en su libro.

La otra contribución tiene que ver con la polémica en torno de la valorización del quichua en la literatura del siglo XIX, que constituye el capítulo II de su libro. En él, básicamente, Harrison confronta las posiciones que tuvieron dos figuras paradigmáticas en el proceso de conformación del Estado nacional en el siglo XIX ecuatoriano: Juan León Mera y Juan Montalvo. Lo más interesante es constatar las posiciones encontradas que Mera, conservador, y Montalvo, liberal, tenían sobre el asunto. «Mera, señala Harrison, no pretendió nunca el abandono del castellano [sin embargo] vio la necesidad de incorporar expresiones y vocabulario quichua para potenciar la capacidad expresiva del idioma nacional» (86), en cambio Montalvo, sigue Harrison «cuya admiración por la majestad de la lengua castellana es evidente, no estaba de acuerdo y sostenía que el idioma de la madre patria era suficiente para expresar cualquier concepto» (87). Montalvo es sarcástico con las tesis de Mera y comenta: «...si se quemó usted la mano con lacre o agua hirviendo, ¿qué más hubo sino decir *arraray*? Diga usted *arraray*, y écheles la puerta afuera a Quevedo y Tirso de Molina, quienes acostumbraban decir cuando se quemaban ¡Oxte! ¡oxte putto!». Harrison no deja de señalar, sin embargo, la «conversión lingüística» de Montalvo que va desde 1876 a 1887, que lo lleva a decir, tres años antes de su muerte, en 1886, «yo no finjo que no sé el quichua, verbigracia; lo que tengo ganas de fingir es que lo sé» (90).

Ese capítulo de libro contribuye al debate acerca de la formación del Estado nacional ecuatoriano en el siglo XIX porque desmitifica, con la lengua como eje problema, la idea esgrimida por la tradición sociológica liberal-marxista que ha señalado a Montalvo como el pensador de la nación, por excelencia, y reduce a Mera a la imagen de un elemento retrógrado. Esta tendencia, por ejemplo, está arraigada a tal punto que en el mural de Guayasamín, en el Congreso —que recoge pictóricamente el proceso de conformación de nuestra nación plural— no consta Mera.

Aparte del capítulo dedicado a cómo las vanguardias vieron al indio, tenemos el capítulo final en el que Harrison analiza la obra de tres poetas: Carrera Andrade, G. Humberto Mata y César Dávila Andrade en cuya obra hace una disección de las nociones culturales y lingüísticas que están inmersas en sus textos. El libro de Regina Harrison se cierra con otro aporte y es el análisis de la poesía de Ariruma Kowii de la que, aparte de traducir el poema «Cai Ecuador mama llacta» (Este Ecuador Madre patria) dice que «en los versos de Kowii aparece la fuerte dicotomía entre escuela (civilización) y *suyu* (división terrenal incaica) en que se basa toda revelación de identidad latinoamericana» (242). Y es que, la poesía de Kowii se inserta en la tradición que en nuestro país empieza con el *Atahualpa Huañui* y tiene en la propia poesía de Kowii posibilidades ciertas de permanencia.

Entre el tronar épico y el llanto elegíaco es hito, y como en los tradicionales *kipus*, un nudo que nos obliga a recordar, o sea, un referente obligado para la construcción de nuestra tradición crítica.

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar