

---

## RESEÑAS

---

**GONZALO ORTIZ,**  
***Los hijos de Daisy,***  
Alfaguara, Quito, 2009, 400 pp.

En su primera novela, *Los hijos de Daisy*, Gonzalo Ortiz Crespo aborda el tema de los problemas que han enfrentado los migrantes ecuatorianos debido a la crisis económica y el aumento del desempleo que han afectado al Ecuador y al mundo durante los últimos diez o doce años. Este tema no le es ajeno al autor, quien lo ha analizado a lo largo de sus carreras de periodista y catedrático universitario y ha publicado varios libros sobre las vicisitudes de la economía ecuatoriana, como *Resumen de la historia económica del Ecuador* (2001), y *En el alba del milenio, globalización y medios de comunicación en América Latina* (2000). Además, su experiencia como Concejal del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito hasta el año 2009, especialmente en relación con el barrio Quitumbe, al sur de la ciudad, le ha facilitado el material necesario para describir en su novela la lucha de los ecuatorianos que han salido del país en busca de una vida mejor. Desde luego que esta lucha no ha sido fácil. A los problemas económicos y del desempleo se

han añadido otros, como la disolución de las familias de los migrantes y el aumento del número de indocumentados, lo cual ha complicado su situación y ha forzado a miles de ellos a regresar a su país. Esta es la dura realidad que pinta esta novela. Veamos cómo lo hace.

En treinta capítulos y un epílogo, un narrador omnisciente nos cuenta, en tercera persona y en pasado, la historia de Daisy y su larga y complicada familia, y nos habla sobre sus vivencias, sus inquietudes, sus recuerdos, sus vidas y sus muertes. Logra así construir el argumento hasta llegar a su clímax y su desenlace, caracterizar a los personajes y delinear el ambiente físico y psicológico que los rodea, por medio de una excelente combinación de narración con descripción. Comentemos a continuación esta técnica narrativa, los motivos que estructuran la novela y los recursos de estilo que utiliza para comunicar su contenido.

La crónica de esta familia de migrantes empieza en Quito el 25 de diciembre de 2006, en Navidad, y termina en Guayaquil el 25 de julio de 2007, en las fiestas por la fundación de la ciudad. Interesantemente, estos siete meses de tiempo lineal abarcan en verdad cuarenta y cuatro años de tiempo circular. Esta ampliación temporal se logra con los frecuentes regresos al pa-

sado, como el que cuenta los recuerdos de Daisy, empezando con el de su matrimonio en Zaruma, pequeña ciudad de la provincia de El Oro, en 1962, donde se casa con Teófilo Rodríguez, quien es capataz en una de las minas de oro que se explotan en esa provincia. De esta manera, esta crónica circular desarrolla los motivos de la novela por encima de su tiempo lineal. Sabemos así del matrimonio de Daisy, el hecho más antiguo de la novela, cuando ella rememora su vida en el capítulo XI y se arrepiente de haber ido a Quito desde Guayaquil con Néstor, su último hijo, por el fracaso de la celebración de la Nochebuena de 2006 en casa de su hijo Roberto, la cual termina violentamente, como nos cuenta el narrador al principio de la novela:

Fue ese instante que decidió que iba a dejar de luchar; que esa no era su familia, aunque le unieran lazos de sangre y ella se hubiera ilusionado con reunirla y hacerla funcionar.

Se dio cuenta —de golpe, como si alguien hubiera apagado una luz dentro de ella— que la ilusión y el trabajo que había puesto en organizar esa reunión navideña no servía para nada. Que esa fiesta de Navidad no tenía nada de fiesta y que la pelea a golpes entre Édgar y Néstor, la borrachera de Roberto, las hirientes críticas que había recibido de su madre, el llanto estridente de Guillermina, el coqueteo de Cléber con Jaqueline le producían desesperación (p. 9).

En estos breves párrafos sobre la decepción de Lucinda, la hija mayor de Daisy, se plantean los principales motivos de la novela: los problemas de la migración, las injusticias y los prejuicios de la sociedad tradicional organizada verticalmente, con la consiguiente explotación y discriminación de los más pobres,

el culto a la vida y la naturaleza, y un invencible afán de supervivencia. De la interacción entre estos motivos surge la complicación del argumento, con un contenido rico en experiencias y desafíos tanto individuales como colectivos. A lo largo de la novela, vemos cómo, empezando con Daisy, casi todos los personajes son explotados y maltratados por las minorías privilegiadas y son víctimas del machismo, el sexismo y el clasismo, prejuicios que se expresan en extremos como la prostitución, cuya mayor víctima fue Daisy, y la violencia del crimen organizado, que se ensañó especialmente con Héctor, su tercer hijo. El matrimonio de Daisy, por ejemplo, duró menos de cinco años. Debido a la violencia y la infidelidad de su marido, ella no tuvo más remedio que dejar con su mamá a Lucinda y Edgar, los dos hijos que había tenido con él, y huir de Zaruma a Machala, donde se dedicó a la prostitución para sobrevivir y enviar remesas a su familia.

Aunque siempre trataba de dejar el “trabajo” más despreciado del mundo convirtiéndose en la amante de los “clientes” que se enamoraban de ella, no lo consiguió. Fue así como tuvo a sus cuatro hijos menores: Héctor Ochoa Castillo, hijo de un comerciante peruano que lo reconoció en el Registro Civil de Huaquillas y desapareció para siempre; Guillermina Díaz Castillo, hija de un notario de Machala, casado y usurero, quien, poco después de su nacimiento, las llevó a ambas a Loja, “colocó” a Daisy en el único prostíbulo de la ciudad y las abandonó para siempre. Daisy tuvo que llevar a su hijita a Zaruma para que la criara su abuela, como lo había hecho también con Héctor, y huir a Guayaquil. Roberto Jimbo Castillo fue hijo de un orense casado que trabajaba con los militares,

quien llevó a su hijo a Machala para que lo criara su hermana, y Néstor Castillo fue hijo de un magnate guayaquileño casado, quien, aunque no lo reconoció, les compró una casa a él y a su mamá para que fuera su “segundo hogar”, e hizo que por fin Daisy dejara la prostitución y no volviera a tener problemas económicos. En cuanto a Héctor Ochoa Castillo, su trágica historia empezó cuando su hermano Edgar, quien había emigrado a Italia, lo llevó allá, donde, pocos años después, murió víctima de una de las bandas de la mafia italiana, por defender el derecho a la libertad, la igualdad y la justicia para todos.

Adentrémonos ahora en la historia de las aventuras de estos personajes, en sus realidades y sus sueños, su espacio y su tiempo, sus triunfos y derrotas.

Los hijos de Daisy viven y luchan por un futuro mejor en las ciudades de Zaruma, Machala, Guayaquil, Quito, Chicago y Fairfax en los Estados Unidos, y Roma, Nápoles y Génova en Italia. En estas tres últimas ciudades se dan los acontecimientos relacionados con la muerte de Héctor, de los que sabemos por los regresos al pasado de la quiteña Sandra Calderón, su viuda, quien conoce a Edgar en Roma luego de la muerte de Héctor y le cuenta sobre la breve y dolorosa relación que tuvo con su hermano. De sus conversaciones surge la comprobación de que el asesinato de Héctor estuvo relacionado con su contexto histórico, pues, tan pronto como fue a trabajar en Nápoles, se vio involucrado con la banda Camorra, una de las más poderosas del crimen organizado de Italia, prácticamente sin saberlo y sin haber hecho nada para relacionarse con ella, y que se produjo porque se negó a colaborar con sus ne-

gocios ilícitos. Esta asociación de ficción con realidad contribuye a hacer verosímil la narración por medio del establecimiento de límites imprecisos entre las dos, como sucede en el presente caso. Veamos otros ejemplos del uso de esta técnica narrativa, tomados de las vidas de los otros hijos de Daisy. Lucinda, la mayor de ellos, tuvo que ir a los trece años de edad a Quito para trabajar como empleada doméstica, debido a la extrema pobreza en que vivían ella y sus hermanos en Zaruma, donde su abuelita no contaba para criarlos sino con las remesas que le enviaba su hija. Pocos años después consiguió un trabajo mejor, llevó a sus hermanos a Quito y los crió y educó con mucho cariño. Edgar, su único hermano de padre y madre, fue el primero en ir, ya adolescente, a Quito, donde empezó a trabajar enseguida para ayudar a su hermana. Poco después, en 1986, con veinte años de edad, emigró a los Estados Unidos, para seguir ayudándole con sus remesas. Estuvo primero en Chicago, Illinois, donde se casó y tuvo dos hijos; luego se divorció, se mudó a Fairfax, Virginia, y siguió trabajando allí por un tiempo más. Diez años más tarde, en 1996, regresó a Quito con la intención de poner una empresa de limpieza, pero no funcionó debido a la crisis bancaria de 1999, la cual le afectó económicamente y le obligó a emigrar a Italia. Fue allá a donde llevó a Héctor en el año 2000. Guillermina y Roberto también tuvieron problemas con los prejuicios de su sociedad. Como se menciona en el ya citado segundo párrafo de la novela, Guillermina se puso a llorar en la fiesta de Nochebuena de 2006 en casa de su hermano Roberto al ver cómo Cléber Orozco, su conviviente, “coqueteaba” con Jaqueline, la esposa de Roberto. Al salir de la reunión, ella “le botó” a Cléber de su

casa en Quitumbe, porque estaba harta de su machismo y sus maltratos. Roberto, por su parte, había empezado a beber cuando estaba en un colegio secundario en Machala, en donde vivía con su abuela materna luego de la muerte de su tía. El haber crecido sin padre ni madre en la soledad y el abandono, y la muerte de su abuela, la única persona que lo había cuidado y criado con amor, lo sumió en el alcoholismo, vicio que lo perjudicó por muchos años, hasta que, el 25 de diciembre de 2006, tuvo una seria conversación con su esposa a propósito de su aparente “coqueteo” con Cléber Orozco la noche anterior. Jaqueline le aclaró que solo había conversado un rato con su cuñado y que nunca había coqueteado ni con él ni con nadie, y le dijo que si él no se unía a Alcohólicos Anónimos para dejar de beber, ella y su hijita se irían de la casa. Entonces Roberto, a pesar de que todavía estaba con un terrible “chuchaqui”, prometió que dejaría la bebida por amor a su familia. En cuanto a Néstor, el hijo menor de Daisy y el único criado por ella, había empezado a trabajar el 1 de enero de 2007 para un diputado amigo de su papá, pero las cosas se le complicaron el 15 de ese mismo mes y año, día de la toma de posesión de Rafael Correa, el nuevo presidente de la república, cuando, luego de la ceremonia, él y otros asistentes de los diputados de la oposición fueron atacados en las afueras del Congreso por partidarios de la mayoría en el poder, que pedían su disolución y el establecimiento de una Asamblea Constituyente. Su mamá tuvo que llevarlo a un hospital público para que se recuperara de sus heridas.

En estos ejemplos hemos visto cómo el combinar la ficción con su contexto histórico ha contribuido a que se dé un excelente juego de narración con descripción en la novela. Esta técnica ha facilitado también la caracterización de los personajes, ya que, al enmarcar históricamente sus acciones, nos ha ayudado a definirlos como arquetípicos o estereotípicos, es decir, como héroes o antihéroes. Según Karl G. Jung, la conducta arquetípica repite las acciones heroicas de los antepasados que contribuyeron al desarrollo ético de sus comunidades. Las acciones de los antihéroes, en cambio, son estereotípicas, porque se van contra el bienestar de su sociedad. Además de su abuela, los cinco primeros hijos de Daisy son, a pesar de sus defectos y limitaciones, personajes arquetípicos, junto con sus nietos, sobre quienes se nos cuenta en el Epílogo, y Sandra Calderón, la viuda de Héctor. Al contrario, Daisy y Néstor, su último hijo, junto con los hombres con quienes se casaron las mujeres de la familia, la gringa con quien Edgar se casó y los mafiosos que asesinaron a Héctor se perfilan como estereotípicos. Los dos mejores ejemplos de conducta arquetípica son la abuela y Héctor, su tercer nieto. Incluso sus nombres los caracterizan como tales: María del Cisne estaba predestinada a seguir el ejemplo de la madre de Dios en su advocación de la Virgen del Cisne, que se venera en Loja y El Oro, y dedicarse con amor a la crianza de sus nietos. Héctor, en cambio, se sacrificó por sus principios y el cumplimiento de su destino manifiesto, como lo hizo el héroe de la *Iliada* de Homero. En su heroica lucha por defender sus valores éticos y su integridad a toda prueba se concentran los motivos que llevan al argumento a su clímax y su desen-

lace y hacen de él el personaje símbolo de la novela.

En cuanto al lenguaje, el contrapunto entre descripción y narración logra crear el estilo más adecuado para estructurar el contenido. Muchos estilistas están de acuerdo en afirmar que el lenguaje objetivo, preciso e impersonal, se usa en la narración, mientras que el subjetivo, personal e intimista, es el más apto para la descripción. Esto se da en *Los hijos de Daisy*, sobre todo en la pintura de los sentimientos de los personajes y de los ambientes que enmarcan sus acciones. Veamos a continuación una descripción que ilumina la narración, en el marco de la gesta de Héctor contra sus perseguidores:

Héctor descubrió que Gigio, su jefe, era de un clan de Camorra cuando este le invitó a navegar por la bahía de Nápoles en su yate, un domingo por la mañana. Así empezó su carrera contra la muerte, en el marco de uno de los más hermosos paisajes del espacio novelesco.

El agua de color zafiro, las casas de colores encendidos –bermellón, siena, ocre, rojo– colgadas de la montaña, pero apelotonadas como compitiendo por alcanzar la cima, donde se alzaba su catedral gótica; aquí y allá, los jardines con naranjos y limoneros; abajo, [...] los veleros surcando la ensenada, el suave mecerse del barco, los bocaditos que servía Gigio, las chicas derrochando simpatía y belleza [...] Héctor jamás había vivido algo así, y se sentía en el paraíso (p. 235).

Esta descripción nos muestra el hermoso entorno natural de la bahía al tiempo que nos hace sentir la felicidad de Héctor. Estamos ante el lenguaje subjetivo, tan adecuado para pintar los ambientes novelescos y el carácter y las

emociones de sus personajes por medio de una cuidadosa adjetivación y el frecuente uso de metáforas.

Otro acertado recurso estilístico es el de incluir en la novela textos en otras lenguas, en este caso sobre todo en italiano e inglés, como podemos ver en parte de un mensaje en inglés, con su traducción al español, que Edgar le envía a su hijo Nick, luego de varios años de no saber nada de él ni de su hermano:

My beloved son Nicholas: your email is the most beautiful thing that has happened to me since your birth [...] All these years I have been longing for you and your brother [...] but I have been kept away [...] because of the restraining order your mother obtained from a judge [...]

Mi amado hijo Nicholas: Tu correo electrónico es la cosa más hermosa que me ha sucedido desde tu nacimiento [...] Todos estos años me he pasado añorándote a ti y a tu hermano [...] pero he sido separado de ustedes [...] por una orden de alejamiento que su mamá obtuvo de un juez [...] (pp. 362 y 363).

Otro recurso que se combina muy bien con la precisa adjetivación y la frecuente metaforización que se dan en el lenguaje novelesco es el abundante uso de giros coloquiales y expresiones idiomáticas del dialecto ecuatoriano en el diálogo y los regresos al pasado de los personajes, lo cual crea el estilo más efectivo para mostrar el sincretismo cultural que caracteriza a nuestra sociedad. Hemos dado unos pocos ejemplos del dialecto serrano. Demos ahora otros del costeño, sobre todo guayaquileño, tomados de una conversación que Néstor Castillo tiene, en un bar de su ciu-

dad, con un amigo suyo, homosexual como él, sobre los ataques que tuvo que soportar en Quito, en enero de 2007: “jientos y jientos de policías no nos dejaban entrar al Congrejo” ... “Hajta el presidente del Congrejo se unió a los que nos traicionaron” ... “¿Y cómo ejtaj ahora, ñaño?” (pp. 182; 185 y 186).

Hemos acompañado a los hijos y nietos de Daisy Castillo en sus luchas por mejorar su vida y la de los suyos, y hemos comprobado que sus acciones constituyen un testimonio literario de la realidad de la migración en el Ecuador. Hemos visto cómo el sacrificio de Héctor Ochoa Castillo sirvió para liberar a su gente de los explotadores de siempre, cumpliendo así su destino arquetípico, y cómo Sandra Calderón, su esposa, logró su libertad también arquetípicamente por medio de su trabajo y su honestidad a toda prueba. Lo mismo sucedió con la mayoría de los miembros de esta familia símbolo. Casi todos ellos consiguieron liberarse de los prejuicios dominantes en las sociedades injustas estructuradas verticalmente, que fomentan la violencia social y el sometimiento de los débiles por parte de los poderosos. Estamos seguros de que los lectores de esta ejemplar novela estarán de acuerdo con nosotros.

**FANNY CARRIÓN DE FIERRO**

**JUAN VALDANO,**

***Palabra en el tiempo***

Quito, Eskeletra/Academia Ecuatoriana de la Lengua, 2009, 540 pp.

**EL TIEMPO Y SU CLAVE**

Con *Palabra en el tiempo*, Juan Valdano (Cuenca, 1940) continúa su línea de exploración y reflexión iniciada con *El humanismo de Albert Camus* (1973), *La pluma y el cetro* (1977), *Ecuador: cultura y generaciones* (1985) e *Identidad y formas de lo ecuatoriano* (2005). Una línea en espiral, nunca plana. Aunque en el desarrollo de sus argumentos y observaciones no necesariamente esté buscando el consenso o la aceptación. Quizás sea esto lo que, dentro de una tradición muy rica en el ensayo ecuatoriano y latinoamericano de la modernidad, torne interesante y revelador el trabajo crítico y ensayístico de Valdano, quien ha hecho del ámbito del ensayo una especie de territorio para sostener un diálogo de doble vía con todo lo que son los referentes clave y fundacionales de nuestra tradición.

Ejercicio en el que ha sabido poner a dialogar, estratégicamente, y dentro de una concepción actual y moderna del género, a diferentes disciplinas y saberes, tales como la historia, la teoría y los estudios literarios, la crítica cultural, la filosofía, la semántica y lingüística.

¿Dispersión? No, suma de todas las prácticas del saber que dentro de lo que es la génesis y el desarrollo del pensamiento crítico latinoamericano, al que siempre ha estado vinculado la praxis del ensayo, ponen en evidencia ese carácter heterogéneo de nuestra cultural,

que ya desde el siglo XIX como a inicios del XX, irán configurando una especie de marca que contribuirá a problematizar todo lo que son las políticas y señas de lo identitario. Temas de los que Valdano se ocupa en su libro anterior.<sup>1</sup>

## LA LADERA A LA QUE VOLVEMOS

Navegar por este amplio mar de señalamientos, recepciones, comentarios, análisis y cuestionamientos, que se juntan en *Palabra en el tiempo* (segundo volumen de la serie Prole del Vendaval) es colocarnos frente al hecho de sabernos, otra vez (lo cual no es un demérito, es un reconocimiento) mirando aquel espejo espurio, trizado, pero cuya vieja luz aún revela lo que para unos fue un pasado, pero para otros, como Valdano, es la ladera en donde volvemos no para tratar de explicarnos con lamentaciones o complejos qué podemos corregir de ese espejo opaco, distorsionado que es la acumulación de una memoria a la que Valdano nos invita a examinar prevenidos bajo las advocaciones de la sospecha.

Y es esa condición la que hace de estos 32 ensayos, aglutinados no en tres secciones, lo cual resultaría una propuesta muy tradicional, sino dentro de tres momentos, que no es precisamente la imposición de la cronología que los ordena, sino la de sus sentidos. Tres momentos. El primero: "Imaginación y memoria o las dos caras de Jano"; el segundo: "De palabra y obra", y el tercero: "Pulsos e impulsos". Su-

cede que esto reviste al libro de cierta condición de plasticidad, pues cada parte a su vez puede ser asumida como una puerta que nos introduce a ese territorio en el que el lector o lectora puede compenetrarse con el desciframiento de cada una de estas partes sin poner en riesgo la noción de lo discontinuo. Este triángulo textual juega con uno de los principios vitales en los que el inventor de este género, el señor de Montaigne, intuyó que era su razón y fundamento: lo lúdico. El juego, que todos sabemos (así nos lo enseñan lúcidamente los niños) siempre tiene enormes dosis de seriedad, se constituye en un elemento significativo a la hora de transitar por estas páginas, en las que incluso la erudición, el conocimiento fundado del que hace gala el autor, en ningún momento se convierte en una especie de ostentosa y soberbia muestra de lo que en ciertos autores, incluyendo a nuestro clásico Juan Montalvo, torna a sus textos farragosos e insoportables. Hecho que hemos podido evidenciar en algunos ensayistas actuales que están más preocupados por demostrar cuánto conocen de la postmodernidad y sus gurús, que su voz termina diluyéndose, así como su capacidad argumentativa al ser suplantada por la de quienes solo deberían ser referentes a considerar.

## PASIÓN DE ESTILO

En los textos reunidos en *Palabra en el tiempo* lo que se muestra es algo que es característica, dentro de la tradición, de nuestra ensayística: pasión y voluntad de estilo. Algo que desde Martí, pasando por Montalvo, Rodó, Alfonso Reyes, Mariátegui, Pedro Henríquez

1. Cfr., Juan Valdano, *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2005.

Ureña, Benjamín Carrión, hasta llegar a Octavio Paz, Borges y Vargas Llosa, no ha dejado de ser una constante, que sin duda ha sabido mostrar las variantes que en términos dialécticos deben operarse. En cada uno de estos textos, esa pasión sin la cual, al decir de Hegel, nada es posible, está presente. Incluso, en trabajos que adquieren (los de la primera parte y la tercera) la estructura del artículo periodístico, la pasión no deja de revelarse, de contagiarse y contagiarnos. Artículos que para tener un cabal sentido expresivo están imbuidos de una voluntad de estilo que permiten que el flujo de ideas se produzca sin interrupciones.

### EN LA OTRA ORILLA

Valdano, dentro de lo que significa la ruptura con una tradición, sabe que la única forma de ponerse en la otra orilla es que ese proceso de ruptura se dé dentro de esa tradición, por eso participa de ella con un conocimiento sólido, no cae en esa práctica banal de pretender romper con algo que precisamente ignora o de lo que tiene un conocimiento insoportablemente leve. El suyo, así lo vemos en todos los sesudos, amplios y polémicos estudios que integran la segunda parte de este libro, y que sin duda, dentro de ese juego de emplazamientos y desplazamientos en el que están insertas las otras partes o momentos, se yergue como la columna vertebral de todo el conjunto.

Como ha sido membretado este momento es muy significativo: "De palabra y obra". Y sucede que cada uno de los autores y textos que Juan Valdano considera para su estudio, dan cuenta de lo

que ha significado para esos autores, verdaderos referentes de la literatura, el pensamiento y la cultura nacional. Empezando con la aproximación a la biografía, la acción política y el ejercicio crítico de Agustín Cueva, sobre quien Valdano traza un itinerario de los aportes, polémicos por cierto, de lo que sería la sociología de la literatura y la cultura en el país.

Valdano reconoce, y todos estamos de acuerdo, que la mirada marxista de Cueva permitió que la explicación del proceso literario y cultural del país se viera dislocado con las posturas radicales de quien formó parte, además, del grupo parricida *tzánzico*, al que Valdano llama, parafraseando a Raúl Andrade, "decapitado". Es importante el inventario de lo que desde la crítica marxista implicó y significó la palabra de Cueva, cuyos juicios, radicales en muchos de los casos, en cierto tramo de nuestro devenir fueron asumidos, por algunos sectores, como irrefutables. Tal es así, Valdano lo reconoce, que a la hora de juzgar a nuestros mal leídos modernistas tardíos, Cueva condicionó la valía de su obra por su origen de clase. Resulta destacable el hecho de que Valdano se propone, en este como en los otros casos, desarrollar un diálogo reflexivo con la obra de quien se convierte en objeto y sujeto de estudio, en ningún momento se propone desacreditar a ese otro cuando sus argumentos o puntos de vista no los comparte, sino más bien, como debe de ser en todo ejercicio crítico, lo que busca es que la confrontación de ideas no se convierta en una riña personal. Así lo veremos en uno de los textos de la tercera parte que cierra el libro: "En defensa de Caperucita Roja" (pp. 497-506), en el que Valdano entra a discrepar con las apreciaciones del

poeta Jorge E. Adoum respecto al uso ideo-político que desde el poder se ha hecho de los cuentos de Hadas transplantados a la realidad de América Latina. La respuesta de Valdano, y creo que esto se torna paradigmático en nuestro medio, resulta ser convincente:

Al fin y al cabo, la milenaria historia del hombre puede reducirse a una simple fábula. Las culturas y las civilizaciones cambian y, junto con ellas, las ideologías. Estas las ponen y sobreponen quienes cuentan las mismas y viejas historias del hombre, o como en este caso, quienes nos atrevemos a comentarlas (p. 506).

El segundo ensayo de la columna vertebral, que sobresale por la agilidad de la exposición y las razones en las que fundamenta su lectura, se titula "Eros y tánatos en el universo narrativo de César Dávila Andrade" (pp. 117-147). Creo, que de todo lo que se ha dicho sobre la cuentística daviliana, estas páginas lúcidas, por tanto suscitadoras, son suma y síntesis.

Después de la dicepción, "desprevenida pero atenta" (p. 129), que realiza sobre los cuentos del entrañable Fakir, al lector o lectora no le quedará otra alternativa que salir a buscar en cualquier biblioteca o librería cercana los textos de uno de los narradores (y en esto insiste mucho el autor) que en plena década de la transición, los 50, supo aportar novedad y nuevos sentidos a un discurso narrativo que, tributario de los aportes de la vanguardista generación del 30 y el Grupo de Guayaquil, esperaba por nuevos remezones.

Los cuentos de Dávila Andrade fueron más que remezones. Así lo podemos comprobar al leer este descenso a

los quintos infiernos de un mundo narrativo que precisamente tiene tanto de moderno, y que incluso anuncia al sujeto partido, vacío de la postmodernidad, y en el que el ojo crítico de Valdano se reconstituye con todo el estruendo y alucinamiento de su condición de ser cuentos que ponen en crisis no solo un estado de nuestra historia como sociedad, cuyos malestares él los supo representar, sino que pone en crisis (esto es lo más revelador) al crítico como lector y a quien participa de sus hallazgos que no dejan de estremecernos:

No hay duda, Dávila Andrade en muchos de sus relatos, como Charles Baudelaire en varios de sus poemas, o como Edgar Allan Poe en sus cuentos y en sus versos, llegan a tener la capacidad de dejarnos perplejos, ilusionados unas veces y amargos otras, y también a oscuras, como si de repente nos apagarán las luces y se marcharán dejándonos solos (p. 147).

Si se trataba de rendir tributo a un autor al que se admira, creo que la mejor manera de hacerlo es leyendo, esto es reconstruyendo (lo hace Valdano) el sistema signico, ese sistema solar que irradia tal luz que engeguece, de quien sin lugar a dudas es uno de los nombres mayores de la poesía ecuatoriana y latinoamericana del siglo XX: César Dávila Andrade.

## **DON QUIJOTE Y EL CHULLA**

Un texto que por su concepción y propuesta audaz resulta interesante, aunque bastante discutible, es "Diálogo entre don Quijote y el Chulla Romero y

Flores” (pp. 149-185). Texto en el que Valdano busca establecer una serie de paralelismos, que de alguna manera se dan entre el Chulla, personaje de la conocida y lograda novela *El Chulla Romero y Flores* (1958), de Jorge Icaza, y el alucinado personaje de Cervantes. Dije que este trabajo es discutible, de ahí su riqueza también, porque tratar de encontrar los paralelismos y coincidencias entre Alonso Quijano y el chulla Romero y Flores, bien puede llevarnos a pensar que en la audacia está el riesgo, y en el riesgo, de pronto la no plenitud del proyecto.

Lo que llama la atención en este ensayo es la aseveración de Valdano de que el personaje de Icaza, que se bate en esa esquizofrenia que encierran los procesos identitarios que no se asumen ni se dilucidan a su hora, no tiene futuro. Interrogante, como otras, que Valdano va lanzando a lo largo de su exploración, y que están cargadas (ese es el trabajo de un lector crítico) de provocaciones continuas.

## EN TORNO A UNA NOVELA DE LOS 70

Provocador, a estas alturas del partido, resulta el texto “El novelar de Jorge Dávila Vázquez” (pp. 187-204), escrito originalmente en 1976, a poco de habersele adjudicado a *María Joaquina en la vida y la muerte* de Dávila Vázquez el Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit. Perturbador el examen que Valdano propone, sobre todo, de un texto que para entonces había empezado a caminar con firmeza en lo que son los meandros de nuestra narrativa.

Los apuntes del crítico, en los que llega a establecer las alianzas estratégicas del novelista para sacar de la Historia lo que le convenía para su proyecto, así como lo que significa esa crítica acerba en torno a lo que acertadamente Valdano llama “las desmesuras del poder”. Provocadora esta lectura respecto a una novela que hoy, después de un camino recorrido, es un referente de la narrativa ecuatoriana. Al cerrar su estudio, el crítico anota:

En el plano de lo social y político, esta novela es una furibunda sátira contra las aristocracias criollas con sus fingidas noblezas y sus usurpados títulos. El novelista acumula el ridículo sobre este mundillo pleno de falsedad y tramoya, de marquesas y condesas de opereta que esconden y disfrazan su mestizaje. El arte (me refiero a este arte de relumbrón) como ha sucedido siempre entre nosotros, aparece como uno de esos pocos refugios de esta clase que vegeta en la cursilería y en la mediocridad. Pero, por otro lado, es un refinamiento costoso que solo ella puede costearlo (p. 204).

## POLÍTICA Y NOVELA

En los ensayos: “La novela política de Pedro Jorge Vera” (pp. 205-211) y “El realismo objetivista de Pedro Jorge Vera” (pp. 213-226), Valdano se propone explicar cómo es que lo político, uno de los temas (sabemos que todo texto deviene en político) más complicados con los que tiene que mediar un creador, en la obra novelística de Vera (la cuentística posee sus excepciones) tiene su función y su porqué. Las razones que esgrime el crítico son solventes:

Si en toda obra de arte se decanta una ideología, en Pedro Jorge Vera la ideología política es la entraña misma de la que surge su mundo novelesco. Es la política lo que le interesa y de ella saca sus fantasmas, sus demonios, sus personajes y sus temas (p. 205).

El pretexto que le permite a Valdano armar su reflexión es la novela *Este furioso mundo*, publicada en 1992. Texto cuya trama da cuenta de lo que será la crisis en la que se debatirán dos hermanos: Simón López y Juan de Dios (presuntos descendientes de Simón Bolívar). Las vicisitudes de uno y otro no serán sino las de un país, el nuestro, a partir de la década de los 60 hasta los años del reinado neoliberal. Lo que pone en crisis esta novela, que a partir de la lectura suscitadora de Valdano hay que salir a buscar, no es otra cosa que la idea sartreana del compromiso, que por cierto no solo era cuestión que involucrara a los intelectuales y artistas. El desplome de las ideologías y de lo que significó apostar por las utopías revolucionarias, es lo que dota de contemporaneidad a este texto de Pedro Jorge, que, por cierto, no tiene nada que ver con lo que significó, en los años del prestigio del compromiso revolucionario, una novela tan lograda como *Los animales puros* (1946). Esta especie de tensión que se da entre uno y otro texto, permite pensar que *Este furioso mundo* se convierte como una especie de manifiesto de alguien – Valdano lo subraya – que a pesar de la crisis del proyecto revolucionario, nunca renunció a sus principios políticos.

En el otro ensayo dedicado a Vera, Valdano se sirve del libro *La muerte siempre gana*, para completar su aproximación a la narrativa del escritor guayaquileño, esta vez desde el cuento. Su

requisitoria es intensa, llegando a establecer el hecho de que Pedro Jorge Vera

concibe el cuento como una historia que se comunica de manera directa, sin trasfondos, sin misterios, sin subterfugios, sin ambigüedades. El narrador cuenta esa historia sin guardarse nada; lo que menos quiere es sorprendernos. Vera tiene el sentido de la anécdota y de la intriga, despierta el interés del lector y enfoca todos los recovecos de la historia con claridad, yo diría con demasiada luz, pues nada deja en la penumbra, todo explica (p. 222).

Apunte certero. En lo que respecta a estos cuentos y a los que, posterior a un libro que Vera no superó en sus calidades y cualidades, *Luto eterno* (1952), en donde hay textos en los que no ocurre lo que atinadamente comenta el crítico. Como ejemplo están: “Ojos secos”, y el que da título al libro: “Luto eterno”. No olvidemos la novela corta *El destino*, en la que Vera es un narrador regio que se pasea por esa historia con un dominio soberbio de trama y lenguaje, como todo un virtuoso de las más modernas técnicas narrativas.

Valdano estima, y esto es un hallazgo, que el tipo de realismo que domina en el arte narrativo de Pedro Jorge Vera es un “realismo objetivista”, que de alguna forma es una ruptura frente a lo que fue el realismo social de la generación del 30, de la que Vera es epígono.

Destaco de estos dos trabajos la posición nada complaciente de Valdano frente a la obra de Vera. La admiración no lo lleva al crítico, lo cual es algo que ni Vera ni ningún autor lúcido aplaudiría, a hacerle concesiones. Cuando debe alertar, como lo he demostrado, en

dónde están las falencias de un texto, las anota con pertinencia. Tampoco los afectos, que en nuestro medio siempre han sido mal interpretados, le impiden a Valdano ser lo suficientemente generoso como para reconocer en el otro lo que sin duda es mérito notorio y que, estoy seguro, todos celebramos y compartimos:

Deben ser miles las páginas escritas por Pedro Jorge Vera, páginas escritas por el narrador, por el poeta, por el dramaturgo, o ya por el periodista defensor de la justicia, de la dignidad del hombre, de la honestidad política. Yo creo que es impagable la deuda que las letras y la cultura de este país deben a Pedro Jorge Vera (p. 226).

Sucede que con este reconocimiento a Vera, todos estamos de acuerdo.

### **SOBRE DOS CLÁSICOS DEL XIX: MONTALVO Y MERA**

Entre los autores del siglo XIX que forman parte de esta columna vertebral, están Juan Montalvo y Juan León Mera. En el caso de Montalvo, el crítico le dedica 4 textos: “¿Hay humor en Juan Montalvo?”, “Juan Montalvo: cara y cruz”, “Palabra y sentido en Juan Montalvo” (bastante amplio), y “Juan Montalvo: entre la tentación por lo popular y la pasión por el purismo” (pp. 251-368).

En el primero, Valdano se plantea responder a la pregunta respecto al humor en Montalvo, y en qué escritos se expresa de manera abierta. Su recorrido lo lleva a revisar aquellos trabajos en los que sin duda el humor, luego de reflexionar sobre sus connotaciones, las limitaciones ante lo que es la ironía, en

Montalvo, como en algunos de sus contemporáneos latinoamericanos, es parte de una estrategia, tal vez la más contundente para desacreditar al poder y ponerlo en ridículo.

