
R E S E Ñ A S

VICENTE ROBALINO,
La invención del cielo,
Quito, Eskeletra, 2008, 54 pp.

La invención del cielo de Vicente Robalino (Ibarra, 1960), lo afirma y reafirma como un navegante, o como él prefiere nombrarse, un peregrino de la nocturnidad. Pues la noche, un tema que los románticos supieron convertir en razón de fondo y ser de su escritura, poniendo en evidencia lo que sería la crisis del sujeto moderno, en Robalino recobra nuevos bríos para mostrarnos cómo la dialéctica de lo nocturno ha dado paso a las nuevas búsquedas e interrogantes que el sujeto de estos tiempos dislocados se plantea, no como parte de un interrogar al mundo, sino de cómo ese mundo se ha metamorfoseado en unas circunstancias que son suma de instantes, de momentos que la voz poética teje tratando de encontrar alguna rendija por donde dar con esa luz que, así nos lo recuerda Robalino, es un “querer decir”, o sea, una imposibilidad antes que una realización plena; esa angustia que conjuga la urgencia por expresar, por atrapar en el poema aquello que siempre es un invento, especie de imposible que en la escritura

se expresa como una derrota, continuidad de aquel vacío que nunca el poeta puede justificar, peor explicarse.

Es en ese desafío, que no es otra cosa que moverse al filo de la navaja, por donde transita esta voz que da cuenta del desconcierto que el pasado mediato e inmediato, la memoria y sus fantasmas –a veces su presencia es demasiado perturbadora– le van cifrando. Desde el texto que abre el libro, “Hacia una extraña sombra”, el lector es invitado a ser parte de un recorrido en el que todo será como visitar las ruinas de una ciudad, escenario bastante hostil y recurrente, donde el sujeto lírico nos informa: “Aves escarban en la oquedad de la noche/ unas palabras parpadean en la distancia” (p. 17).

Estos elementos, noche e instante, ciudad y tiempo, constituyen, desde la publicación de *Sobre la hierba el día* (2001), hasta *Cuando el cuerpo se desprende del alba* (2007), una constante en la escritura de Robalino. Elementos a los que hay que sumar el cuerpo como parte de una reflexión en la que están implícitas las dudas respecto a lo que es el ejercicio de la poesía, que en esta ocasión se propone, en el texto introductorio “Este cielo que se anegará

de noches”, una poética donde el autor pretende develar lo que es el misterio, la irrazón y el devenir de la creación:

Fuera de la escritura no hay más que vacío o una realidad que, por sí misma, es pobre. En ella, el ser humano ha sido convertido en cosa, en objeto (p. 12).

Lo interesante de este falso prólogo es que el autor, desde la razón, se plantea establecer las claves, los indicios, de aquello que para la criatura poemática son los pretextos y fundamentos de su peregrinar en la invención de un cielo que solo lo habitamos y en el que volvemos a creer cuando, como lectores, poblamos el poema. Anoté falso prólogo, porque si bien se trata de la poética, o sea de una postura que el autor tiene ante la escritura y la creación, lo cierto es que los hallazgos que el autor cree haber encontrado solo nos sirven para alertarnos de que todo lo que ahí sostiene es un “querer decir”, o lo que nunca se ha logrado develar sino en el poema, que es donde toda teoría termina por mostrar sus límites, incluso a la hora de pretender despejar aquello que en apariencia podría ser explicable.

Como el gran Pedro Salinas, Robalino está convencido de que el oficio de poeta es oficio para “vagos”, y vagos no en el sentido burgués del término, a tiempo completo. Pues el poeta siempre es alguien que está en el margen, fuera, incluso, de la república diseñada por Platón y de todo lo que pueda oler y saber a convención social. En “El autoflagelo diario”, se nos presenta toda una teoría sobre el quehacer del poeta; visión que se mueve entre la solemnidad que de pronto se desbarata por la irrupción implacable de la ironía que le

permite a la voz poética poner en descrédito, en cuestionamiento, aquel ejercicio que en otros tiempos se consideraba como ocupación para letrados elegidos de las musas. En la lectura de Robalino, el poeta, un ser que funda a partir de la destrucción, también es un ser que hoy, como en su hora lo hicieron los románticos y los dadaístas, es capaz de autoironizar, de mofarse de aquella pomposidad que desde la cultura del poder se le otorgaba al poeta:

Cuando el día abre sus mandíbulas
mi mente se siente iluminada
y me pongo a pensar frente a este paisaje lejano y miserable
que escribir es un oficio para desocupados
una suerte de autoflagelo diario
un misticismo bastante tardío (p. 25).

Resultado de ese “autoflagelo diario” es su vínculo con esa nocturnidad con la que el poeta respira, y en la que se encuentra con el escenario propio, inevitable de la modernidad: la ciudad. Espacio, además, del sujeto y del poema; centro de gravitación (cielo e infierno) de todo aquello que sin duda contribuye a su resurrección cotidiana, esa batalla que da cuenta de negaciones que muchas de las veces son reconocimientos de todo lo que se ha perdido, de todo lo que nos han arrebatado:

La ciudad es ardua y anochezco (p. 20).

La ciudad pintarrajeada de anuncios
se mira largamente en un espejo (p. 22).

De ahí que la voz poemática que se desprende del cuerpo del poeta, sin duda es en el alba, o sea, la hora en la que todos partimos (la hora que escoge don Quijote para lanzarse a compo-

ner lo que Dios dejó maltrecho), por tanto, la hora posterior a la noche, a ese desencuentro total que es una suma de combates en los que el hombre y la mujer buscan algo que se parezca a la fe, a esa tabla de salvación que todos sabemos que es un engaño, otra traición en la que insistimos porque tal vez es lo último que tenemos; es la confirmación de lo que siempre hemos carecido y la única forma de enterarnos es a través del desconcierto de volver a buscar, de llamar ahí en medio de esa ciudad de la noche en la que volvemos a constatar que Dios está solo, “sin ángeles, sin árboles y sin hojas” (p. 39), y que la única tabla de la que podemos agarrarnos asirnos es la que nos otorgan las palabras.

Sucede que Dios, en la poesía de Robalino, no es una referencia histórica ni cultural, es otro habitante de su ciudad, de ese reino del que nos dice que nunca estuvo ni está para nosotros, pero que sin duda, por ser imposible e improbable, siempre, obcecadamente seguimos buscando al final de la noche o después de haber desertado del alba:

Me veo en ti Dios
para que consumas mi fin y tu venganza (p. 43).

Esta sentencia concluyente es resultado de lo que en uno de los textos más conmovedores y preciosos del libro, “Escarbar en el vacío”, la voz lírica se plantea, dentro de lo que, a la vez, es uno de los ejercicios más desconcertantes de la soledad de ese sujeto que en los tiempos en los que, se supone, estamos más conectados con los otros, por todo lo que las trampas de la globalización (hoy tropezándose y en-

redándose en sus propias falacias) nos imponen; la verdad es que esa soledad que corresponde a la del hombre que habita la aldea local, sigue siendo patrimonio de uno, suma de las soledades que incluye a la del mismo Dios, y que viene desde antes, desde que empezamos a ser modernos:

Años y años de escarbar en el vacío de zambullirme en un silencio autoritario (p. 43).

Para Robalino, la escritura es un acto que conjuga lo vital y lo fugaz, la ironía, e incluso el sarcasmo del que ya diebra cuenta en su primer poemario, *Póngase de una vez en desacuerdo* (1990), que reúne gran parte de los textos que trabajó en el taller de literatura que en la década de los 80 dirigió el novelista Miguel Donoso Pareja en Quito y Guayaquil. Ese sarcasmo vuelve a estar presente en estas páginas como parte de una estrategia escrituraria que le permite convertir en sospechoso ese tono de supuesta solemnidad, desde la que se expresa el sujeto lírico, y que no es otra cosa que, dentro de este juego, el advertirnos que la seriedad solo es otro disfraz para tratar de ganarnos el cielo imposible:

Que el tiempo se precipite
sobre mi última palabra.

Que lo que quede de mí
—si acaso algo es rescatable—
sea elevado a los altares
y el resto sirva de ejemplo
para las futuras generaciones (p. 22).

Pero el instante, parecería decirnos Robalino, es la eternidad. En él nacemos, en él nos esfumamos. Todo es-

tá pre y determinado en ese momento; no hay plazos, la vida es hoy como sostenían los vanguardistas de la década del 20 con Hugo Mayo a la cabeza. De ahí que se pregunte:

Si naufrago en esta página,
quién me rescatará del olvido.
Si me hundo en la noche,
quién me volverá a la cordura.
Dónde las virtudes
que sostiene este instante (p. 19).

Parte de esa noción de la fugacidad del instante es la propia brevedad de los textos. En su mayoría, todos adquieren la forma de lo epigramático, o preferiría decir de lo telegráfico que incluso el *email* posmoderno ha reivindicado: pocos son los que ahora escriben *mails* con todos los lujos de una epístola clásica. Parecería ser que el poeta nos quiere contagiar de la desolación de una angustia que solo puede ser cifrada en el ritmo y la vehemencia de esa fugacidad. Condición de una escritura que no se detiene ni demora en detalles superfluos, o lo que los ultraístas cuestionaban como “adornos innecesarios” del poema, y que en estos textos tiene la resonancia (esto como recurso) del salmo y el proverbio, jamás del sermón. No olvidemos que el libro se abre con los versículos del profeta Jeremías que son una interrogación que aún nos quema en medio del pecho: “¿Dónde están los dioses que tú fabricaste? Que se alcen ellos y te salven ahora”.

Los dioses que ha fabricado Robalino entre uno y otro libro, con una ironía que es parte de la resurrección, son los que ha convocado en el poema. Van desde las ilusiones del reino de este mundo; tanto desde sus etapas enveje-

cidas como de las nuevas tentaciones que nos ofrecen, y que siempre están atravesadas por ese mal que a todos nos aqueja y que la mejor forma de explicarlo fue llamarlo soledad, que a su vez da cuenta de los miedos, “de donde brota el musgo de las culpas” (p. 43); de la imposibilidad de amar y de que nos amen cuando para todos es una urgencia impostergable; y sin duda, de la noche que en Robalino es la otra cara de la muerte.

¿Todos forman parte de aquellos dioses que fabricamos para salvarnos? En parte sí, pues siempre hemos estado buscando la forma de explicarnos lo que, desde la desazón y las reconven- ciones de la soledad, nos ha permitido construir aquellas interrogantes que de pronto, en la búsqueda del Dios verdadero, no ha dejado de ser sino caer –otra vez– en las tentaciones que a buena hora siempre han llegado a salvarnos, porque, como bien lo sostiene Robalino en otro de los textos logrados de este prontuario de contriciones:

Que nuestros cuerpos condenados a la
incertidumbre
puedan encontrar la certeza de las re-
surrecciones (p. 36).

Resurrección que siempre nos es-
forzamos porque sea una realidad, que
claro, solo es posible en esta agua, ri-
tual y confesión que el poema nos per-
mite albergar.

Al menos, esperemos que así sea
hoy, mañana y siempre.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

JUAN VALDANO,
Juegos de Proteo,
Quito, Eskeletra, 2008, 267 pp.