En el segundo, Valdano traza un retrato ágil e intenso de la vida y obra de Montalvo, un ejercicio, por cierto en el que las pasiones del excelente narrador que es Valdano (también lo podemos apreciar en ese escorzo, suerte de agua fuerte que es “Don Xavier de Cía., Señor de Apéstegui y Perochena ante el espejo”, pp. 49-51, que aparece en la primera parte).

El tercer texto es toda una indagación lexicológica sobre la conocida obra montalvina, *Las Catilinarias* (1880), que Valdano se plantea demostrar que no solo es, como lo sostiene Benjamín Carrión,<sup>2</sup> un libro de insultos, que se trata de un texto que desde la diatriba se va convirtiendo en toda una radiografía de lo que era el ser público y privado del autor, así como la sociedad de su tiempo. En el juego de desplazamientos que ya mencioné y que es este conjunto de ensayos, sucede que este texto entra en diálogo con el que da cuenta de la novela *María Joaquina...* de Jorge Dávila V., pues entre los referentes históricos que se mueven en esa ficción, aunque enmascarados (creo que de manera inútil) por el autor, está el tirano Ignacio de Ventimilla y su célebre sobrina, Marietta. Tirano que constaba entre, a más de Gabriel García Moreno, los repudiados por Montalvo y a quien entre otros calificativos llamó “Ignacio de la Cuchilla”.

2. Cfr., Benjamín Carrión, prólogo a *Las Catilinarias. El Cosmopolita. El Regenerador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

Valdano es concluyente (siendo esta su verdad, no la de todos) respecto a Montalvo y *Las Catilinarias*:

Su sensibilidad democrática (aunque Montalvo no tuviera demasiada fe en la democracia latinoamericana) y su exaltación romántica le conducen a enaltecer al pueblo como la gran fuente, siempre renovada, de vida, humanidad y civilización. Descubierta este mensaje de *Las Catilinarias* deben, por tanto, ser rechazadas aquellas afirmaciones que condenan a esta obra a la situación de un mero panfleto político condicionado y dirigido contra el dictador de turno (p. 351).

El cuarto texto tiene su encanto. El crítico se entusiasma por explicar, desde el ejercicio de la pasión, cómo el autor ambateño se movió, entre la tentación (esto hay que subrayarlo) por lo popular y la pasión por el purismo.

Los argumentos de Juan Valdano, mejor sus constataciones, no dejan de ser reveladores. Sucede que este ensayo, a la vez, es todo un psicoanálisis de la personalidad de su tocayo Montalvo. Las razones por las que reivindicó el uso de la lengua del poder, o sea la del supuesto prestigio, son más que desconcertantes. A Montalvo le importaba mantener una zona de contacto que le permitiera, entre otras cosas, ser parte del *establishment*, a pesar de su condición de solitario y marginal, lo que resulta paradójico al saber cómo evitó contaminarse con los códigos que, incluso desde esa marginalidad, de hecho le eran mucho más próximos. Pero en su ensayo, Valdano nos descubre que esa negación de Montalvo de un lenguaje, incluido el quechua, del que primero renegó pero luego valoró, que se

gestaba en los subsuelos de los independizados territorios de América Latina luego sería el lenguaje que resucitaría y permitiría la sobrevivencia de aquel que su hora del prestigio había pasado.

En la negación de Montalvo, de lo que era la lengua de la libertad, la del Quijote, no la del poder de la corona española, hay que saber que está descrito el mejor de sus reconocimientos, incluso muy a su pesar, como bien nos lo advierte Valdano.

“Pecado y expiación en Cumandá: Elementos de una visión del mundo trágica” (pp. 369-406) es un lúcido viaje a un tiempo, los signos siniestros de una clase que fundó el Estado terrateniente-oligárquico y que desde la exclusión pretendió levantar un proyecto de nación. El examen de Valdano es implacable y lapidario. En su análisis el diálogo con la Historia le permite desnudar lo que tiene de impostado, artificioso, y por cierto de sermón (lo que está refido con el arte de narrar) un texto como *Cumandá* (1879).

La lectura de Valdano contextualiza lo que son las motivaciones políticas y culturales de esa élite racista que tuvo un acercamiento falsa y fatuamente cristiano a la otredad, en este caso a los “salvajes” de la Amazonía, a los que solo redimen desde lo que es la expiación de su culpa de supuestos buenos cristianos. Señala el crítico:

El héroe trágico nunca tiene la certeza de salvarse. Solo sabe que su culpabilidad es grande, que llega hasta el cielo y que la justicia de Dios es incomprensible. Fue esta la azarosa visión de futuro que tuvo la clase gobernante a la que Mera perteneció. Su pensamiento conservador miraba toda posibilidad de

cambio como una amenaza, por ello su imprecación al liberalismo y a todo pensamiento nuevo (p. 406).

Para establecer las correspondencias del caso, y dentro de las claves que maneja Valdano, no hay que olvidar que *Cumandá* también es la metáfora de un proyecto de nación que, sin duda, como sucede en la pareja de amantes que puede devenir incestuosa, se quedó frustrado, y que a la vez es el texto, aún desde esa perspectiva católica-conservadora, en el que esa noción de que sin el reconocimiento de la otredad no es posible, no era factible –ni lo será nunca– ningún proyecto de nación integral y democrática.

### ALREDEDORES DEL CUENTO ECUATORIANO

Esta columna vertebral tiene como cierre un texto que en nuestro medio ya es una especie de clásico moderno, y al que Valdano lo ha revisado y le ha ajustado el título: “El cuento: Intensa y fugaz imagen de la condición humana. (El cuento literario en el Ecuador: 1860-1990)” (pp. 407-471).

Trabajo ambicioso, pero que en su desarrollo no renuncia al rigor ni a la exactitud. Las observaciones críticas, así como los reparos que Valdano nos propone, convierten a este ensayo en un verdadero aporte a los estudios que sobre el cuento ecuatoriano se han dado en estos últimos tiempos. Texto cuya versión original el autor leyó en el Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, que hoy lleva el nombre de uno de sus promotores, el crítico Alfonso Carrasco Veintimilla, en Cuenca en 1978.

### CIERRE DEL CICLO

Se cierra el volumen con el ensayo “Creación, difusión y recepción de la literatura” (pp. 511-538). Que bien puede ser entendido como una suerte de poética del autor. Aquí Valdano ensaya una serie de reflexiones en torno a lo que es el oficio del escritor, ya sea como ficcionalizador o como crítico, así como el rol, la función que la literatura ha cumplido y cumple en la sociedad, al igual que la recepción que de esta se ha dado en nuestro medio.

Respecto a lo que son las condiciones en las que sobreviven los escritores y creadores, y en las que deben publicar (Valdano posee una rica experiencia como editor), las observaciones del crítico se suman a lo que ya es un listado extenso del que se ha nutrido nuestra historia literaria sobre estos temas a los que siempre estamos retornando.

Cierra su registro el ensayista con estos apuntes:

Como nos ha tocado vivir una época de convulsiones y crisis de valores, la literatura –como arte y como oficio– no se ha salvado tampoco de las paradojas que conmueven a la sociedad y la enfrentan a sí misma. Una de ellas es, justamente, la que proclama el escritor con su existencia: alguien que vive para aquello de lo que no vive. Y sin embargo, el escritor se aferrará a su paradoja, entre otras cosas, para cumplir una función irremplazable: la de restituir la coherencia y el sentido de lo humano ahí donde la impureza de la vida cotidiana los niega (pp. 537-538).

Hubiera sido pertinente que el autor diera cuenta, al final de cada texto, de

la fuente y fecha en la que se publicaron por primera vez. Detalle que puede parecer innecesario, pero que a la hora de fijar el contexto en el que cada ensayo o artículo se gestó, realmente cuenta y pesa, más aún tratándose de ejercicios de crítica y análisis literario.

*Palabra en el tiempo*, título bastante subjetivo, no es una recopilación más de textos de un autor que en la narrativa y la crítica ecuatorianas tiene toda una trayectoria y es un referente; creo que se trata de uno de los libros de crítica literaria y cultural que nos permiten poner en claro no solo un pasado, sino un presente que nos sucede y que en ese vértigo nos va planteando una serie de preguntas cuyas respuestas a veces se toman su tiempo (pues las palabras tienen su hora, parece recordarnos el autor) para llegar, pero cuando estas se dan sin duda que terminan (su solvencia y lucidez así lo demuestran) no solo por ser oportunas sino reveladoras.

**RAÚL SERRANO SÁNCHEZ**

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**GALO GALARZA**

***El turno de Anacle,***

Casa del Poeta Ali Chumacero,  
México, 2010, 77 pp., 2a. ed.

Duele pensar que hace tan poco, hace apenas cuarenta años, la idea de la unidad latinoamericana era una utopía brillantísima. Ante la soberbia de los países del primer mundo, ante la evidencia de nuestro atraso y nuestras dificultades, se podía colocar el objetivo: la gran aspiración de identificarnos y unimos.

Ahora, como sabemos, ya no es así: nos tocó estar en el lado equivocado de la globalización de fines del siglo XX y reaccionamos cediendo: dejándonos encandilar con la nueva versión de las mismas promesas que se nos han hecho desde el siglo XVI. Por espejos y cuentas sacrificamos todo y nos quedamos, como siempre, con espejos y cuentas; actualmente los países de América Latina están aislados, atomizados, aprendiendo más de la ‘monocultura global’ que de su herencia cultural y la de sus vecinos. Hay intelectuales que defienden, incluso, la “desaparición” de Latinoamérica como concepto.

¿Hay solución? Sí. Es ardua pero simple. Más aún, se ha visto y se declara desde hace mucho: buscarnos y volvemos a encontrar. No hacer caso de los compartimientos, los segmentos, las etiquetas que supuestamente son para nosotros. Más cerca de lo que nos tiene aquí, por ejemplo, saltarnos las trabas impuestas por las grandes editoriales españolas y leer a los autores latinoamericanos que no necesariamente llegan a Planeta, Mondadori o Anagrama.

Que casi nadie termine de llevar esto, que es tan simple, a la práctica, puede achacarse a la desidia, la incapacidad o

el mero desinterés, pero sobre todo es otra señal de lo profundo de nuestro problema y nuestro aislamiento. No importa: de todas formas sigue siendo necesario el intentarlo y el elogiar a quien lo intenta.

Más cerca de lo que nos tiene aquí, por ejemplo, hace falta elogiar la publicación de *El turno de Anaclé* de Galo Galarza, emprendida por Casas de Cultura.

Y ahora hay que hacer una advertencia. Ya considerado el valor cultural de esta publicación: la posibilidad que nos da de asomarnos a un fragmento de la realidad latinoamericana que de otra manera no veríamos, al pensamiento de un escritor que de otra manera no conoceríamos, este no es un documento sociológico ni un *souvenir* para turistas. Este es un libro de cuentos, ni más ni menos, que participa de la gran tradición del cuento de Occidente y no necesita ninguna deferencia. Sus historias, como mandan los cánones y como logran los mejores escritores, se sostienen solas. Son, sobre todo, atisbos de la relación particular de un individuo con el mundo, presentados ante nosotros para que encontremos en ellos nuestras propias visiones: nuestros propios enfrentamientos con la realidad de afuera y con el interior, con nuestras posibilidades y contradicciones humanas.

Las historias de Galo Galarza nos muestran a personajes diversos, y numerosos, enzarzados en conflictos y dificultades que a primera vista parecen muy pequeños: algunos sufren a causa de quienes los rodean, otros se enfrentan con el poder que los influye desde más cerca, unos cuantos se ven forzados a decidir su destino o *ven* cómo otros lo deciden por ellos. En la primera parte del libro, todo se resuelve sin grandes cambios en las situaciones planteadas: la *vida* sigue para la mayoría de los

personajes a pesar de la frustración o el error, y solo al comenzar la sección “De resurrecciones, héroes y milagros” nos encontramos con la aparición de lo extraño, lo grotesco o lo fantástico de manera evidente. La clave de estos textos es siempre la mirada sobre la realidad.