En el primer cuento, “No lo digas a nadie, Euriclea”, advertimos de manera inmediata el diálogo con la tradición homérica, los viajes de Odiseo, la separación y reencuentro con Penélope; reconocemos los detalles de una historia célebre. Sin embargo, así mismo, en la medida en que identificamos personajes y sucesos, percibimos que el viaje, al margen de la anécdota que lo particulariza, deviene en motivo estructurador del relato. El viaje, la partida, el ansia de perpetua fuga, la errancia, son matices de un mismo impulso: la partida como principio de búsqueda y avidez de conocimiento. Por ello, cuando Odiseo vuelve a casa –y tras recuperar el poder y el honor con la expulsión de los intrusos; el restablecimiento de la paz; el alivio; y la tibieza del hogar– inevitablemente se verá asediado por ese viejo impulso de alma insatisfecha y trotamunda. Desde la perspectiva del cuento, vivir no es otra cosa que una “aventura perpetua” y un “juego cotidiano” en el que partir y volver son dos caras de un mismo impulso vital. “En definitiva, atravesar la vida –pensó Odiseo– no es sino un volver siempre, un retornar a los mismos lugares, habitar los mismos paisajes, reanudar la misma tarea, ensayar los mismos gestos, pronunciar las mismas palabras... Siempre corremos tras de algo; es ese algo que nos falta para ser nosotros mismos”. El cuento retoma la leyenda conocida, allí donde habitualmente se cierra. La espera de Penélope y el regreso se desdibujan, para narrar la

nueva partida, la insatisfacción del sedentario. Se trata de matices de una aventura humana respunteada siempre de ancestrales emociones: la pasión, el amor, el deseo, los celos, la búsqueda de verdad y conocimiento.

Estas “fantasías” compuestas por Juan Valdano juegan en contrapunteo libre con historias y personajes de la historia, de tiempos y geografías diversos. En “Fracasos de Orfeo”, su protagonista, Miguel Ángel, el más renombrado de los artistas de Roma, es recuperado por la historia que leemos, pero no en el momento de su gloria creativa y esplendor profesional, sino en el momento de su vejez, solitaria y enferma, atravesado de culpa y recuerdos de una antigua pasión que aún parece sostenerlo: el rostro de su amado Tommaso de Cavalieri, antiguo discípulo y noble romano, fundido con el de Cristo Juez en el fresco del juicio final que el artista pintara en la capilla Sixtina. El cuento dialoga con fragmentos de cartas de amor, que el renombrado artista le escribiera a su amado Tommaso. Pasión hedonista y goce sensual parecen mezclarse con la idea de la muerte y del impulso religioso. Tommaso y Cristo, carne y espíritu, gozo y culpa, cielo e infierno, vida y muerte, pasión hedonista y trascendencia divina convergen en la biografía de una vida, atravesada siempre de misteriosas fuerzas y humanas contradicciones.

Valdano desentierra personajes de la historia; discípulo de la enseñanza cervantina, juega con la idea de viejos manuscritos desenterrados, y narraciones superpuestas que reconstruyen fragmentariamente el relato evocado. La “Fantasía amazónica”, sobre Ángelo

Landriani, relata la historia de un misionero franciscano que habría partido de Quito rumbo a la selva amazónica con el propósito de llevar la palabra de Cristo a pueblos de infieles. En clave de relato de viajes y aventuras, el narrador no escatima recursos para relatar las desventuras de los viajeros: hambre, enfermedad y prisión. En el transcurso del relato, la narración se detiene en la conversión que experimenta el protagonista que da nombre al cuento, Ángelo Landriani: de misionero a chamán, de humilde siervo de Dios a mortal anhelante de poder, veneración y gloria. Una vez más, como motivo recurrente de los otros relatos, advertimos la perpetua lucha del corazón humano, la paradoja de la condición humana. “Ángelo –este antiguo mensajero de Dios– se reviste ahora de furor maligno”. En los relatos, una pulsión de doble signo parece empujar todo hecho humano: los rostros de Tommaso y Cristo en la memoria de Miguel Ángel, regresar para volver a partir en los viajes de Odiseo, impulso divino y furor maligno en Ángelo Landriani.

“La gran farsa del mundo (Fantasía barroca), tiene como narrador a un enano, judío español, nacido en Toledo bajo la sombra de Franco. Desde este, su presente narrativo, atraviesa una rendija de tiempo para encontrarse con otro enano, un bufón de la corte de Felipe IV, salido de un cuadro de Diego Velásquez. En el transcurso de un diálogo ágil entre ambos bufones, de un relato construido en clave de novela picaresca, el bufón de la corte narra todas sus peripecias sufridas al lado de diferentes amos. Ese diálogo está salpicado de humor y saber, provenientes

de una filosofía popular y barroca de la vida, pues, como advierte el bufón, “aquí ninguno es lo que es, sino lo que aparenta ser”. El bufón sabe, como resultado de los sinsabores que la vida le ha deparado a lo largo de sus andanzas, que el mundo es una gran farsa, que lo importante de la vida no está en el escenario sino tras bastidores, que mientras unos suben, otros bajan. Filosofía aprendida a ras del suelo, pues, como enano, ha observado lo que sucede bajo las mesas, entre las piernas, debajo de las mangas. Como en otros cuentos que conforman el libro, el motivo de dos extremos que se encuentran toma forma en la figura de Velásquez, pintor y, a la vez, Aposentador del Palacio; tarea esta última que lo obliga a proveer de todo aquello que el rey necesita para sus diversiones y saraos. Asimismo, el bufón, cómplice primero, y delator después, no dudará en denunciar al enano judío, infiltrado en el Palacio del rey.

La “fantasía jipi”, en “Mundos dispersos”, vuelve sobre la misma idea recurrente: el protagonista, un jipi aventurero y trotamundos, abandonado a la vida nómada sobre una Harley Davidson y artista de afición, se conoce con Úrsula en una playa de Puerto Cayo. Es una historia de amor breve, truncada para ella que esperaba el desenlace de una novela rosa; de paso y furtiva para él, andariego perpetuo y sin ataduras. La filosofía del jipi, como la de Odiseo y la del bufón de Velásquez se reduce al convencimiento de que, al igual que en el juego de billar, “nada está quieto [...], todo es devenir, todo está en perfecta trashumancia y al existir el hombre no hace otra cosa que viajar en el tiempo

[...], caminar sin saber por qué lo hace [...]”. Por ello, se interroga el jipi, “¿a qué fatigar la mente tratando de encontrar un sentido a la humana existencia?”

El último cuento tiene como protagonista a un asesino en serie, fanático ajedrecista, francés de nacimiento e hijo de migrantes africanos, abandonado de niño en un orfanato, líder de las violentas revueltas juveniles que atizaron hogueras en los suburbios de París. El presente de la narración se ubica en un imaginario 2033, cuando el protagonista, asumido él mismo como emisario de Dios, se propone apresurar el supuesto final del mundo. Las alteraciones climatológicas, la clonación humana y el poder de las transnacionales aparecen como signos de los nuevos tiempos apocalípticos para la perturbada psiquis del protagonista. Ángel exterminador y trashumante, solitario y melancólico, dueño de una filosofía de vida marcada por la ley de la supervivencia, leída en clave de ajedrez, de la misma manera como el jipi, protagonista de otro cuento, asemejara la vida a un juego de billar. Al igual que una partida de ajedrez, en la vida no sería posible sobrevivir sino desde el asedio y asalto constante, el ajedrez como “reflejo de la existencia del ser humano, abocada siempre a la lucha por la supervivencia, al ataque del enemigo, a la permanente defensa de su integridad”. La violencia, los suburbios y periferia de ciudades habitadas por hijos de migrantes pobres y el sida son elementos que convergen en el horizonte de una vida que parece anunciar la muerte y el advenimiento de su propio final.

No es gratuito que el libro se cierre con este cuento, pues la propuesta con-

junta parece estar animada por una concepción circular del tiempo. La vida como un constante andar, cuya ruta está hecha de puertos que invitan a una nueva partida. Por ello, en la entrada final, “Posfaco”, Juan Valdano entrega a su lector algunas claves de lectura. Entre ellas, una referencia a Heráclito, que dice “el camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo”. No en vano el título, *Juegos de Proteo*, quien en la mitología griega es el antiguo dios del mar, pastor de la manada de focas de Poseidón, que puede ver a través de las profundidades, capaz de cambiar sus formas. En cada uno de los cuentos, el protagonista es casi siempre un viajero, un jugador, un andariego trashumante, que sabe que la vida está hecha de caminos para ser andados. Y es en ese andar, donde el humano puede encontrar sus propias respuestas. Por ello, cuando Odiseo, después de trasegar puertos y caminos, llega al templo de Apolo y le pregunta a la pitonisa por el agua que sacia toda sed humana, ella le aconseja viajar hacia adentro de sí mismo para encontrar lo que busca. Las narraciones, como lo reconoce explícitamente Valdano, mezclan historia y mitología, personajes de la historia o de la literatura harto reconocibles con otros imaginarios. En ellas, hay casi siempre un narrador, ubicado en tiempo presente —en museos, capillas o catedrales— que rememora fragmentos de historias pasadas, leídas o escuchadas; que se encuentra viejos códices o manuscritos; que experimenta encuentros imaginarios a través de rendijas del tiempo que se abren. Estos juegos narrativos con los planos temporales de la historia proponen, a la vez, que la historia humana

está impulsada por una fuerza de doble rostro, de doble signo: el impulso divino convive con el furor maligno, el rostro de Tommaso con el de Cristo, el regreso con la partida, el cómplice con el delator.

ALICIA ORTEGA CAICEDO
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

CRISTÓBAL ZAPATA,
Jardín de arena,
Arequipa, Cascahuesos Editores,
2009, 57 pp.

La literatura trasciende la ideología, las fronteras nacionales y las conciencias raciales. Y ello se debe a que la condición existencial del hombre es superior a cualquier teoría o especulación sobre la vida. La literatura es una observación universal que abarca los dilemas de la existencia humana. Si algo lo es, se debe a que viene impuesto del exterior: la política, la sociedad, la ética y las costumbres pretenden recortar la fuerza singular de la escritura. Pero hay buenos motivos para el optimismo. La literatura no solo no tiende a desaparecer sino que avanza con estimulantes conquistas de libertad. *Jardín de arena*, de Cristóbal Zapata, no solo ha nacido sino que propone una evolución de forma atractiva, pues se nota que descansa más en una sucesión de rebeliones y emancipaciones gracias a las cuales su autor logra las condiciones de una literatura autónoma, pura, liberada del funcionalismo político.

No me he cansado de decir que un escritor no puede hablar como portavoz del pueblo o ser un himno o la voz de una clase social o de un movimiento artístico, porque en todos esos casos la literatura deja de ser literatura para convertirse en un simple instrumento de poder. Lo que digo es que un escritor solo se representa a sí mismo y su voz es obviamente débil, pero es precisamente esa voz personal, su voz de pájaro solitario, la que resulta más auténtica.

Cristóbal Zapata, nombre reconocible en el ámbito cultural nacional, nos entrega un poemario que tiene la contundencia como para ser llamado así. *Jardín de arena*, homenaje a la sensualidad y a la estética, es, además, un claro ejemplo de pasión y de calma, de sencillez y de exuberancia, en otras palabras, es un ejemplo vivo, latente, de lo mestizo y la contraposición de términos. Paradójicamente, en *Jardín de arena*, su autor, con paciencia clínica busca su voz, acaso su camino por una antigua tradición de sembríos. El título abarca, con sabiduría, lo habitable y lo inhabitable, lo fecundo y lo infecundo. Recordemos que el primer oficio del hombre fue la jardinería, el cuidado minucioso de los seres inanimados, el mantenimiento de la armonía. La arena, en cambio, es incontable, es una suerte de caos organizado, que también puede ser un laberinto (como en aquel cuento de *Las mil y una noches*) o un palacio para el solitario. Al elaborar y reelaborar estos jardines, parafraseando a José Kóser, prologuista de la obra, el autor simboliza la desintegración de todo lo humano y vuelve fértil al desierto; ergo, corrompe los límites, o acaso los amplía.

Resulta fácil pensar, ahora, en la voz de un hombre solitario llamado Franz Kafka, que admiraba a Strindberg, del que decía: "Esa rabia suya, esas páginas obtenidas a puñetazos". Y pienso en tantas páginas de Joyce o de Pessoa, obtenidas con los puños y cruzadas por el acero del dolor. El hecho de que Pessoa, Kafka y Joyce –paradigmas perfectos del pájaro cantor– recurriesen al lenguaje no respondía a una voluntad, por parte de ellos, de re-

formar el mundo, pero, pese a ser conscientes de la insignificancia del individuo, dejaron su voz, pues tal es, en definitiva, el duende del lenguaje. Zapata, cuya sensibilidad se evidencia en cada uno de los versos de este poemario, demuestra que sí, que antes escribir era más fácil que ahora, no existía con tanta fuerza la reflexividad sobre el trabajo propio. "Quizá todo comenzó con Flaubert –dice Sebald–, y la manera como se maltrató él mismo escribiendo. Rousseau y Voltaire, en cambio, se lanzaron alegremente a escribir, a seguir adelante, a mejorar la sociedad, a ilustrar". Al releer *Jardín de arena*, no siento la menor nostalgia de esos tiempos alegres. Encuentro un placer en seguir adelante sin las alegrías, con el erotismo de Cristóbal, con *los ángeles / que hacen maromas en sus cinturas... orladas de arabescos*. Me divierte, además, amar a la tristeza, a una nostalgia. Cuando casi todo el mundo habla de tragedia y fracaso final de la literatura, yo me limito a sentarme, con la barriga llena y el corazón destrozado porque no todos lo tienen así, e imagino al cantor en su jardín.

Hará cinco años que a Cristóbal, para su desgracia, se le ocurrió amistar conmigo. Y puedo afirmar que conocerlo es atreverse a experimentar una aventura, similar al recorrido de estas bien hilvanadas páginas de *Jardín de arena*. Y este viaje es como un barco o una tumultuosa caravana que se dirige directamente hacia el abismo, pero el viajero (que bien puede ser el poeta o su lector), lo intuimos en su asco, en su desesperación y en su desprecio, quiere salvarse. Lo que finalmente encuentra, como Ulises, como el tipo que viaja en una camilla y confunde el cielo raso

con el abismo, es su propia imagen. Henos ante un libro que propone ese viaje y su autor, Cristóbal Zapata, nuestro barquero, que nos dice entre otras palabras *sin odisea ni epopeya, / puedo también acceder a la Nada*.

Como todo poemario digno de ser llamado así, este nace para refundar el mundo. Es un pájaro en la aurora, el candor de la mañana. A pesar de formar parte de la sombra, la ignora, lo que puede terminar por atraerla. En su museo de cera de personajes, si es que se me permite el término, podemos hallar lo helenístico de igual manera que lo suburbial, el sexo desmedido pero siempre emergente desde el tuétano hasta fastuosos templos de la Nada, como el desierto, el mar y el viaje, que los recorre. El azul del espíritu de este *Jardín de arena*, permite que se muevan en él Ulises, Dionisio, Jorge Carrera, el Destino. He aquí el juego con el hedonismo: con el fetichismo –lo que es ya otro fetiche–, con el voyeurismo, con las ganas de ser, en palabras del viejo Borges al referirse al bardo de Stratford, todos los demás y nadie; el juego con el tiempo, que es la materia de la cual estamos hechos los hombres; el juego con la voz de la inocencia, que es la voz del derroche.

Esta avezada literatura invoca a Eros, verbigracia:

Venus de Agua Dulce, tu primer acto consiste en desnudarte al borde del estuario y elevar una plegaria a Yemayá. Tras este premeditado ritual ejecutas un paso de danza: te recuestas sobre la arena de la playa y nos descubres la arcana belleza de tu concha primordial: valva, vulva, malva.

La plegaria, la plegaria, la plegaria. En este *Jardín de arena* se la eleva, se la construye como un ser en cuatro etapas, en que cada una remarca un sentido vital, “un camino de cerezos en flor”, una “vereda matinal”, una “melodiosa percusión de la luz”. “Poema de adviento” y “Plegaria del fauno”, dos joyas de la literatura contemporánea; asimismo, dos plegarias.

En una sociedad decadente, donde la ética y la estética no son más que recuerdos ajenos, la sensualidad, es decir la voz, la comunicación entre los cuerpos, el erotismo u homoerotismo, enaltecen las gracias mundanales y les dan sentido. La decadencia, entonces, no se da por la pasión sino más bien por su ausencia.

“¿Regresaré Dios cuando su creación esté destruida?”, se pregunta Elías Canetti. No lo sé, pero soy tan optimista que creo que habrá escritores para contarlo.

No hay una verdadera esperanza que no haya empezado por ser una esperanza desesperada. Todo escritor, me parece, empieza así el largo recorrido de escribir. Estas páginas, este jardín que está para ser leído, donde podemos vivir sin ser regidos por la arena de un reloj que en conteo regresivo nos anuncia nuestro fin, no ceden al olvido, roedor de todo lo humano y celestial, más bien brindan al paladar el exacto sabor del vino y dan al oído tonos tan dulces como el de una cuerda del violín de Paganini, porque el sexo y los libros no nos llevan a ninguna parte, sin embargo, son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, para encontrar cualquier cosa: lo

nuevo, lo que siempre ha estado allí, el primer arado, el *dong* de nariz luminosa, la filosofía, el jardín perdido.

Qué bueno, y esto es un agradecimiento a tanta plegaria, qué bueno, digo, que existan personas como Cristóbal Zapata que, en medio de estas autopistas finisemanales y entre tantas contabilidades automáticas, nos cuenten sus añoranzas del paraíso perdido y sus intimaciones de libertad contradictoria, los variegados números de la poesía.

CARLOS VÁSQUEZ
CUENCA, JUEVES 11
DE FEBRERO DE 2010

CAROLINA ANDRADE
Frágiles,

Guayaquil, b@zeditor.es,
2009, 123 pp.

El narrador de la novela de Carolina Andrade está a la altura de este texto, casi es obligado a hacerlo por la vitalidad de los personajes que la autora ha estructurado y el peso de las historias que se narran, pero más allá de esas historias contadas, es la naturaleza de ellas, la fuerza de *Frágiles* y la consistente coherencia de su narrador.

Son dos personajes, un hombre y una mujer: Cecilia y Bruno, que se encuentran coincidentalmente, ya se habían conocido antes, pero todo estaba dado para que ocurriera el reencuentro. ¿Quién lo conocía? ¿A quién se le había encomendado tal hazaña? A él, al narrador. Él tuvo que dar con la mejor forma para que dos estructuras coincidieran, y se juntaran así dos lógicas. Y, esa es toda una aventura, una deliciosa, vítrea y fuerte aventura.

Resulta que aquello no tenía que haber sido difícil, pero son lugares distintos desde donde se nos cuenta, explicaciones distintas las que se ofrecen. Cecilia y Bruno, son historias que se tocan, pero los caminos no son los mismos. Ese recorrido es el que se debe exponer en este comentario.

Arrancó con un ábaco y una caja de crayolas, quizás es más certero decir... con un punto y una recta buscándose; euclidiana en sus inicios, progresivamente, se fue complejizando la historia de Bruno y Cecilia, hasta alcanzar las más refinadas estrategias en la "Teoría del juego". Pasó por la Teoría de Gödel,

el rigor de las matemáticas por excelencia, para quedar demostrado, sin lugar a dudas, que las matemáticas mismas son incompletas ¿Historia de grafos? Visualmente muy sencilla, efectivas relaciones entre elementos de diversa índole.

Pero también estaba señalado desde el principio que... y eso se lo había confirmado la banda de Moebius que, a pesar de caminar en distintas direcciones, se reencontrarían, “pero un encuentro no garantiza ocupar el mismo lugar”.

Finalmente, “Fractales”. ¡Tanta historia!; se escondía más para Bruno la otra frontera, allí donde nunca antes él había dirigido la mirada.

A grandes rasgos, esto es *Frágiles*. ¿Por dónde comenzar?

EL PESO DE LA REALIDAD... SIEMPRE LAS HISTORIAS

Cuando reflexiono con mis estudiantes sobre el peso de la realidad en el mundo imaginario creado por el lenguaje literario, es decir, el texto literario, siempre, siempre, terminamos concluyendo que hay vínculos, vínculos profundos, pues la ficción literaria no se puede desprender de la realidad empírica, nace de ella.

Esa relación no es de verificación, no es de correspondencia, sino de coherencia. En *Frágiles*, las historias de Cecilia y Bruno requisadas por el narrador y por urgencias justificadas de la protagonista, quedan registradas en el texto a partir de hechos realmente acontecidos. Cecilia escarba en su infancia del colegio salesiano, la entrada a la escuela, y la encuentra cuando los estu-

diantes parisinos exigen que la imaginación llegue al poder, el hombre caminará en la luna el siguiente año y “en este país, un presidente interino está a punto de concluir su gestión y dar paso a elecciones bárbaramente libres, a la quinta presidencia de Velasco Ibarra”.

El peso de la realidad en la novela *Frágiles* también se trabaja desde las propias apreciaciones y percepciones de los protagonistas, del narrador y sus entornos: “Somos hijos de Bello, Reyes, Montalvo y Sarmiento, viviendo la posmodernidad —dice la protagonista—. Somos la hojarasca de Latinoamérica [...] el viento nos arremolina, nos irrespeta”. El lenguaje literario que arma un texto literario “es semánticamente autónomo... porque tiene poder suficiente para organizar y estructurar [...] mundos expresivos enteros” (Manuel Aguiar E. Silva, 1972).

En este orden, cito a *Frágiles*, nuevamente: “El Dr. Kusten se instaló en Guayaquil en medio de una terrible crisis financiera. A tiempo para ver cómo el país entero enterraba su moneda —el sucre— y se asía al dólar como boya de salvación. Tras unos pocos días de feriado bancario la clase media vio sus ahorros pulverizados y se enteró de que su situación ya no era de clase media”. Toda esta información y valoración del narrador, cobran vida en *Frágiles*, todo esto es verdad en la ficción del lenguaje literario, únicamente en relación con la propia narración, “no en relación con la persona física y social del autor”.

Estas son las prerrogativas de la literatura. La propia situación comunicativa de esos mundos y personajes de papel no está determinada por la realidad real.