Dicho lo anterior, ninguno de estos cuentos puede verse como una crónica disfrazada o una anécdota seleccionada por su *valor* periodístico. Al contrario, en todas ellas importa sobre todo la ficción, la labor de recrear la realidad destilándola y alejándose de la repetición literal. Galo Galarza no solo elige, como cualquier narrador, el momento de la revelación, el instante en que el carácter de un personaje, de un lugar, de un grupo, se revela más cabalmente; además, sus historias cambian su forma –su estructura– para mejor reflejar esa revelación. La construcción sosegada, lenta y a la vez perturbadora de “El otro Peñafiel” tiene poco que ver con la contundencia de “Agonía” o con la atmósfera intimista, inquieta de “La visita del tío Pedro”, por mencionar tres de los cuentos que más llamaron mi atención... y, al mismo tiempo, el estilo: el movimiento de las frases y del vocabulario, es inconfundiblemente el mismo. Esto es inusitado en los libros de cuentos latinoamericanos, que todavía hoy siguen, en su mayoría, las costumbres del siglo XIX y son más bien reuniones de textos dispersos y creados sin la idea de que algún día iban a estar juntos. Al contrario, *El turno de Anaclé* parece invitarnos, en su multiplicidad, no solo a disfrutar cada una de sus historias sino a entrever los ecos que hay de cada una en todas las otras: ese otro aspecto de la mirada y el pensamiento del autor que las creó y las reúne.

Este modo de manifestar la propia visión tiene antecedentes. Edgar Allan Poe pedía, a la vez repitiendo y reformando una larga tradición de autores que llega hasta Aristóteles, que las historias fuesen el reflejo cabal de su propio creador: que se refirieran a lo real pero que le agregaran, para dar sentido a su existencia como obras de arte, la contemplación subjetiva, el paso del universo entero a través del “velo del alma” del creador individual. Lo que cuenta, por supuesto, es qué tanto podemos ver de esa alma, de esa conciencia a la hora de que se enfrenta con las palabras. Pero en este sentido *El turno de Anacle* es un triunfo: Galo Galarza se nos muestra clarísimamente en estas páginas y nos invita a leerlo.

**ALBERTO CHIMAL**  
MÉXICO, 2010

**YANKO MOLINA,**  
***Objetos frágiles***  
Quito, Paradiso, 2010, 83 pp.

El trabajo del escritor es incesante, nunca concluye. A la perfección la sentimos siempre lejana, distante. Cuando acabamos de escribir sobre la página la sensación de que algo falta es permanente, nos parece que somos torpes, titubeantes, que no decimos suficiente o que decimos demasiado. Pero es de esta insatisfacción permanente de donde surge la buena literatura. Y de eso hablamos cuando leemos el libro *Objetos frágiles* de Yanko Molina Rueda, que hace poco salió con el sello de Editorial Paradiso.

Los seis cuentos que lo conforman demuestran un trabajo minucioso, meditado, ajeno al apresuramiento de cierta literatura contemporánea que se deja contagiar por la velocidad y frenesí de los tiempos que vivimos, sin darse cuenta –o simplemente lo ignoran– que la literatura debe ser el freno de ese desbocamiento, ya que es ella la que debe medir y meditar los actos humanos, el narrar literario no es una mera y llana descripción de acontecimientos o hechos, sino que, además, implica su reflexión. Es como si en vez de tomar el camino difícil y lleno de obstáculos pero de encantador paisaje, nos dejamos tentar por la carretera asfaltada rodeada de terreno yermo, y una vez dentro del carril rápido de la autopista perdemos la lenta visión de la cosas, que es la visión del artista, y nos acercamos más bien a la fugaz mirada del periodista o el cronista.

La detención de la que hablo la logra Molina con un adecuado manejo de la prosa, el cuidado y la precisión de esta le permiten conseguir un ritmo pro-

pio y singular al libro, una música suave y envolvente, a veces morosa. Se evidencia ya en este primer libro un estilo personal, una dedicación al pulimiento de la palabra sin perder en ningún momento la idea de la narración, es decir el hecho del contar, consiguiendo finalmente historias intensas, entretenidas, sensibles, donde el peso de lo sensorial –sea de lo visual, auditivo o táctil (“Oiría, mientras se extendía en el agua, el sonido de las pulseras cayendo sobre la superficie de laca de la mesita, y luego escucharía, o imaginaría, el plegarse moroso de sus ropas”), sea de los olores y sabores (“Luego más dulces y cuerpos, una gota de jarabe resbalando por un vientre, hojaldré desmigajándose en el hueco de una axila”)–, se constituye como un componente importantísimo en todos los cuentos, en una constante argumental más que en un aditivo meramente accidental, tanto así que en algunos de ellos esta obsesión sensitiva se convierte en el desencadenante de toda la trama.

El libro se divide en dos partes: “Objetos frágiles” y “Posfacio”, diferentes en la piel textual y el tratamiento de la historia, pero unidas por ciertas constantes que se pueden descifrar en el libro: Una, primera, evidente en mi lectura es la imposibilidad de posesión del objeto deseado, hablo de una posesión completa, real, tangible. Todos los personajes de una u otra manera llegan a ese “oscuro objeto del deseo” –parafraseando a Luis Buñuel– pero al final no lo pueden “poseer”, por lo menos en el sentido en que ellos lo quisieran, el sentido de la intimidad no llega a conformarse como lo quisiera el deseante, el deseado no puede ser asido.

De ahí viene la segunda constante: la pérdida. Si bien la posesión nunca se

ha dado en la forma en que los personajes lo hubieran querido –y que ya hemos definido más arriba–, sí hay un atisbo de esa posibilidad; pero, la conducta de esos mismos personajes hace que todo se destruya en sus manos –en algunos casos literalmente–, es decir la promesa de dicha está negada en sí misma, condenada a la pérdida aún antes de ser poseída, pero, como toda pérdida, arrastra dolor y se intensifica la sensación de vacío, del Ser incompleto.

Analicemos en este contexto cada uno de los cuentos de la primera parte: En el primero, “Los objetos frágiles”, el obeso narrador ve en la muchacha llevada a su refugio la posibilidad de posesión, pero la pérdida se da en el mismo hecho de caer sobre ella, extinguiéndola. En el segundo, “Baño lustral”, la posesión para el hombre viejo es posible, pero, a la vez, su misma condición lo imposibilita, no tan solo del acto físico sino de la intimidad. En el tercero, “Hay un código en el piso”, el secreto compartido por el narrador y el mendigo, es el objeto de posesión, pero para el narrador este, a pesar de ser intuido, no es revelado; la minusvalía del mendigo, en cambio, le permite lograr el desvelamiento del código secreto. En “Dulces”, la muerte de la madre desencadena el deseo del protagonista, este se encarna en dos elementos: el cuerpo de mujer y los dulces, pero su posesión se traduce en su destrucción. En el quinto cuento, “Idénticas en el espejo”, el deseo, que ronda por todo el cuento, se transforma en obsesión, es decir es un deseo siempre insatisfecho, de imposible perdurabilidad.

La segunda parte: “Posfacio” solo lo compone el cuento ‘Hagiografía’, que como los demás sigue las líneas de la cuidada prosa, de lo meticuloso de las

descripciones, pero además en este cuento se introducen eficientemente una serie de recursos estilísticos y narrativos que enriquecen al texto, a la vez que lo diferencian de los del resto –de ahí la razón de estar en otra sección del libro–, así están ahí la parodia –más estrictamente la autoparodia–, la sátira, la autorreferencialidad logrando consolidar una historia, extraña y divertida, sin perder la hondura del resto de cuentos. En este cuento el objeto de deseo no es ni el cuerpo, ni algún secreto, ni la intimidad con el otro, sino que se transforma en algo más sutil, en el reconocimiento y el ego, claro que todo termina en el ridículo y en la vergüenza, pero es ahí cuando más se siente la confrontación de esos principios que conforman el hilo de todos los cuentos del libro.

Por supuesto, todas estas referencias están tejidas con habilidad y delicadeza, no son evidentes y en algunos casos se juega con la ambigüedad y el dato escondido. Pero estas cualidades narrativas no son carentes de verdad, más bien dicho, de autenticidad. Lo que menos sentimos cuando leemos este libro es que es algo impostado o falso. Uno de los elementos para que la lectura sea un placer tan pleno, por lo menos en mi caso, es la autenticidad, y esa en *Objetos frágiles* es patente.

No solo en estos tiempos se ha hablado de la necesidad de los libros, de razones válidas para editar tantos libros, y no es una cuestión baladí cuando vemos tal cantidad de publicaciones cuyos únicos objetivos son: engordar el ego de sus autores, una búsqueda de figuración mediática, escalamiento social, o simple aburrimiento. Pero cuando veo un cuentario como *Objetos frágiles* siento que es un libro necesario, que

este libro al ser confrontado con los de su especie y los de su tiempo tiene cosas que decir, que elige un peculiar modo de decirlas, que, de cierta manera, enfrenta a un nuevo tiempo –donde lo novedoso abunda–, pero que se siente tan cansado como el viejo, recordándonos así, que solo el trabajo que se engarza en una tradición es el que perdura, el que ayuda a sostener a ese frágil pero hermoso edificio que es la literatura.

**CÉSAR CHÁVEZ AGUILAR**  
CENTRO CULTURAL BENJAMÍN  
CARRIÓN, QUITO

**GUSTAVO GARZÓN,  
Vivo en medio de  
tantos muertos,**

Quito, Casa de la Cultura  
Ecuatoriana, 2010, 79 pp.

Gustavo Garzón Guzmán, entrañable amigo y lúcido escritor, nunca se ha ido. Una prueba es el libro de cuentos *Vivo en medio de tantos muertos*, que lo he leído y editado.

Es un libro intenso, de amores difíciles sobre el asfalto de la ciudad.

Gustavo fue un narrador urbano que supo recrear con sensibilidad y talento los vericuetos de Quito, de su Quito: sus calles largas y estrechas, su barrio San Juan, de casas blancas y misteriosas, los parques, plazas y templos añejos. Y en medio de esta ciudad laberíntica, a ratos asfixiante y cruel, Gustavo dio vida a sus criaturas: burócratas robotizados que ni siquiera pueden ofrecer una sonrisa a una compañera porque enseguida viene el castigo implacable de la autoridad. “Cotidiana oscuridad” se titula este cuento, escrito en tercera persona, de atmósfera densa. El escenario: un edificio resplandeciente donde reír es un delito. El superministerio, una metáfora del poder que no admite errores, los suprime, es una caja futurista dotada de máquinas sofisticadas, gélido. Los hombres y mujeres solo viven para el tedioso trabajo, hasta que una sonrisa rompe el silencio y la humanidad despierta. Este es uno de los textos más logrados por su concisión y poesía.

“Interrupciones 2” sorprende por la economía de sus palabras. Simbólico y profético, un dinosaurio se esconde en el palacio, mientras seis audaces guerrilleros intentan tomarlo por asalto. Ima-

gino a Gustavo tecleando en su pequeña máquina Olivetti, forjando a un dinosaurio ciego de poder.

Gustavo amó la música. Por ello, en “La cortina” hace un homenaje a Madonna, la chica material de los años ochenta; en este monólogo, el personaje flirtea con el pop y el rock, género que tanto quiso, en especial al grupo inglés Pink Floyd, experimental y demoledor.

En “Segundo canto a MW\*”, el narrador provoca un juego entre Gus, un muñequito inquieto como una mosca, y Gustavo, escritor que se desacraliza y se vuelve coloquial.

En “Es hora, dijo la mosca”, los ecos de la ciudad se repiten como un coro oculto, aquí también los absurdos días de oficina encierran al personaje.