EL PODER DE LAS IMÁGENES

Estructuralmente, el texto, como se ha expresado antes, descansa en un narrador vigoroso que cuenta historias muy bien armadas, pero falta mencionar otro elemento estructural de la novela *Frágiles*: las imágenes. Carolina Andrade, estudiosa de la semiótica de la imagen, ha logrado transferir la fuerza estratégica de esta al texto, para, en una operación semiótica, hacer literaria.

La imagen tiene en sí misma un poder mágico y abrumador, a veces es difícil explicarlo. Amenaza, consuela, da alivio y esperanzas, denuncia, representa, manipula. La vida se interpreta en imágenes, la cultura depende de imágenes, ellas nos estructuran.

En el *Frágiles* se ha trabajado primero desde meras percepciones sensoriales y luego, en grandes porciones narrativas se consolidan las imágenes, estáticas y en movimiento, visuales, auditivas, olfativas, táctiles. En el encuentro amoroso de Cecilia y Bruno, adultos en New York, las imágenes en una amplia escena narrativa van a ilustrar el ritual amoroso que conservando su primaria fuerza se sacraliza en una visita al infinito.

Las sensaciones esquizoides de Cecilia, la protagonista, son posibles de entender si se asume que una imagen vale más junto a mil palabras:

A pocos metros de la agencia, de lunes a viernes se ubica una camioneta destartalada repleta de frutas: mangos, mameyes, piñas, papayas, zapotes. El conjunto tiene unos colores magníficos que te obligan a percibir un mosaico de carnaval enclavado en tu campo visual.

Además, el olor. Supongo que mi sol ecuatorial favorece que las frutas emitan un empalagoso olor, almibaradísimo. Un olor que casi lo puedes tocar. ¿Entiendes? Todos los días, de lunes a viernes cada vez que salgo de la agencia. Además, un par de hombres ofertan esa mercancía a través de un megáfono con un tono, un ritmo, un humor, una cadencia casi bailable. Todos los días, de lunes a viernes. Son mis sentidos los que se sienten de luto en Nueva York. Una carretilla de *pretzel* no huele igual.

En ciertas ocasiones, se transpone un sentido a otro, el olor es tan fuerte que se puede tocar. Los colores se activan y se siente su velocidad. Pero lo decisivo ha sido que ellas, las imágenes en *Frágiles* operan como estrategias retóricas, persuadiendo afectivamente al lector de forma muy efectiva. Es un permanente tender a persuadir y mover.

Desde esa persuasión afectiva que ejercen las imágenes de *Frágiles* como estrategias retóricas, se va a dar la respuesta del lector, responde a los estímulos que el texto ofrece y, como consecuencia, se va a dar la valoración del texto mismo.

LA NOSTALGIA DE PUENTES... SIEMPRE LAS HISTORIAS

Para las historias de Cecilia y Bruno siempre fue necesario tender puentes. El narrador lo hace, no olvidar que a él, en este texto, se le confió el encuentro de esas historias y, para Cecilia, la protagonista, fue una obsesión. Era un asunto de sobrevivencia: "Ella había encontrado la fórmula de cubrir

lo que los separaba, iba y venía y, para lograrlo, se desintegraba, se adaptaba, se reconstruía, se reinventaba: sin embargo, intuitivamente sabía que aquello no podía ser permanente, necesito puentes –exclamaba–”.

Culturalmente, el puente, se ha instalado como un símbolo de invitación a la vida. Quizás, en nuestros días ya apenas les prestamos atención, si no es por su monumentalidad, más altos, más largos, más suspendidos –qué sé yo–. Para Bruno, el asunto era otro: “Antes de emprender cualquier cálculo de ingeniería estructural, Bruno tenía que saber qué accidente era el que enfrentaba y cuáles eran las orillas que el dichoso puente debía unir”. A eso el narrador responde con rapidez: “El problema era que, a todas luces, el espacio por salvar no era geográfico, si así hubiera sido, los aviones habrían bastado. Se trataba de otro tipo de distancias. Los puntos a unir no eran New York y Guayaquil, los puntos a unir eran Cecilia y Bruno”. Prosigue el narrador en una casi reflexión consigo mismo: “Entonces, un puente. ¿Cómo diseñarlo?, ¿qué cálculos eran los apropiados?”.

Mi nostalgia de lectora se suma a la de la protagonista de *Frágiles*, que más allá de la monumentalidad de los puentes, de su eficiencia para soportar pesos, del equilibrio para determinar fuerzas, cree que unen orillas, incluso imprecisables. El problema fue siempre Bruno, que permanecía estático, solo en el lugar que él podía entender.

EL FINAL... LOS CUERPOS

VÍTREOS, METÁFORAS DE LA FUERZA

Todos los epígrafes que cruzan *Frágiles*, desde el inicio hasta el final, y que dan cuenta, aparentemente, de las propiedades del vidrio: 1. amorfo, estructuralmente no es ni sólido ni líquido, 2. unidades moleculares dispuestas en forma desordenada pero con cohesión y rigidez, 3. rompimiento con fracturas concoideas (conchas de mar), se recogen en el último de ellos: “El vidrio es un material totalmente reciclable y no hay límites en la cantidad de veces que puede ser reprocesado”. Junto a la belleza del vidrio esa es su fuerza y su valor.

Ya no está Bruno, y Cecilia, mirando a su nieta, lo interroga: “¿Ves Bruno? Permanecemos” y “eso es bueno”. Junto a ella, comenzamos a recoger los pedazos esparcidos que han quedado: la portada del texto, el pintor Esher: “La vida es eso, siempre es un volver a empezar”. La banda de Moebius: “a pesar de caminar en distintas direcciones, se reencontrarán”, pero un encuentro no garantiza ocupar el mismo lugar.

En este punto, es valiosísimo el comentario de la estudiosa literaria y coordinadora de grupos de lectura Pilar Calderón Smith:

La historia de *Frágiles* se corporeiza por la dureza y porosidad del material de las palabras, el vidrio/palabra circula por el discurso configurándose en cada episodio; me atrevo a sustituir el epígrafe final de la novela: “El lenguaje es un material totalmente reciclable y no hay límite en la cantidad de veces que puede ser reprocesado”. Es lo que voy leyendo en el discurso, la palabra que se solidifica, se

hace trizas, se resquebraja, se inmoviliza, se enfría, se junta en pedacitos vi-
driados para dar forma a la ilusión, amor,
esperanza.

Kurt Gödel, en 1931, demostró, dentro del ámbito de la ciencia, el cojito del siglo XX, la fórmula de lo autorreferencial y lo indecible, "siempre nos encontraremos inopinadamente de vuelta en el punto de partida [...] tarde o temprano, en un nuevo sistema, el perturbador incidente se reproduciría, así, indefinidamente". De hecho, por sorprendente que parezca, en 1801, los románticos formularon en la *Doctrina del Arte*, similar principio: "[...] la Literatura como el Arte expresan algo que no puede decirse de otra manera. El goce dura siempre sin cesar. Creemos siempre penetrar en ellas cada vez más profundamente y sin embargo despiertan nuevos sentidos". Es lo indecible.

En *Frágiles*, de Carolina Andrade, se recrea esa posibilidad de que la verdad en la literatura supera a la demostrabilidad. Está en otro orden, se encuentra en ese espacio donde estallan las múltiples significaciones y todo puede ser nuevamente reprocesado. ¡Qué fantástica es la literatura!

CECILIA LOOR DE TAMARIZ
UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTIAGO DE GUAYAQUIL
GUAYAQUIL, NOVIEMBRE 25 /09

Luis Carlos Mussó,
Evohé,
Guayaquil, Casa de
la Cultura Ecuatoriana,
Núcleo del Guayas, 2008

El grito de las ménades, personajes divinos que cantaban para Dionisos, es *evohé*. Dionisos era el dios del vino, de la euforia y del teatro. El personaje poemático que habla en los textos de Luis Carlos Mussó, cierra el poemario con el silencio que sobreviene después de la embriaguez, alusión al dios griego mencionado.

Es difícil compaginar la doctrina hegeliana que define la poesía lírica como: la expresión de los sentimientos del poeta, con la obra de Mussó. El poeta guayaquileño construye un personaje poemático que acude a los referentes de la cultura griega para expresar sus sentimientos. El personaje poemático adopta una actitud griega y la asume como experiencias vividas. Los textos recobran autenticidad debido a otro factor, al que subyace en el conjunto de poemas y que es el mundo vivido por Mussó.

Sabemos que el personaje poemático que habla en los poemas nunca es exactamente el autor. Es un pronombre, una forma gramatical solo válida en el texto, puesto que el autor y sus vivencias se desvanecen en el tiempo, en tanto que la siempre posterior creación del poema se mantiene en las páginas del libro, y es el resultado de manipular la lengua. Los pronombres en los poemas son representaciones que ayudan a comunicar invenciones diseñadas y que se reproducen en la imaginación de los lectores. Según Carlos

Bousoño, la autenticidad de la expresión lírica es el resultado de los artificios lingüísticos.

Mussó creó un personaje poemático con visos griegos. Es una especie de héroe inmerso en referentes de la cultura griega, de su épica, de su tragedia y de su mitología. En ocasiones, son relatos de acciones que se actualizan en líneas seguidas, como en la novela. Mussó, para recuperar el tono lírico, organiza el texto en cortos párrafos numerados e intervenidos con líneas oblicuas que no son un accidente: se conectan con la reproducción de letras del alfabeto griego, con los dibujos de geometrías y hasta con la repetición de líneas que dicen: "No debo robar versos a Homero". Estos materiales gráficos remiten al comienzo de la vanguardia literaria francesa, que buscaba fusionar el poema con la plástica.

En el texto de Mussó se acude a la alusión, definida como cita ambigua de otro texto, de acuerdo con la terminología de Gerard Genette, en su estudio de la transtextualidad. En efecto, los nombres de los personajes griegos y las evocaciones de sus actos funcionan como vagos referentes. Pero también, las alusiones se comportan como estímulos para un lector ideal.

No se piense que *Evohé* es una monosémica y pretenciosa manifestación erudita, es más bien un cuidadoso trabajo de enmascaramiento. Amor, muerte, placer, olvido, naturaleza, trascendencia religiosa, tensión lingüística, tensión artística, teoría poética, tensión ontológica se entrecruzan en el poemario de Mussó. Angustia, desilusión, incomunicación son los matices muy actuales que se advierten en los men-

sajes antes mencionados. Estas son las problemáticas que preocupan al autor y son la autenticidad exigida a la dimensión lírica.

El efecto visual que sugiere el poemario de Mussó es el de un friso y no solo porque en el poema "Taller de escultura" se alude al *Discóbolo* de Mirón o porque en "Fundación de la ciudad" se sugiere la frialdad neoclásica del cementerio de Guayaquil, sino porque los personajes de la cultura griega surgen como iluminados por una luz sepia de enigmática belleza.

Piense el lector que el poeta procesa sus valores en la vastedad de la cultura humana. Elige los contenidos y las expresiones en plena libertad. Mussó ha acudido al mundo griego, venero de la cultura de Occidente. ¿En qué medida los lectores de hoy se nutren con esos saberes? Es difícil responder, pero cualquiera que fuere la respuesta, esta no sería el centro del poemario. Porque se trata del fluir de una sensibilidad orientada a la belleza y los lectores, en este sentido, encontrarán en *Evohé* de Mussó, muchos y vibrantes mensajes.

JULIO PAZOS BARRERA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL ECUADOR,
QUITO, MAYO DE 2010

JORGE VELASCO MACKENZIE,
Tatuaje de náufragos,

Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador/Abya-Yala, 2008, 425 pp.

El arte es un reflejo de la realidad. El arte es una forma de conocimiento. El arte es un complejo sistema de signos. Estas son, entre otras, sus definiciones. La literatura y todos sus géneros pertenecen al arte, y éste constituye la mayor esfera de la estética. Es aquí donde se encuentra la paradoja. Nadie puede vivir armónicamente sin someterse a la simple y a veces compleja urdimbre de emociones y sentimientos. Mundo que, querámoslo o no, está gobernado por la estética. Se preguntarán de qué habla *Tatuaje de náufragos*, la novela de Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 1949): ¡De amor! ¡Un *thriller*! ¡Un drama! ¡Una comedia! ¡Una tragedia! Lo menciono porque siempre buscamos significados inmediatos, fáciles, casi que nos identifiquen. Eso aquí no importa por el momento. Para emprender un recorrido analítico sobre *Tatuaje de náufragos* nos despojaremos de los esencialismos positivistas, que fueron buenos en alguna época, pero que, en la actualidad, son bastante relativos.

Para comprender a plenitud una obra literaria, es preciso conocer la construcción de la realidad y esta es, en gran medida, una construcción humana. El origen de toda realidad es subjetivo. Cada mundo es real a su manera, mientras se atiende a él, solo que su realidad desaparece cuando desaparece la atención. Toda descripción del mundo presupone a alguien que lo describe (lo observa). Lo que

necesitamos es, pues, una descripción del “descriptor”, o, en otras palabras, una teoría del observador. Esto es exactamente lo que sucede en *Tatuaje de náufragos*. Es el observador (narrador en este caso) describiéndose y observando el contexto. No existe nada fuera del texto, porque todo es texto. El narrador, léase autor, se encuentra a sí mismo como fuente de toda realidad.

El estructuralismo condujo a una decodificación sistemática y sistémica de la realidad; entendida esta como un sistema de signos que comunican, por lo tanto, significan. Roland Barthes fue el más conspicuo difusor de la lectura decodificada y desestructurada, útil y necesaria para encontrar en el texto literario los procesos de creación y todo el universo de connotaciones que en él están contenidas. Pero fue Jacques Derrida quien desacralizó la realidad construida en los tinglados del lenguaje. Fue más allá, cuestiona la lengua y todo lo que con ella se puede construir; incluido, naturalmente, el texto literario. Si la realidad construida es una paradoja, con mayor fuerza lo es el texto literario. Me atrevo a señalar aquí ese refrán popular: “Nada es verdad, nada es mentira, toda realidad tiene el color del cristal con que se mira”.

Tatuaje de náufragos es un océano urbano donde navegan criaturas con sus vidas, cual conjuntos fractales venidos de todas partes; con todas las pasiones y lucidez posibles, inventados y creados de la nada. También existen vidas reales que dan testimonio, todavía, de sus existencias. A muchos de ellos los conocemos: algunos han muerto. Esta es una novedad en la narrativa local: héroes y villanos de ficción y tam-

bién de carne y hueso. Fernando Nieto, el encadenado al exilio; el bizco “Vengador” y el Negro “Doble Eme”, entre otros. Los conocemos, muchos de ellos han pasado por las cátedras de la universidad de Babahoyo. Cómo dejar de recordar –aprovecho la ocasión– a esa recia figura moral, amigo complaciente y sobre todo brillante poeta, creo que no lo supimos valorar cuando compartimos con él este lugar: Hugo Salazar Tamariz. Brillante escritor y consecuente militante, muerto hace diez años, y que justamente, en estos días las cofradías de las letras le rindieron un merecido homenaje con la edición de su *Obra poética*.

Las poéticas son las fuentes, los manantiales de la realidad, de las que el arte se apropia a través de la mimesis. Aristóteles y Nietzsche, para explicar el fenómeno estético, se sumergen en las profundidades abisales que la tragedia, como obra de arte, provoca y origina, en una visión ontológica de lo humanamente incierto donde habita el miedo. *Tatuaje de naufragos* es una expresión estética de las poéticas que la realidad urbana le suministra al narrador, en este caso, la ciudad de los manglares, con todo su tráfigo tropical. Por esa razón bien podrá llamarse la “Ciudad Tatuada”. Velasco, en algún momento intentó titular así a la novela, pero le dijeron que había demasiadas ciudades tatuadas. El desarrollo del texto está surcado por meandros de ficción y realidades donde la incertidumbre del “más luego” desbroza los caminos de las criaturas que deben, obligadamente y por voluntad del narrador, vivir al filo de la tragedia, no porque los aceche la muerte, sino porque no saben si son muertos, aunque muchos estén vivos y prestados de

la realidad. Al fin y al cabo, todos llevamos un tatuaje en el alma desde que nacemos y lo arrastramos por los circuitos de la vida. Esa es la visión trágica de esas poéticas, abastecedoras de realidades apolíneas y dionisiacas.

El conflicto existencial en el universo diseñado por el autor de esta novela, se extiende por todas partes, y a todos los involucrados el destino los maneja con discrecionalidad. Los episodios pesquisables que buscan unas misteriosas pinturas, no son sino subterfugios para tejer urdimbres de seres que requieren explicar su presencia en el otro. Cada uno necesita del decir y el quehacer de los que disputan consigo el espacio, los afectos y desafectos, los placeres y la razón. La literatura es el océano, para ser mas puntual, la palabra y el lenguaje son la esencia que compone la arquitectura de la obra. El poema “Confesiones del ebrio inmortal” (pp. 195 y siguientes), consagra esa búsqueda de trascender con el verbo, de saber que se puede describir una emoción y verter un manantial de sentimientos dionisiacos. Es un himno al borracho célebre, de los que la historia no se avergüenza y más bien los adula porque sin ellos la vida sería demasiado gris. No es apología, es homenaje a Baudelaire, Poe, Pollock, Rimbaud. Larga es la nómina de aquellos que un día pasaron por estos caminos bebiendo con sed inagotable, y en esa fuente perecieron con placer y sin miedo. También el poema es brindis y una peregrinación a la vereda de cualquier esquina para ofrendar una copa al borracho desconocido en los tugurios de la ciudad.

Los engendros nacidos de la ficción y los náufragos de carne y hueso que deambulan en las páginas de la novela, tienen una vida de hemiciclo. Por una parte, buscan los caminos para una apolínea existencia, casi racional e intelectual; los placeres, las pasiones, el éxtasis narcótico, la sensualidad hedónica, la embriaguez báquica; plasman la otra parte, una estirpe de seres tatuados y naufragados (póngase atención, no es lo mismo que fracasados); seres atados al cordaje del Montreal: metáfora del viejo barco corroído por los mares y las tempestades oceánicas.

Sueña, marinero, con tu viejo bergantín; Bebe tus nostalgias en el sordo cafetín... Llueve sobre el puerto, mientras tanto tu canción; Llueve lentamente sobre tu desolación... Anclas que ya nunca, nunca más, han de levar; Bordas de lanchones sin amarras que soltar; Triste caravana sin destino ni ilusión; Como un barco preso en una botella del figón.

Así, gemía el tango en la rocola del Montreal a punto de naufragar, cuando en el fondo de su mecanismo lo activaba la ayora: "Niebla del Riachuelo". Mientras el tango, trova maldita y nostálgica, alimentaba la sensibilidad, el romanticismo y despertaba pasiones ocultas, la cerveza y el humo del cigarrillo aguzaban la inteligencia, la imaginación, el talento y otras percepciones estimulantes para dilatar, destruyendo y componiendo el mundo, imaginando guerras revolucionarias, tomándose el poder del proletariado, pintando el cuadro inmortal, como lo hacía Humberto Moré, o escribiendo la magna obra literaria. Y así sucesivamente, cada quien

soñando sus futuras realizaciones, perdurables o efímeras transcendencias.

Zacarías Lima, médico de muertos, o mejor, médico para los muertos, y sus personajes satélites, todos seres imaginarios, conviven y comparten realidades también imaginarias en la ciudad de los manglares. Lo hacen con una tribu urbana sedentaria, cuyos miembros viven del cultivo del pensamiento y las ideas. Afanosamente, buscan una explicación a sus existencias en seductores devaneos filosóficos sartreanos, cuando arreciaban peligrosamente las carroñeras incertidumbres ontológicas del *cogito ergo sum*, devorando los cadáveres que dejaban el desarrollo de la técnica y la ciencia; dudas y sospechas sobre el impacto de esos procesos en la civilización que ni toda la escuela filosófica de Frankfurt, más el pensamiento de Derrida, Foucault y demás, pudieron explicar a cabalidad. A esto debemos agregar el estigma en los individuos que Albert Camus dejó marcado. Todos, o casi todos, por lo menos los que se cuestionan el aquí y ahora de sus vidas, se convirtieron en *el extranjero*, como Meursault. O las nuevas dimensiones con las que la postmodernidad amenazaba: el hipismo, la unidimensionalidad marcuseana del individuo, el conflicto y su secuela de dudas que dejan el desarrollo sin freno y el consumismo. La genocida guerra de Vietnam, la Revolución cubana y los movimientos libertarios del Tercer Mundo, dejaron hondas huellas en el pensamiento anarquista y a veces nihilista de aquella tribu. Las disquisiciones filosóficas, ideológicas y políticas llevaban la impronta del pensamiento pequeño burgués, aunque algún miembro de aque-

lla tribu sea de origen proletario. No cabe duda que las generaciones que sintieron el impacto de la crisis existencial intentaron, vanamente unos, liberarse de la condena perpetua del consumismo y todas las formas de masificación y cosificación de sus vidas, pero luego cayeron en el nihilismo dionisíaco; los otros, apolíneos, apostaron por una explicación a su existencia, aunque no lo quisieran, en el marco del *establishment*. Las manifestaciones estéticas que se debatían y sus vertientes en la expresión artística, jamás llegaron a alcanzar trascendencia alguna.

Con crudo realismo el narrador testimonia, en la página 296 y siguientes, el desconcierto de sus vidas y los propósitos de esa tribu urbana sedentaria: "Zacarías Lima siempre quiso ocultar la verdadera historia de Sicoseo. El grupo literario nació a la borda del Montreal una noche de aguaceros violentos con rayos y centellas:

—Mal Augurio —dijo Medardo paz, un comunista ortodoxo que creía en el diablo y leía cartas del Tarot.