El amor fue otro tema recurrente en la narrativa de Gustavo Garzón. Ya lo trató en *Brutal como el rasgar de un fóforo*, su primer libro, magnífico y extraño, de ágil escritura. Editado en 1991 no fue distribuido por el Municipio de Quito, en sus ediciones populares Evaristo, por lo cual merecería una segunda edición.

En “Vivo en medio de tantos muertos”, cuento que da título al libro, el adiós es inevitable al igual que el desencuentro de las parejas. El autor no baja la guardia y en “La hipocresía de los claveles” evoca a Borges, Sabato, Cortázar, Whitman, sus autores favoritos. No podía faltar la voz de Serrat para convocar a la ternura.

El narrador revive las tardes que pasó en el cuerpo de la amada, habla de sus libros, de la sensualidad y el riesgo del encuentro furtivo, hasta que al final el amor imposible gana la partida.

En “Susana a las ocho y treinta y dos” otra vez vuelve al amor frágil, un texto bello, signado por la melancolía.

“Tu rostro en la multitud” es un monólogo de amor en un Quito bajo la lluvia. Leonor, la amada, es un vértigo, un vacío, un fantasma que aparece en cualquier esquina.

Lo admito. Me faltan palabras para describir el alma grande de Gustavo Garzón. Lo recuerdo y sueño con un libro profundo, con sus infaltables cigarrillos Lark, con su ron Caney en sabrosas tertulias y reuniones de taller en mi casona de La Tola o en los locales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, o en su dormitorio de San Juan desde el cual se veía a Quito como un aquelarre de libélulas. Fue uno de nuestros compañeros más disciplinados a la hora de escribir, obstinado, perseverante, forjando personajes inolvidables y ambientes bien contruidos.

Amaba a su familia, a sus hermanos, a su madre, doña Clorinda, valiente y tierna; a sus amigos de aquellos años felices y duros, de fatigas literarias y vicisitudes que nunca serán olvido. Lo evoco con sus chalecos de lana y sus camisas de manga corta, pequeño e inquieto, expresando que la literatura será nuestro destino, siempre llevaba el látigo exigente de Truman Capote y la pasión que nos inculcó el maestro, Miguel Donoso Pareja.

Una noche lo soñé. Sonriendo me decía: Byron, búscame en un bosque de Calacalí. Ahí estoy. O está él, allá o aquí, siempre vivo en medio de tantos muertos.

**BYRON RODRÍGUEZ VÁSQUEZ,**  
EDITOR DE CRÓNICAS DE DIARIO  
*EL COMERCIO DE QUITO*

**MARIO VARGAS LLOSA,**  
***El sueño del celta,***  
Santillana, Lima, 2010, 454 pp.

—Nada es blanco y negro, querido  
—comentó Alice—. Ni siquiera en una  
causa tan justa. También aquí aparecen  
esos grises turbios que todo lo nublan.  
Roger asintió. Lo que su amiga acababa  
de decir se aplicaba a él.

*El sueño del celta*

En *El sueño del celta* (2010), la novela más reciente del peruano Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936), el flamante Premio Nobel de Literatura 2010 incursiona nuevamente en varios de los temas que más le han obsesionado a lo largo de su carrera literaria, desde que se diera a conocer en la década del sesenta con *La ciudad y los perros* (1963): el buceo en los abismos de personalidades sumamente controvertidas cuyas vidas transcurren siempre en situaciones límites y en trágico conflicto con el Poder.

A partir de *La guerra del fin del mundo* (1981), no pocos de estos caracteres han sido sacados de los resquicios de la Historia para demostrar cómo este metarrelato no era el constructo “objetivo” que se creía, sino un discurso premeditado por medio del cual tales entes eran transformados en entelequias, figuras de mármol o bronce cuya real dimensión individual quedaba anulada bajo la socorrida pátina del prócer “intachable” y “heroico”, aunque este en realidad hubiese sido la negación de semejante virtuosismo, como ocurrió, por citar solo un ejemplo, con el dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, tenebroso espécimen del “ancien régime dictatorial” de América Latina, llevado a la ficción de manera memorable precisa-

mente por Vargas Llosa en *La fiesta del chivo* (2000).

Y si de satanización se trataba, el problema era aún peor: se hacía desaparecer la imagen personal de la memoria pública, borrándola de los medios y los anales. Esto fue lo ocurrido durante mucho tiempo a Roger Casement (Sandycove, Irlanda, 1864-Londres, 1916), singular hombre que de incansable acusador del colonialismo en África y Perú, devino después un consumado luchador por la independencia irlandesa. Sus pasos afiebrados por Irlanda, Londres, el Congo belga, Brasil, la Amazonía peruana, Estados Unidos, Francia, Alemania y otros sitios, superan con creces la más asombrosa ficción.

Con una vida rica en luces, claroscuros y sombras, Casement fue durante un buen tiempo encumbrado por el Gobierno inglés a tenor de los importantes servicios que le prestó; posteriormente, cuando en forma sorpresiva dio un giro político radical y se alejó de los intereses de la Corona para involucrarse en el movimiento independentista irlandés, esta lo demonizó hasta la saciedad; en breve tiempo fue expulsado del Paraíso y condenado a las más sombrías tinieblas.

Estos contrastes vitales y políticos, y las fuerzas ocultas tras ellos, probablemente constituyeron estímulos muy poderosos para que Vargas Llosa lo erigiera en el héroe de *El sueño del celta*, texto donde una vez más acude a la novela intrahistórica<sup>1</sup> con el fin de hurgar en los en-

tresijos de esta personalidad, estrategia ficcional encaminada a restablecer aquellas lecturas que le habían sido no solo escamoteadas por enemigos y hasta amigos, sino incluso eliminadas para de ese modo desvanecerlo de la Historia.

El título de la novela está íntimamente vinculado a la figura central y, sin duda, trasciende su papel apelativo debido a las connotaciones y nexos intertextuales a él asociados. La referencia a los celtas me hizo pensar en los escasos conocimientos que algunos lectores poseemos acerca de los antiguos pobladores de Irlanda y el papel que sus imaginarios han desempeñado en el devenir moderno de esta nación europea. Algo sabía, sin embargo, de la cuasi misteriosa cultura cuyas huellas se pierden en los tiempos remotos. Su influjo se extiende por Irlanda y otros sitios del Viejo Continente. Es una población marcada por los ritos ancestrales del druidismo y, más tarde, por la división político-religiosa entre protestantes y católicos. También contaba con ciertas nociones de algunos de sus escritores. ¿Quién no ha leído a autores de la talla de William Butler Yeats, Bernard Shaw o James Joyce? Pero en verdad, más allá de las obras de estos creadores, queda aún mucho terreno por explorar.

Curiosamente, mis contactos en los últimos años con la Historia de Irlanda a escala ficcional no provinieron de la no-

1. Por ficción intrahistórica entendemos aquella novela o cuento de carácter histórico cuyo protagonista es una figura subalterna, o individuo antes marginado por la Historia oficial; o una celebridad histórica tradicional vista ahora desde una perspectiva democratizadora, tratada

como un ser humano real, con sus virtudes y defectos, no como un emblema marmóreo desprovisto de humanidad. Es consubstancial a lo intrahistórico, el recrear la microhistoria, no necesariamente las "grandes hazañas", y reescribir los sucesos, entre muchos otros elementos característicos del género.

vela comentada de Vargas Llosa, sino mediante las ficciones de una de las escritoras cubanas más exquisitas de la actualidad, una especie de "rara" (al modo en que lo fue en su tiempo el poeta modernista Julián del Casal, 1863-1893) en la narrativa insular de los últimos lustros, me refiero a Gina Picart (La Habana, 1956), autora de hermosísimos libros de cuentos como *El druida* (2000), *Historias celtas* (2006) y *El reino de la noche* (2008), en los cuales recrea el mundo de los antiguos habitantes de Irlanda, y aun de otros más próximos al siglo XX. Estas narraciones me permitieron comprender claves ignotas de la ficción del peruano, que hubieran pasado inadvertidas de no haber tenido la fortuna de leerlas.

No es que esas informaciones sean decisivas para comprender los aspectos medulares de la historia narrada, pero sin lugar a dudas enriquecen la visión de lo contado, las particularidades psicosociales del protagonista y el sustento de las ideas abrazadas por él en la última etapa de su trayectoria.

La novela narra las peripecias de Roger Casement, un irlandés cuyos padres mueren cuando aún era un niño. A los quince años comienza a trabajar de aprendiz en una naviera inglesa. Así lo describe el narrador:

Era muy alto, de profundos ojos grises, delgado, de cabellos negros ensortijados, piel muy clara y dientes parejos, parco, discreto, atildado, amable y servicial. Hablaba un inglés marcado por un deje irlandés, motivo de bromas entre sus primos.<sup>2</sup>

2. *El sueño del celta*, p. 25. Las citas siguientes, por corresponder todas a esta edición, incluirán entre paréntesis el número de la página específica.

Escribía poemas en secreto. Y a los veinte años decidió irse al África. Allí solo fumaba, no bebía casi alcohol "y cuando, en los campamentos, desatadas las lenguas por la bebida, se hablaba de mujeres, se le notaba incómodo, deseando irse" (45). Es la etapa del encuentro y amistad con el entonces marino polaco y luego gran escritor inglés, Joseph Conrad.

Decepcionado por el brutal trato que los expansionistas europeos daban a los congoleños, Casement deviene severo crítico del colonialismo belga. Ingres a al cuerpo diplomático inglés en calidad de cónsul. En 1903 recibe el encargo de investigar la situación creada en el Estado Libre del Congo. De esa misión resultó su famoso *Informe Casement sobre el Congo*, el cual, tras publicarse en 1904, produjo un gran escándalo internacional. Años después realizó trabajos similares en Santos, Brasil, y en la Amazonía peruana. Su investigación, relacionada con los abusos patronales contra los aborígenes de esta región, se tituló *Informe sobre el Putumayo o Blue Book*. Simultáneamente escribió un diario con sus incidencias más íntimas. Por todos estos desempeños diplomáticos, Inglaterra le confirió importantes condecoraciones, y en 1911 lo nombró caballero.

Con similar reacción a la mostrada en África, y cuando gozaba del más alto prestigio en Gran Bretaña, Casement dio un giro radical contra este poder y se convirtió en un enérgico independentista de su país. Cumpliendo tareas clandestinas de este orden, cometió varios errores estratégicos que le costaron caer prisionero del ejército inglés y ser condenado a muerte en 1916 por alta traición a la Corona. Otra de las imprevisiones consistió en haber dejado en lugares vulnerables sus diarios, los cuales fueron

incautados por los servicios de inteligencia británicos y posteriormente utilizados contra él para denigrarlo en público, pues en ellos Roger revelaba su intensa actividad homosexual, lo cual, en una sociedad de extremismos moralizantes y en una época de violentos prejuicios machistas, sirvió para enmascarar los motivos más profundos por los que le aplicaron la pena máxima: su resuelta rebeldía contra la colonización inglesa de Irlanda. De esta manera, la rica historia de Roger Casement quedó sepultada en el olvido el 3 de agosto de 1916, hace ahora noventa y cinco años.

La novela recrea estos y otros hechos, pero sin presentarlos en el orden cronológico descrito. Desde el punto de vista artístico, poseen otro acomodo. Vargas Llosa los estructuró siguiendo el modelo de novelar "in extremis res"; es decir, comienza la narración por el final y la cierra en ese mismo punto, el que corresponde al presente histórico de la ficción. Este cambio condiciona la forma de marco, en cuyo interior, y en contrapunto con esta, transcurren las distintas fases de la vida de Casement, hasta su captura y origen del tiempo actual del relato. Este tipo de composición, en la que Historia y ficción se confunden, incita al lector a esclarecer los detalles fabulares y a relacionarlos a fin de comprender bien las causas más profundas del estado límite en que se encuentra el protagonista.

El lapso básico del relato va de abril a los primeros días de agosto del año 1916, en Pentonville Prison, cárcel londinense de extrema seguridad donde confinan a Roger, acusado de alta traición al Gobierno inglés y en espera de la conmutación o reafirmación por el Consejo de Ministros de la pena de

muerte que le fue impuesta. Este segmento es el de mayor intensidad emotiva del texto.

La organización de la obra comprende tres partes, "El Congo", "La Amazonía", "Irlanda", y un Epílogo. Comenzando en la cárcel, la primera parte alterna el relato de Pentonville Prison con la prehistoria del protagonista y sus incursiones por África. Desde el comienzo quedan trazadas en la prisión las siluetas de Casement y el *sheriff*, su guardián, dos personajes cuyos desempeños van a ofrecer los diferentes rostros con que han debido desenvolver sus distintos roles. En la medida en que ambos hombres van conociéndose de forma más íntima, y las imperturbables manecillas del reloj acercándolos a la hora fatal, empieza a descubrirse tanto la tensa circunstancia psicológica, política y social del prisionero, como el humanismo del oficial, oculto al principio tras un severo y hasta despótico rostro según puede observarse en el siguiente pasaje: "Cuando el *sheriff* abrió la puerta de la celda y lo enarizó con la mirada, Roger estaba recordando, avergonzado, que siempre había sido partidario de la pena de muerte" (28).

La fusión tempo-espacial está concebida con esmero a fin de sugerir el espesor del transcurso de las horas y los días y su gravitación en el deterioro psíquico del héroe, motivado por el clima de aislamiento y soledad imperante en el recinto penitenciario. Un narrador flaubertiano en tercera persona, de tipo equisicente (el más cercano al protagonista), cuenta esta realidad deslizando en su discurso palabras del personaje por intermedio del estilo libre indirecto, recurso recurrente en la novela que Vargas Llosa, honrando a Flaubert, utiliza sobre todo en los capítulos de la prisión, contexto propicio para servirse de él a causa de las menciona-

das condiciones de confinamiento. “Se puso de pie, frotándose los brazos. ¿Cuánto había dormido? Uno de los suplicios de Pentonville Prison era no saber la hora” (13). Nótese los efectos del manejo eficaz del cronotopo o juego con el tiempo y el lugar de desarrollo de la historia. En este otro fragmento, lo visita el ayudante de su abogado; por el rostro del joven, el presidiario supone un empeoramiento de su caso:

Roger no decía nada. No se movía. Tenía, otra vez, esa extraña sensación que se había apoderado de él muchas veces en los últimos meses, desde aquella mañana gris y lluviosa de abril de 1916 en que, aterido de frío, fue arrestado entre las ruinas de Mc Kenna’s Fort, en el sur de Irlanda: no se trataba de él, era otro de quien hablaban, otro a quien le ocurrían estas cosas (16).

Tanto en el epígrafe de apertura de este segmento textual como en el Epílogo, aflora otro de los tópicos de la poética vargallosiana antes aludida y, a la vez, uno de los ideogramas centrales de *El sueño del celta*: la idea de que el ser humano no es una pieza monocorde como la Historia y la sociedad intentan delinearla, sino una imagen poliédrica, compuesta de máscaras disímiles, según los imperativos y microcontextos de la propia sociedad. La cita fue tomada del libro *Motivos de Proteo* (1909), del ensayista uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), título que si bien no tiene la organicidad de su anterior *Ariel* (1900), es en algunos aspectos, comparado con este, quizá más moderno; pues trata temas de gran interés para los hombres y mujeres de nuestro tiempo, entre otros: los problemas de la tolerancia y las alteridades.

Ambos aspectos son clave en la existencia y dinámica político-social de Casement. El epígrafe o prediégesis<sup>3</sup> declara:

Cada uno de nosotros es, sucesivamente, no uno, sino muchos. Y estas personalidades sucesivas, que emergen las unas de las otras, suelen ofrecer entre sí los más raros y asombrosos contrastes.

En efecto, Roger era un ser múltiple, escindido; las circunstancias políticas, sociales, históricas, ideológicas y culturales lo forzaron a exhibir diversos rostros, a llevar una condición travestida a cada minuto. Varias veces lo da a entender a su amada prima Gertrude (Gee) y a una gran amiga, la historiadora Alice Stopford Green, quizás las únicas dos personas cercanas que lo visitaban, le seguían siendo fiel, le expresaban amor y daban esperanzas en tan graves ins-

- 
3. Nicolás Emilio Álvarez da al epígrafe el nombre de prediégesis en su libro *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado at Boulder, Estados Unidos, 1998, 258 pp. En esta obra el estudioso destaca la importancia de los epígrafes borgeanos en el desarrollo de los hechos y la ideología textual; por esa razón los enlaza con la diégesis. Algo similar sucede con los empleados por Vargas Llosa en su novela; por cierto, el asunto del hombre y su diversidad fue una de las preferencias filosóficas de Borges en su poesía, narrativa y ensayística, y, como el propio argentino señalara en alguna ocasión, tópico de lejana data. La postmodernidad lo retoma con gran fuerza y lo convierte en unos de sus paradigmas estéticos y filosóficos.

tantes. Desesperado, le expresa a su prima: “¿Sabes que todo lo que he hecho fue por Irlanda, no es cierto? Por una causa noble y generosa, como es la de Irlanda. ¿No es así, Gee?” (31).

Seguidamente agrega:

Tú fuiste muchas cosas para mí. La madre que perdí a los nueve años. Los amigos que nunca tuve. Contigo me sentí siempre mejor que con mis propios hermanos. Me dabas confianza, seguridad en la vida, alegría. Más tarde, en todos mis años en el África, tus cartas eran mi único puente con el resto del mundo. No sabes con qué felicidad recibía tus cartas y cómo las leía y releía, querida Gee [...]. Quiero que tengas presente una sola cosa Gee. Y que me creas. Me he equivocado muchas veces, por supuesto. Pero no tengo nada de qué avergonzarme. Ni tú ni ninguno de mis amigos tienen que avergonzarse de mí (31, 33).

En otra oportunidad quien lo visita es Alice; Roger le agradece todo lo que ella le ha enseñado, incluso en sus tertulias:

Esas relaciones de los martes en Grosvenor Road, con gente extraordinaria [...] Son los mejores recuerdos de mi vida. Ahora te lo puedo decir y agradeceréte, amiga querida. Tú me enseñaste a amar el pasado y la cultura de Irlanda (69).

En estas veladas conoció a W.B. Yeats, a sir Arthur Conan Doyle, Bernard Shaw, G. K. Chesterton, John Galsworthy, Robert Cunningham y muchos otros escritores de moda. A Konrad Korzeniowski o Joseph Conrad, lo unía una antigua amistad, pues intimó con él en África, cuando el polaco era marino y empezaba a escribir su primera novela, *La*

*locura de Almayer*. Sin embargo, Alice le comunica una triste noticia: Conrad no quiso firmar la petición de indulto a su favor. Imaginando el dolor de su amigo, la historiadora trata de aminorar la tensión aludiendo al narrador polaco con ironía: “Se puede ser un gran escritor y un timorato en asuntos políticos. Tú lo sabes mejor que nadie, Roger” (71). Este le cuenta que cuando el polaco publicó su primera novela, le envió un ejemplar dedicado; acto seguido añade: “Era un marino. Apenas se entendía su inglés por su acento polaco tan fuerte” (72). A lo que, mordaz, remata Alice: “–Todavía no se le entiende –sonrió Alice– Todavía habla inglés con ese acento atroz. Como ‘mastinando guijarros’, dice Bernard Shaw. Pero lo escribe de manera celestial, nos guste o no” (72). Lo sustancial de la amistad entre Roger y Conrad, reside en que en una oportunidad el escritor de origen polaco le confesó que su vida cambió radicalmente cuando supo por él las terribles historias sobre África.

Este afán de escudriñar el alma de sus criaturas hasta grados emotivos, y si es imprescindible melodramáticos, representa uno de los rasgos más vivos de la poética de Vargas Llosa, elemento de gran fuerza en la ficción analizada porque busca descubrir el sentido plural, no maniqueísta, de la personalidad humana.

Casement simboliza en la medida más alta esta pluralidad intrínseca (es poeta, aventurero, diplomático, anticolonialista, escritor, gay, orador y luchador independentista); pero no es el único personaje construido de esa manera. A él se le aproxima en versatilidad el jefe de la prisión, aquel que parecía su opuesto indiscutible y enemigo visceral.

Ya he señalado cómo al comienzo de la obra el narrador lo muestra impla-

cable contra Casement; sin embargo, al pasar los días empieza a producirse entre los dos un diálogo, cuyo tema es la muerte del único hijo del *sheriff* en la Primera Guerra Mundial. Uno de esos días Casement le pregunta al oficial por qué lo odia, este le responde que no lo odia, sino que lo desprecia por venderse a los alemanes, quienes asesinaron a su hijo. Roger le expresa su fraternidad por tan dolorosa pérdida y profundiza en la historia del joven. Esto los va acercando humanamente; pronto Casement descubre bajo la faz dura del *sheriff*, la presencia de un hombre múltiple, un ser que sufre el dolor de haber sido abandonado por la mujer y llevar el vacío de la muerte de su primogénito, sentimientos que a todas luces no había podido mostrar a nadie por el rol de militar y hombre recio que estaba obligado a cumplir en su medio. Al final, se patentiza con claridad el cambio de perspectiva del *sheriff* hacia el prisionero, le demuestra afectos de varios modos, como entregarle ropas limpias y permitirle bañarse. A su vez, Roger llega a la conclusión de que este hombre estaba muerto en vida por el inmenso dolor que lo consumía.

He señalado la fuerza dramática y calidad de los capítulos relativos a la prisión, los matices sobresalientes en la caracterización de Roger, del *sheriff*, y también de Gertrude, Alice y los sacerdotes que cumplen la labor religiosa de llevarle la fe y la paz espiritual al protagonista. De similar brillantez pueden calificarse las texturas alcanzadas con las categorías narrativas del tiempo y el espacio. Al delinear el ambiente, la atmósfera, de Pentonville Prison, Vargas Llosa consigue transmitir al lector la sensación de un tiempo detenido, de aplastante

pesantez; efecto semejante al producido por las gruesas paredes y sombras eternas del recinto donde el lema infernal de Dante parece encontrar su exacta medida y trágica confirmación en el destino final del convicto. Entre sus muros, una mañana, lo llevan al cadalso; ese día solo se escuchan los pasos de los soldados y del reo junto a las letanías de los sacerdotes. Roger miró a ambos clérigos y estos lo abrazaron transmitiéndole el postrer aliento de fuerza espiritual. Luego, con los ojos vendados, sintió que Mr. Ellis, el verdugo, le había puesto la sogá alrededor del cuello. “Todavía alcanzó a oír por última vez un susurro de Mr. Ellis: ‘Si contiene la respiración, será más rápido, sir’. Le obedeció” (446).

Otras formas plausibles en el empleo del tiempo estriban en la frecuente aparición de la elipsis y, más que de esta, de la analepsis o *flash back* y la prolepsis o adelanto de hechos que sucederán en el futuro. Tales recursos tienen su razón de ser en la peculiar circunstancia del héroe, el hallarse en prisión; por tanto, solo dispone de la memoria y con ella la oportunidad de repasar lo ocurrido con su vida, o con sus varias vidas, hasta ese 3 de agosto de 1916.

Similar calidad presenta el lenguaje, siempre preciso, de elegante sintaxis y amplia riqueza lexical, donde lo culto se nutre de neologismos insuperables y frases populares imprescindibles, rotundas. El plano lingüístico ha sido siempre uno de los pilares de las ficciones del novelista peruano; no solo por lo antes explicado, sino asimismo por la funcionalidad de los juegos intertextuales, como bien patentiza el título de la obra, el cual relaciona las aspiraciones supremas de Roger con los antiguos pobladores de Ir-

landa y a la vez con un poema homónimo escrito por él e, incluso, con el apodo de “El Celta” con que lo bautizó Herbert Ward y con el que su amiga Alice Stopford Green comenzó a llamarlo en Londres. Análogo destino cumplen los epígrafes y otras formas de intertextualidad existentes a nivel intratextual; por intermedio de estas, la novela crea una intensa polémica metaficcional dirigida a cuestionar varios paradigmas de orden ideológico, ético y estético.