Se habían urdido tantas historias falsas sobre el grupo que ya casi estaba aceptado que se trataba de un movimiento insurgente en la cultura de la ciudad, cuando solo fuese una liga de pavos y borrachos, por eso nunca salió nada bueno de ahí, de aquellos seres doblegados por el alcohol y la marihuana, que se reunían cada sábado para beber y fumar en un departamento de la calle Imbabura, justo al lado de lo que más tarde fuera el Gran Cacao. Él sabía que casi nunca se leyó trabajo alguno que se acercara al verso o a la fábula, o sea al ritmo y al mito, solo se escuchaban los largos monólogos del bizzo "Ven-gador" quién había encontrado ocho

tontos que lo dejaban hablar cuatro horas seguidas sobre el intelectual orgánico del italiano Antonio Gramsci, tan parecido a Medardo Ángel Silva; la penitencia ideológica-religiosa de Narcisca de Jesús Martillo; la abdicación del "Rey de la Cantera" en el estadio de Barcelona; el triunfo posible, vía inconciencia de clase, del Frente Amplio de Izquierda. Fernando Nieto, el poeta encadenado, nunca leyó nada; el negro "Doble Ene", por ese tiempo murmurador y mezuquino, tampoco, jamás escribió nada, ni el "conde", que todavía no era "Giorgio Hammer", sino Jorge Martillo a secas, herido por los clavos y silicios de su tía lejana, la beata embalsamada de la iglesia de San Alejandro el Grande, el ronco Artieda no soltó ningún rebuzno herido, sino esperó, hasta que "Jota Jota" muriera un día del mes de febrero para ponerlo a batirse a duelo contra Olimpo Cárdenas en un pueblo fantasma. La mayor prueba de la falsía de Sicoseo fue que nunca volvió a aparecer otro número de aquella horrible revista impresa en papel Kraft de empaque que tuvo en la portada el fotomontaje de Humberto Moré, un rostro de hombre con cuatro ojos que miraba al lector por todas partes...".

Hasta aquí la cita. En resumen, de esa tribu urbana sedentaria, la pintura tuvo algunos dignos representantes; en la literatura, el único sobreviviente de ese naufragio, es Velasco Mackenzie, que sigue flotando en el salvavidas de la palabra.

Por otro lado, la temporalidad de la novela se consagra en el auge de la globalización; precisamente cuando el mundo se está reduciendo a un pequeño "recinto". La dinámica de todos los fenómenos sociales, culturales, políticos y económicos los convirtió en do-

mesticas cotidianidades con un vértigo desquiciante. Ahora mismo, esa espiral vertiginosa amenaza desquiciar hasta los cimientos de la sociedad con el *crack* financiero global.

Mientras Zacarías Lima navega intermitentemente en la ciudad de los manglares, recalando en el puerto del Centenario para abordar el buque Montreal que pronto naufragará, el horizonte acuoso refleja el eco de unas marchas blancas y otras negras, que amenazan con tirar abajo al Dictócrata. Este fondo político que muestra la novela son los coros y las suplicantes que llenan el escenario del teatro griego, se presentan como esos golpes a la conciencia de la sociedad en las tragedias inmortales de Sófocles.

Para finalizar haré un esfuerzo de síntesis crítica. El narrador monta en la ciudad de los manglares, su ciudad, un escenario para desarrollar una obra de teatro del absurdo. A pesar de que la muerte está presente diariamente en la Fronda, anfiteatro anatómico policial, no es la condición ni *leitmotiv* de la novela. La Fronda es un pequeño refugio de seres anónimos que giran alrededor, no de la muerte, sino de un oficio sobre los muertos. Esta condición de la vida no atormenta ni promueve sentimientos de ninguna clase, simplemente es la cara oscura de la gran farsa teatral. Tampoco es la esencia de unas vidas taciturnas, aunque al final de la obra, la muerte asoma como variante temporal, para apuntillar las pesadillas de Zacarías Lima y sus congéneres imaginarios.

Creo que la deconstrucción de la novela que he intentado es una aproximación filosófica sobre la vida, la cultu-

ra y la sociedad. Como señalé al inicio al tratar sobre la descripción e interpretación de la realidad en el arte, reitero que para comprender a plenitud una obra literaria es preciso conocer la realidad, porque esta es en gran medida una construcción humana.

En plan menos analítico y más intimista, debo decir que *Tatuaje de naufragos* pudo tatuarse en menores tiempos y espacios y el naufragio pudo causar menor número de damnificados. Pero a Velasco no le dio la gana. Más bien tuvo ganas infinitas de nunca terminar de narrar lo que para él esta realidad se volvió: un hecho indisoluble en su vida. Esa es la paradoja que lleva tatuada el alma humana: la necesidad de construir un mundo con su cosmovisión, con lo que se vuelve indispensable en la existencia. Ahora, también debo aclarar, porque he testimoniado esos trajinares, que si de escribir se trata, y a eso lo invitan, la noche de copas se vuelve interminable.

VICENTE VARGAS LUDEÑA
GUAYAQUIL, 06-02-09

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ,
En la ciudad se ha
perdido un novelista.
La narrativa de vanguardia de
Humberto Salvador,

Quito, Ministerio de Cultura de Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2009, 237 pp.

En una entrevista a Wilfrido Corral publicada recientemente,¹ Rodrigo Villacís, al formular una pregunta sobre Humberto Salvador, le dice a su entrevistado: “ya dije en otra oportunidad que tú has venido a rescatarlo” y Corral responde que: “estaba olvidado, en efecto,” y explica que al ser consultado por una editorial española él sugirió el nombre de Salvador y de *En la ciudad he perdido una novela* para su publicación. A continuación, Villacís afirma que aquí “se subestimó” a Salvador. Corral responde que así fue al igual que se hizo con Palacio, “porque ninguno de los dos estaba en la línea del realismo social”. Más adelante, Villacís insiste en señalar a Corral como el académico que está “reivindicando” a Salvador y aquel hace una precisión: “También otros críticos y estudiosos, como se verá en el anunciado número de *Kípus...*”.²

1. Rodrigo Villacís Molina, “La polémica es parte del oficio”, entrevista a Wilfrido Corral, en *Mundo Diners*, No. 334, Quito, marzo 2010, pp. 20-26.
2. Se refiere al *dossier* “Narradores ecuatorianos del 30: relecturas en su centenario”, publicado en *Kípus*, No. 25, I semestre 2009, que rinde homenaje a los escritores cuyo centenario se celebró

Parecería que en nuestro medio cultural nos estamos acostumbrando a escuchar opiniones desinformadas y tendenciosas como si fueran juicios definitivos e inobjetables. Con Pablo Palacio sucedió algo parecido. El mismo Wilfrido Corral, Leonardo Valencia y otros esgrimieron la tesis de que Palacio había sido un escritor marginado por cuanto no se adhirió al realismo social y que ellos lo estaban reivindicando. En la introducción que hice a la obra narrativa de Palacio publicada en la Biblioteca Ayacucho³ demostré cómo la obra de Palacio ha tenido, salvo en el período dominado por los epígonos del realismo social, una recepción celebratoria. Tanto *Un hombre muerto a puntapiés* como *Débora* fueron muy bien recibidas por los escritores, compañeros de generación de Palacio, puesto que todos ellos estaban enfrentados a los epígonos del romanticismo y del modernismo. Sin embargo, cuando apareció *Vida del ahorcado*, dado que el realismo social fue la ruta del movimiento vanguardista y su politización expresa, las opiniones de sus compañeros de generación se dividieron. La cubana *revista de avance*, Raúl Andrade, Gonzalo Escudero, todos ellos elogiaron los cuentos de Palacio. La novela *Débora*, también tuvo una recepción elogiosa. Y es sabido que la crítica consagratoria de estos dos libros llegó de manera temprana con un artículo de Benjamín Ca-

en 2009: Demetrio Aguilera Malta, Ángel F. Rojas, Joaquín Gallegos Lara y el propio Humberto Salvador.

3. Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, v. 231, 2005.

rión publicado en su memorable *Mapa de América*, en 1930.

Palacio fue incluido, sin bien con alguna incompreensión teórica, en la Biblioteca Ecuatoriana Mínima, publicada en 1960. En 1964 la Casa de la Cultura Ecuatoriana publica la primera edición de las *Obras completas*. Los jóvenes escritores de *La Bufanda del Sol* fueron los primeros en *apropiarse* de la figura de Palacio a tal punto que en julio de 1974 le dedicaron el número ocho de su revista que circuló con el póster que sirve de ilustración a la portada de este libro, para convertirlo en un antecedente de sí mismos dentro de la tradición literaria ecuatoriana. De ahí en adelante, sus obras fueron publicadas en varias ediciones aquí y en otros países y los estudios se multiplicaron hasta llegar al canónico trabajo de María del Carmen Fernández.⁴

Al parecer se quiere hacer lo mismo con Salvador. Los hechos, sin embargo, son los que desmienten a quienes realizan afirmaciones antojadizas. Para empezar, tanto Villacís como Corral silencian en la entrevista la edición de *En la ciudad he perdido una novela*, que estuvo a cargo de María del Carmen Fernández y que apareció en 1993.⁵ Suficiente tiempo para que un periodista especializado y un crítico se enteren de la aparición de un libro. Pero, ade-

más, parecería que desconocen la publicación de *La navaja y otros cuentos* (1994), que incluye textos de *Ajedrez y Taza de té*; la novela *Trabajadores*, incluida en la colección "La gran literatura ecuatoriana del 30" (1985);⁶ o del cuentario *Sacrificio*, en la colección "Letras del Ecuador" (1978),⁷ pues en la entrevista Corral afirma, y Villacís acepta, que Salvador fue un escritor relegado, que ha sido olvidado por cuanto no adscribió al realismo socialista, y que ahora Corral va a la cabeza del rescate. La realidad, no obstante, es bastante más compleja.

El libro de Raúl Serrano Sánchez: *En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*,⁸ viene a poner en orden ciertas afirmaciones por cuanto toma en cuenta, para afinar la visión acerca de un autor y su obra, los claroscuros que siempre existen en el análisis de la producción literaria. El libro de Raúl Serrano clarifica la recepción de la obra de Salvador, su tránsito estético, y las vicisitudes de todo autor en su periplo vital y su

4. Me refiero a *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1991.

5. Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela* [1930], Estudio introductorio de María del Carmen Fernández, Quito, Libresa, Colección Antares, v. 94, 1993.

6. Humberto Salvador, *Trabajadores –recuerdos de un muchacho desvalido–* [1935], Quito, El Conejo, Colección La gran literatura ecuatoriana del 30, v. 11, 1985.

7. Humberto Salvador, *Sacrificio*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Colección Letras del Ecuador, v. 79, 1978.

8. Raúl Serrano Sánchez, *En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*, Quito, Ministerio de Cultura de Ecuador/ Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2009, 237 pp.

producción literaria, concentrado en el análisis de los libros de su etapa vanguardista. “Salvador, cuya obra de vanguardia en su momento fue muy bien comentada por la crítica extranjera y en algo la local, después del ciclo de su narrativa vanguardista, opta por la literatura proletaria, o adscribe al ‘realismo integral’ con novelas como *Camarada* [1933], *Trabajadores* [1935] y *Noviembre* [1939], textos que lo convertirán en la figura del supuesto ‘realismo socialista’, del que no es ni epígono peor su cultor”.⁹

Para evitar apropiaciones y elogios fáciles, lo primero que debemos considerar para un análisis adecuado de la obra de Salvador, es lo que señala Raúl Serrano en su libro: “En los trabajos críticos que dan cuenta de la obra y la generación del 30, la obra de ruptura de Salvador es omitida o relegada, destacándose su literatura proletaria”.¹⁰ En otras palabras, no es que Salvador sea un autor al que se ha relegado de manera intencional por cuanto existe una entelequia estéticamente atrasada que todavía hoy desconoce la validez de los textos de la vanguardia. Si precisamos las cosas, Serrano nos plantea que Salvador es un autor cuya obra vanguardista fue silenciada por incompreensión estética y sectarismo político pero cuyo reconocimiento se da por la *literatura proletaria* que produjo. La tarea que se viene desarrollando en los últimos años, entonces, ha sido la de releer a Salvador desde sus textos vanguardistas y entender, entonces, que la llamada literatura proletaria que escribió es de un espesor mucho más pro-

fundo que la del realismo socialista propagandístico.

En el prólogo a la obra de Pablo Palacio, editada por Ayacucho, ya señaló que Salvador se mueve desde el vanguardismo de técnica pirandelliana de *En la ciudad he perdido una novela*, hacia el realismo integral de *Camarada* (1933) –novela en la que Freud y Marx son los símbolos de los nuevos tiempos– y *Trabajadores* (1935). En *En la ciudad...*, el narrador-autor, que recorre Quito de manera reflexiva, asume para el texto literario la imposibilidad de la *ilusión realista*:

En mi ciudad andina pueden encontrarse argumentos de toda clase, para todos los gustos, que satisfagan todas las doctrinas.

Cada barrio simboliza una tendencia. Tiene motivos y personaje propios, para hacer triunfar su norma estética.

[...]

La vanguardia se puede buscarla en la ciudad a través de todos los barrios.

Pero la emoción novelesca es forzoso encontrarla en Victoria. Ella es la belleza estilizada, no el interés de la farsa. *La novela perfecta sería la que sin personajes ni argumento, presentara a Victoria desnuda en su maravilloso ritmo.*¹¹ [énfasis añadido]

En cambio, en *Trabajadores*, novela que exhibe la injusticia del capitalismo, el narrador vislumbra a Quito, ya no como la ciudad-espacio en la que construye una novela imposible sino como una ciudad donde la tristeza y el dolor existen como realidades sociales:

9. *Ibid.*, p. 220.

10. *Ibid.*

11. H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, pp. 219-220.

Después de la medianoche, la ciudad de Quito es un cementerio. Se paralizan sus movimientos. Huye de ella la vida.

Tiene la pobrecita ciudad una tristeza opaca. Es como si se hubiera hundido en la muerte.

En los arrabales cantan las guitarras de los novios. Quejidos hondos, entrañables. El trago puro consuela a los vagabundos. Sombras, dolor.

El policía es el único real. Él simboliza toda la pena escondida. Angustia, frío. Ausencia de mujeres. Deseo sexual siempre insatisfecho. Hambre. Así es para el pobre la ciudad de Quito.¹²

Así, en estas dos novelas, Salvador se constituye en un ejemplo de cómo la noción de vanguardia se desplazó hacia una literatura ubicada en la *vanguardia revolucionaria* a partir de la temática escogida y que terminó renegando —o que fue silenciada por la imposición de una nueva práctica estética y porque no pudo superar el rechazo que desde un primer momento originó en la crítica oficial, todavía ligada al modernismo— de su línea primigenia.

En general, la crítica ha opuesto, por ejemplo, al vanguardismo contra el indigenismo como dos expresiones completamente divorciadas. En el caso latinoamericano resulta curioso que durante la década del veinte, al mismo tiempo que aparecen *Memorias sentimentales de Juan Miramar* (1924), de Oswald de Andrade; *El juguete rabioso* (1926) y *Los siete locos* (1929), de Roberto Arlt; o *La tienda de los muñecos* (1927), de Julio Garmendia; también se publican *La vorágine* (1924), de José

Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes; o *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos. Si go creyendo que la presencia de estas obras comprueba que la vanguardia latinoamericana encontró varias vías de expresión que fueron desde el ultraísmo hasta el indigenismo, pasando por el nativismo y otras tendencias. Raúl Serrano comparte esta tesis en una entrevista reciente, a propósito de la presentación de su libro, en la que él responde: “En la generación del 30 todos son vanguardistas para su tiempo. El realismo y el indigenismo fueron la vanguardia”.¹³

Uno de los valores, justamente, del libro de Raúl Serrano es que se concentra en el análisis de los textos del período vanguardista de Salvador logrando una lectura contemporánea de los mismos y, por tanto, dando complementariedad a la visión que sobre la obra de Salvador podemos tener hoy día. Al mismo tiempo, toma en cuenta el ensayo de Salvador *Esquema sexual*, como un elemento constitutivo de la estética vanguardista del autor, considerando que

no es un mero receptáculo de los planteamientos freudianos, sino que, a partir de esos postulados, lleva adelante todo un trabajo de aplicación y de hermenéutica respecto del régimen sexual imperante en la sociedad de su tiempo. Este ensayo no ha perdido vigencia a pesar de los nuevos debates que en torno al psicoanálisis se han dado en estos años, creemos que su vigencia se

12. H. Salvador, *Trabajadores —recuerdos de un muchacho desvalido—*, p. 94.

13. “Raúl Serrano reivindica la obra de Humberto Salvador”, entrevista de Edwin Alcarás, *El Comercio*, Quito, jueves 22 de abril de 2010, p. 27.

mantiene porque su mérito estriba en ser una suerte de para-texto dentro de lo que es la vanguardia ecuatoriana, quizás uno de los pocos y extraños casos que operaron en América Latina a este nivel.¹⁴

En este sentido, Raúl Serrano plantea que la obra realista de Salvador no debe ser ubicada dentro de los cánones del realismo social, entendido este como la obra literaria escrita desde una visión plana y propagandística de las tesis marxistas, sino como la elaboración estética de un realismo integral que por la profundidad de los personajes, por la complejidad humana de las situaciones vitales y por el punto de vista crítico del narrador, hace de las novelas citadas de Salvador, textos de un realismo proletario preocupado por construir una palabra artística capaz de bucear, de forma problemática, en la condición humana.

Ahora bien, Raúl Serrano sí ajusta cuentas en su libro con la tradición crítica que relegó la obra vanguardista de Salvador y que redujo al escritor a ser un representante del realismo socialista, en el sentido más literal de dicho realismo. Ese ajuste de cuentas contribuye de forma notable al enriquecimiento del debate que reconstruye la presencia de un movimiento de vanguardia vigoroso en su época en nuestro país, en el que los nombres de Salvador, Palacio y el de Hugo Mayo son imprescindibles.

Para evitar arrogarse méritos que corresponden a varios intelectuales y a un proceso de la crítica generada en el país, tanto Villacís como Corral deberían

saber que, como indica Raúl Serrano en su libro: “Desde 1990, la obra de Humberto Salvador ha entrado en un proceso de relectura y revaloración, dejando atrás el terrible silencio al que fue condenada, y del que ha sabido salir dispuesta a conquistar a esos lectores que aparentemente no existían, cuando sucede que solo estaban extraviados”.¹⁵ Este proceso de relectura y revaloración no ha terminado, por supuesto: todavía la obra de Salvador se enfrenta al desconocimiento de un sector de la crítica, como bien lo señala Raúl Serrano al constatar la ausencia de Salvador como cuentista en una antología reciente, publicada por Alfaguara, con el auspicio del Ministerio de Cultura, preparada por Mercedes Mafla y Javier Vásconez.¹⁶

En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador, de Raúl Serrano Sánchez, es un excelente trabajo académico, escrito con la fluidez de un narrador, que contribuye al debate sobre las vanguardias a partir del análisis de la poco estudiada narrativa vanguardista de Salvador, y que realiza una documentada lectura contemporánea de su obra en este proceso de revaloración de la literatura de Humberto Salvador.

RAÚL VALLEJO

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

14. R. Serrano Sánchez, *En la ciudad se ha perdido un novelista...*, pp. 220-221.

15. *Ibid.*, p. 221.

16. VV. AA., *Antología de cuento. Literatura de Ecuador*, Selección de Mercedes Mafla y Javier Vásconez, Madrid, Alfaguara, 2009.

ALFONSO ORAMAS VELASCO
El sacrilegio de
Maruja Hernández

Guayaquil, b@ezeditor.es,
2010, 109 pp.

Henry David Thoreau, en *On the art of writing*, dice que “no podemos escribir bien o verdaderamente a excepción de lo que está escrito con *gusto*”,¹ algo que aflora en *El sacrilegio de Maruja Hernández*. Texto que se proyecta, además, como un canto a la cotidianidad. Es una alabanza al Dios de lo mundano, al afán del periódico, a una vida lentamente despojada de su esencia. La visión criolla aliterada en pasajes comprende un gran culto a lo diario y propio, a la ecuatorianidad. Más que un desfile de eventos, *El sacrilegio de Maruja Hernández* es una viaje exploratorio por el tabernáculo de la urbe, un vaticinio de la desesoperación, una mirada a lo inevitable. Una novela donde Alfonso Oramas (Guayaquil, 1998) busca expresar situaciones vacías a la literatura, pero significantes para el individuo.

El lenguaje se presenta directo, pulcro, sencillo. Es un lenguaje que se cuaja con el personaje sin prestarse falso ni forzado. Es un lenguaje, ulteriormente, auténtico; sin desmerecer su manejo y cualidad literaria. Algo que asombra es la capacidad de mutar la lengua sin dañar el lenguaje. Una Maruja excepcionalmente detallada a través de la voz, de la inflexión natural del texto, que dentro de su verosimilitud, la convierte en

un personaje tanto humorístico con destellos de profundidad.

Sin embargo, esta tristeza que tengo ahora, ni el Señor Santo me la puede quitar. No sé qué hacer. Estoy tomando unos medicamentos que compré en la farmacia de Andrea, pero en nada me curan de esta pena de saber que mi máspreciado tesoro está en un lugar tan lejano, sin que yo pueda hacer algo al respecto. Siento que he dejado a mi Jackson solo ante los peligros de este mundo de ahora, con tantos peligros y tentaciones... Yo los conozco. Esto es más fuerte de lo que ustedes jamás se hayan podido imaginar... Créanme.²

Maruja Hernández es apasionante. Es una fantástica mezcla entre lo esencialmente ecuatoriano y lo esencialmente íntimo. Una vida trazada por el erotismo propio del chisme y el morbo, el amor que nace de la lujuria (o viceversa), la anécdota que surge del día a día. No es un residuo de la mala comedia de televisión ni el remedo de personajes propio del mal espectáculo callejero. Es un recuerdo de lo que representa esa vida auténticamente nuestra, presente, constante, diaria, emotiva y heterogénea. Una vida verosímil y novedosa, tratada desde el cuento más personal, desde la primera persona impertinente y tímida, apasionada y elocuente dentro de una analogía de la mediocridad o ingenuidad propia de vivir en una tierra de *Blackamanes*:

Todos llegamos a pensar que Marta tenía un amante, lo cual de algún modo

1. Henry David Thoreau, *On the art of writing*, New York, Rowman & Littlefield Publishers, 1988, p. 42.

2. Alfonso Oramas, *El sacrilegio de Maruja Hernández*, Guayaquil, baezeditores, 2010, p. 89.

no está tan mal. Pobre señora también... se le muere el marido y le toca estar más de un año seca. Pobrecita. Como sea, yo tuve el apoyo de mijo, y ahora lo tengo al Señor Jesucristo que me salva de cualquier tentación. Lo cierto es que llegamos a pensar que Marta se divertía con alguien; el problema llegó cuando nos percatamos que nunca nadie salió de su casa. Los cantos de Marta se volvieron tan famosos en la barriada, que una noche varias personas se acercaron alrededor de su casa para oírla, y de hecho escucharon una serenata distinta. Pero, por extrañío que pudiera parecer, nunca nadie ni entró ni salió. A la mañana siguiente, todavía quedaba un grupo de curiosos esperando ver la salida triunfal del 'calientaviudas', que finalmente no apareció.³

El "calientaviudas" será una poción, será un sortilegio que es verdadero únicamente en estas latitudes. ¿Acaso este es el sacrilegio de Maruja Hernández? ¿Acaso esta puerilidad intelectual, esta *sobreciollidad*, es el sacrilegio de Maruja Hernández?

Pero Maruja nos revela más que estancos de brujería y cizaña. Maruja también es un conglomerado de astucia y sensualidad, una revelación tácita ante la necesidad del personaje más que del escritor, por revelarse entera, por desnudarse, en su soledad de literatura. Las confesiones llegan como confesionario, entre la angustia, el rubor y una plegaria de perdón:

Rafael me llevó a unas tierras que quedaban a unos pocos kilómetros de la ciudad de Jipijapa –allá por el sector de

Cantagallo–, terrenos que según él pertenecían a su abuelo. Esa hacienda era una maravilla: todavía me acuerdo del olor a cacao y a chocolate; recuerdo también claramente el letrero de la entrada: Hacienda El Chiqui, donde todo es realidad. Y el paisaje... el lugar tenía una vista al mar, que a cualquier mujer se le hubiera caído la falda.⁴

"No fue culpa" diría la Maruja. A lo mejor este sería el sacrilegio de Maruja Hernández: entregarse a la pasión, venderse al cuerpo, deshacerse y en su propia intranquilidad permitir que en su corazón se perpetuara un sentimiento de culpa. Su sacrilegio sería un hombre, varios, los ojos de cada lector, la risa entre coqueteo y disculpa.

La Maruja es inocente en su cosmovisión de un mundo lapidario, intransigente pero muy vivible. Se nutre de lo personal, de lo diario, de lo cotidiano, y se manifiesta en aquellos destellos de humor, de ternura, de amor maternal, de encarnada pasión. Todo esto consagrado en la imagen del hijo mesiánico. El hijo, Jackson Caicedo (si acaso referencia propia de un joven jugador emelecista), de padre sin nombre concreto, con el futuro tambaleante y la esperanza de triunfo. Un hijo que es personaje de la mirada de su madre, que es virtud de la boca de Maruja. Y consagrado también en los hombres, los que mueren y no terminan de morir, a los que ama solo en fogosidad. ¿Terminará siendo este el sacrilegio de Maruja Hernández? ¿Será su calvario la mentira, mentira interior que se proyecta al

3. *Ibid.*, pp. 99-100.

4. *Ibid.*, pp. 81-82.

lector? La mentira que termina siendo mentira de todos, mentira de chisme, mentira de lo rutinario.

Y su contraparte es Juan José Torrenti. El joven estudiante, acomodado, existencial dentro de las comodidades de la aristocracia. Dentro de su introspección y su calidad de divagador, de él únicamente necesitamos sus digresiones. En su existencialismo, infantil aún, los destellos de una filosofía madura nos hacen pensar en el porvenir. Pero todo nace, al igual que con Maruja, de una necesidad. Una necesidad de ella, de ella que nunca llega, de ella la traicionera, la que no llegará. "Me acuerdo en las primeras salidas cuando hasta sobrado me decía: ya quisiera esta mujer enamorarse de alguien como yo. Soy aquel quien al final está perdiendo esta batalla del corazón... ¡qué mal sentimiento es el de este amor! Yo tan lejos ahora, ella tan lejos siempre...".⁵ Impresión que se nos mostrará contraria más adelante en la novela.

Pero Juan José también es el ensayista. Juan José (Alfonso) explora las nuevas olas. Desde 1969 y Mark Kurlansky hasta *El terminal*, con mención especial a la caída del muro de Berlín y su importancia geopolítica. Entonces se deslumbra una visión más amplia de la realidad, un fin de la ideología, sin su fin: una ideología. También el espacio que se abre para la crítica social y los problemas de migración desde una perspectiva de política en la literatura social que la rodea. Un bosquejo veloz de lo que definiría, en su visión más mínima, nuestras angustias de aero-

puerto. Y viene como bocanada fresca este análisis, tanto más por el entorno. Las filas, los policías de migración, la eterna espera, las emociones de los que llegan y de los que no volverán. "Entre tanta prisa e impaciencia, las prohibiciones que imponen los aeropuertos lo conducen en un estado adicional de tensión: prohibido cruzar la línea amarilla, prohibido ingresar una botella con agua al avión, prohibido los celulares. Entre tanta limitación, Juan José recordó otra frase del mayo francés: Prohibido prohibir. Cuestión de jóvenes, pensó".⁶

También hay una interesante digresión que vislumbra la búsqueda de un dios. Un dios cartesiano, aquiniano, filosófico, no encerrado en el dogma, encerrado en la propia fe. Una lucha que parece, más que de los personajes, del propio autor (Alfonso); una lucha por dudar (como Descartes) para salir airoso y victoriosos sobre aquel dios maligno. Una lucha de fe. Una lucha de convicción, preguntas íntimas pero universales, que encuentran respuestas parciales en la filosofía pero se desatan en la propia magnificencia de la fe. Es la culminación del viaje. Un viaje melancólico, un viaje de *saudade*, innato al viajero, al extranjero. Un viaje de logro pero redimido por la tristeza: un avión que aterriza y no puedes hacer más que aplaudir: "Oigo unos aplausos y yo también aplaudo, sin saber por qué".⁷

La novela, en su estructura, nace de los guiños. El guiño que viene de referencias que se producen como

5. *Ibid.*, p. 36.

6. *Ibid.*, p. 27.

7. *Ibid.*, p. 116.

recordatorios de nuestra identidad más nacional. Las referencias que por ser tan propias tienen la necesidad de ser anotadas al pie. La *guatita*, el *chuchiquí*, el *reggaetón*, Aladino, el Guasmo y la Puntilla y, lo que expresa mejor la "ecuatorianidad": Barcelona. Son alusiones (Pomada Eterna Esperanza), tan íntimas de nosotros que se explica a la perfección cuando Alejo Carpentier dice: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo realmaravilloso?". Es una realización borgeana llevada a la realidad. Qué espectáculo, qué privilegio, brindarle pleiteías a la patria (o patria) no en himnos o discursos decorosos y pomposos, sino desde lo personal, desde lo mundanamente delicioso, desde lo que no queremos escuchar (pero terminamos amando), del remedio sin enfermedad, de los nuestro por amado y por odiado.

Y de esta patria, a este terruño del que cuando nos separamos queda esparcido en nosotros como fino polvillo, es que tanto nos vamos. Es de aquí mismo, de este *paradiso*⁸ autóctono, medio *guacharnaco*, medio surreal, de donde salen tanto Juan José como Jackson Caicedo. Una mirada diferente a la migración. Una mirada desde la comodidad de Business, donde el calor de un Chivas 18 años permite una mirada filosófica del mundo, de la realidad, del porvenir, desde nimiedades (o magnitudes) como el aplauso o la persona y su etimología hasta la carta de desamor de quien de todas formas ya

no está. Pero también una mirada de quienes se quedan. Una mirada de quienes extrañan al extranjero inmiscuido con quienes lo aborrecen. Es la lágrima y el intento de convencerse de que aquel es el mejor destino. Es un rezo y una plegaria por el bien del que se va. ¿Será este el sacrilegio de Maruja Hernández? Será el sacrilegio esta mirada tierna, femenina, mirada de madre que deslumbra al lector, que realiza al personaje silencioso, al personaje que se construye de voyerismo.

Esta ópera prima es también el reflejo de las deficiencias propias de la inexperiencia. Maruja, un personaje construido con esfuerzo y dedicación, no deja de pecar en su lenguaje que escapa, en ocasiones, de la esencia del mismo. Un lenguaje pulcro pero que tiene bastante espacio para desarrollarse, al igual que los personajes. Si bien el bagaje cultural y literario es visible en los rasgos que funden la novela, y escapa del lugar común con éxito, en la mayor de las veces, hay una deficiencia en algunas construcciones que no permiten un fluir de la prosa. Esto compaginado con cierta vaguedad de la trama que no mantiene la tensión y no siempre se proyecta de manera intensa.

La mayor falencia de *El sacrilegio de Maruja Hernández* es Juan José. Un personaje que no aporta nada novedoso y que carece de matices, de dinamismo, de soberbia, incluso. Una voz a ratos forzada, que no permite el desenvolvimiento del personaje. Acertada la forma ensayística en que se convierten las elucubraciones de Juan José, pero estas elucubraciones, la mayor de las veces, son ingenuas, pueriles. Filosofía superficial cuyo vago análisis la hace

8. *Paradiso* de Lezama Lima, por ser un paraíso medieval, tan medieval como es nuestra propia tierra.

desentonar aun más. Es audaz pretender entablar un diálogo con René Descartes. El intento es vago y le resta seriedad al personaje que, al final, se proyecta como la voz del propio autor. Una filosofía y política aún joven, explorada si acaso como un rápido destello que sería propia de un "aprendiz de brujo". La idea tiene mérito, el esfuerzo fracasa por su propio peso.

Escenarios que se ven a veces deslucidos, argumentos que no terminan de convencer y una filosofía poco desarrollada, no deberían ser la tónica que, si bien sobresale al momento de la lectura, define a la obra. Es un sobresaliente esfuerzo de una mano virtuosa que debe seguir puliendo sus aptitudes y desarrollar su visión literaria y filosófica. Una ópera prima que debe ser exaltada por sus virtudes ante un autor que, desde su juventud, tiene todas las posibilidades de mejorar, de equilibrar su escritura, de explotar sus virtudes y recortar sus debilidades.

Una obra sincera, con personajes que merecen otros espacios precisamente por su complejidad. Una Maruja apasionada, erótica, solitaria, cocinera, humorística (humor trivial para personas serias). Una Maruja a la cual Alfonso ha sabido darle los matices necesarios para que se desarrolle dentro de un ambiente muy bien ejecutoriado. Maruja es un personaje de voz propia, que ha salido como una dama. Sin duda, el personaje que más deslumbra por su vivacidad, por su relación con el lector y su capacidad de integrarnos a sus tertulias, a sus dolores, a sus confesiones y sus llantos. Lleno de luces y sombras, el anecdotario de Maruja es una buena muestra del talento de Alfonso. Y

Juan José es una voz del autor que se funde con una literatura ensayística. ¿Cuál será, uno se pregunta, el sacrilegio de Maruja Hernández? ¿Será el desafío a un dios, al dios por el cual se vive de fe, el dios que nos lleva a filosofar (a amar el conocimiento), a su dios de adoración y devoción? ¿Será la mentira, la mentira de Maruja al lector, a ella misma, la mentira de Juan José, de Jackson? ¿Será vivir de lo mundano o de la burbuja de elucubración? ¿O será el sacrilegio propio de Maruja como literatura, como arte, como sueño, como espectro de lo real? Lastimosamente, queda únicamente como un gran título, sin su justificación en la lectura.

SEBASTIÁN VALLEJO

PARQUE HISTÓRICO DE GUAYAQUIL
SAMBORDÓN, 9 DE JUNIO DE 2010