Sin embargo, junto al empleo encomiable de los mencionados artificios de la obra, existen también algunas fisuras notables no observadas en las novelas anteriores de Vargas Llosa. Quizá la más significativa corresponda a los episodios protagonizados por Casement en el África, Alemania y otros contextos ajenos a Pentonville Prison. Estos eventos dan la sensación de haber sido escritos sin que el autor encontrara la verdadera clave de sus propósitos; en ellos prevalece demasiado la narración, cuando por la biografía aventurera de Casement (aspecto imprescindible para conocerlo mejor en la prisión), debió dársele una participación superior a lo dramático, recreando los conflictos de manera directa, de modo que el lector los pudiera “ver”, no “escuchar”, como acontece la mayoría de las veces. Pudiera argüirse que el autor deseaba dar la impresión a los receptores de que solo contaba con los informes y diarios de Roger. Esta fórmula no era necesaria, la obra esclarecía más al lector animando esos períodos de la vida del protagonista, a lo cual ayudaba el formato ficcional de marco.

Se justificaba en lo tocante a la estadía del héroe en la prisión, pero no en etapas cuyo signo era la movilidad, el choque con realidades de enorme im-

pacto emocional, de fuertes contradicciones entre las fuerzas en pugna. Las páginas de la Amazonía no escapan a estos inconvenientes, aunque resultan más amenas porque el autor las anima un tanto más; pero, de modo general, no producen el resultado buscado en su contrapunto con los capítulos correspondientes a Pentonville Prison.

A causa de este inmovilismo, los personajes resultan en esas fases bastante planos, poco convincentes; a veces son hasta caricaturescos. A ello contribuye negativamente el excesivo manejo de la elipsis, la cual alcanza grados extremos cuando la obra refiere los desplazamientos de Casement por países como los Estados Unidos de América. Tales desequilibrios narrativos hacen pensar en cierto agotamiento en el escritor peruano. Acaso sea solo una impresión circunstancial. Como cabe suponer, esto nada resta a quien ha demostrado ser un maestro en el arte de narrar y uno de los novelistas más grandes de la lengua española del siglo XX.

**EMMANUEL TORNÉS REYES**

UNIVERSIDAD DE LA HABANA, CUBA

**RAÚL SERRANO SÁNCHEZ,**  
***Catálogo de ilusiones***

Buenos Aires, Final Abierto, 2010,  
126 pp., 2a. ed.

Los gatos pueden tener ojos de cuarzo y los mortales que pueblan las ciudades como un verdadero “ejército de derrotados” a veces –para salir de la corrosiva monotonía en que se transforma la vida– descubren que tienen un don. Así le pasa a mister Karson, uno de los tantos personajes extraños que habitan esa especie de manicomio ambulante que es el *Catálogo de ilusiones*, el libro de cuentos del ecuatoriano Raúl Serrano que acaba de publicar Final Abierto.

Los monstruos, ya lo dijo en su momento el crítico Jerome Cohen, son pura cultura. Su cuerpo incorpora miedos, deseos, ansiedades y fantasías, que toman vida y una siniestra independencia. Es decir que se trata de una construcción pero también de una proyección: el monstruo existe solo para ser leído. Puede ser el señor Octavio y su bendito gallo o puede ser Malú y sus piernas chuecas, o la extraña señora a la que le habla el narrador del primer cuento, “Indicios en la niebla”. Puede ser también Ángelo, ese niño abyecto criado por unas tías libidinosas y crueles que lo creen “predestinado”. Porque el monstruo es etimológicamente “aquello que revela”, “aquello que advierte”, un enigma que debe ser interpretado. Y de esta manera, los personajes del *Catálogo de ilusiones* –siempre alejados de cualquier rango de normalidad, siempre acechados por las deformaciones de sus pesadillas– permiten vislumbrar un otro lado de la realidad que existe justamente porque el mundo que habitamos se nos escapa, nos queda chico, nos deja sin palabras.

En este catálogo de supuestas ilusiones nada es lo que parece. Las mujeres, al mejor estilo onettiano, pueden ser casi ninfulas o vivir en un falansterio. Los niños han perdido cualquier esperanza, han visto rota toda inocencia, y el amor es solo un sentimiento absurdo, como la letra de aquellos tangos del polaco Goyeneche que se dejan escuchar en algunos de los cuentos de este libro. Y en este sentido son acertadas las palabras de José Henríque, el director de la editorial Final Abierto, que en la contratapa anuncia una especie de “traición al lector”. La decepción vendrá tras cada uno de los diez diáfanos títulos del libro. Cada cuento desvía esa promesa de luz, y se convierte abruptamente en una atmósfera fantasmal, muchas veces bajo el riesgo de caer en lo revulsivo.

Si uno de los intertextos evidentes de estos relatos se encuentra en la obra de Juan Carlos Onetti, sin lugar a dudas Serrano Sánchez rinde también aquí un homenaje a Roberto Arlt. El linaje de los dos escritores rioplatenses se trama, por ejemplo, en la obsesiva presencia de la costurera Zenaida en “Los ocultos pájaros de tus pechos”. Como en Onetti, como en Arlt, la imposibilidad del amor raya muchas veces con la misoginia y de esta manera “Zenaida era la tigresa, el monstruo que todos aseguraban que la soledad, los años, la envidia y la locura terminaron, incluso, por convertir, a más de loca, en compactada con el diablo”. Una vez más, los monstruos acechan porque la impotencia parece ser nuestro único destino.

**SUSANA ROSANO**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

**ABDÓN UBIDIA,**  
***La aventura amorosa y***  
***sus personajes***  
Quito, El Conejo, 2011, 165 pp.

En *Ciudad de invierno*, novela corta que es ya un clásico de la literatura ecuatoriana, Abdón Ubidia disecciona con maestría la angustia interior del personaje-narrador que experimenta su condición de amante abandonado para convertirse en esposo engañado e imaginar a su rival convertido en el Amante y, al final, a partir de la traición que lleva a cabo contra su amigo y rival, decide perderse para la vida:

Han pasado pocos años de esto. Ahora me dejo vivir en una ciudad sin paisaje. No se ven montañas. No se ve el sol, ni llueve nunca. Está como abandonada en el desierto. Hay un mar. Pero ese mar es un remedo. La bruma lo ahoga siempre. A veces le cuento esta historia a alguna prostituta del puerto. A veces, alguna finge creermelo.

Bruno, el pintor, y AleXandra, la burguesa aventurera, ambos personajes de *La madriguera*, novela finalista del Rómulo Gallegos de 2004, encarnan al Amante de la aventura amorosa: el primero, buscador empedernido de lo erótico; la segunda, descubridora de sus deseos en la joven madurez de sí misma. Y en esa novela, Armando, el escritor que “no estaba metido en ninguna aventura ni búsqueda existencial como no fuese la literaria” asume el papel del Confidente. La gente de la ciudad pasa a convertirse en el Coro de los demás, dispuesto a crear el rumor, a vivir de él y en él: rumor que de tanto repetirse pasa a convertirse en verdad irrefutable.

Ahora, Abdón Ubidia, nos trae *La aventura amorosa y sus personajes*, un libro escrito con la intensidad que emerge de la vida y se hace literatura, con la sabiduría que proporcionan los libros y la experiencia vital, con la fluidez que da el oficio de escritor y la agudeza para escarbar en la condición humana que da el oficio de lector. Un libro que conmueve por la sinceridad con la que toca el campo de la realización amorosa y por la manera cómo presenta la imbricación de literatura y vida en dicho campo. Un libro que estremece por las verdades del amor que hombres y mujeres a veces nos resistimos a aceptar por la preferencia hacia la institucionalidad por sobre la opción del riesgo. Una escritura que se sostiene en la idea de que

el arte y, en especial, la literatura son las únicas formas eficaces para testimoniar, completa y complejamente, el amor humano. Que vida y literatura son equivalentes. Que la literatura es el significante mayor del significado más profundo de la vida humana (p. 23).

En *La aventura amorosa y sus personajes*, Abdón Ubidia reflexiona sobre el estado más hermoso de tal aventura que es la fase heroica (*no hay nada más bello que un amor que empieza*) y señala que “los grandes ensayos dedicados al amor, escritos en el siglo XX y lo que va del XXI, son libros tristes porque ponen énfasis especial en la fase trágica de la Aventura amorosa” (p. 19). Y la reflexión que realiza está poblada de ejemplos literarios, lo que hace del libro no solo un camino de reflexión sobre la aventura amorosa sino una peregrinación festiva a través de las grandes obras de la literatura: *El Quijote*, *Madame Bovary*, *Lolita*, *Bella del señor*,

*El amante, El cuarteto de Alejandría*—especialmente, *Justine*—, *El final de la aventura, El arte de amar, etc.*

Abdón Ubidia, como en el estudio de los cuentos maravillosos populares que hizo Propp, señala que en toda aventura amorosa intervienen ocho personajes (Propp señaló 7 y Ubidia, en su estudio sobre el cuento popular ecuatoriano aplicó dicha caracterización): el Amante, el Amado, el Engañado, el Rival, El confidente, El alcahuete, el Coro Social, y el Sustituto. Su libro se divide en dos partes: la primera, que nos habla acerca de la aventura amorosa, la pasión y el matrimonio como esferas enfrentadas a veces, concurrentes, otras; la segunda, que desarrolla el sentido de cada uno de los personajes de la aventura amorosa, confrontando, al final, el principio de realidad contra el principio romántico, concluyendo que:

existe un “principio romántico” que se opone al “principio de realidad”. Y que tal principio romántico, con su carga emotiva, sensible, a veces desesperada, nada “cuerda”, es el que posibilita el inicio o realización plena de nuestras Aventuras amorosas, por momento embrujadas, por momentos hipnóticas” (p. 160).

Este libro es también una plática erudita entre la experiencia vital que construye la aventura amorosa y la manera cómo la literatura la representa en sus textos. En esta plática, a partir de decenas de ejemplos de la literatura, el autor nos confronta con algunos imposibles: la eternidad de las relaciones amorosas, el final feliz de tales relaciones, la existencia de la fidelidad en los amores, y la viabilidad de la institución matrimonial para la pervivencia del amor.

Al mismo tiempo, el libro de Ubidia desarrolla el papel que cumplen cada uno de los ocho personajes de la aventura amorosa partiendo del postulado de que

la Aventura amorosa se arma como un drama en toda línea, con una estructura que implica un comienzo, un desarrollo y un fin previsto, y, desde luego, con una dramatis personae ya definida (p. 79).

Toda aventura amorosa habrá de acabarse porque el principio de realidad así lo exige pero durante su existencia ella unirá lo superficial y lo profundo. Y sostiene que “la Aventura amorosa, frágil, perentoria, es el paso previo tanto del Matrimonio que da fin, como de la Pasión que quiere, en vano, prolongarla” (p. 47).

Abdón Ubidia también desarrolla la idea de que el ser humano es una dualidad viviente que, por un lado, gusta del *calor de hogar* por lo que de seguridad tiene y que aquello lo hace sentirse en paz, calmo, confortable, y que, por otro, gusta de la aventura que lo convierte de doméstico en heroico, de conservador en arriesgado y que es, justamente esa dualidad, la que permite que convivan tanto la aventura amorosa como el matrimonio. Por ello, el autor afirma:

Este libro está hecho para que ese reconocimiento sea posible. O por lo menos para que ella, la Aventura amorosa, llegue a ser admitida, de modo privado, persona, como un derecho individual, como una “amante” esporádica y necesaria; como el espacio de libertad y locura festiva, que acompañe, “infelizmente”, el normal y normado amor del matrimonio, mientras este subsista (p. 49).

Estamos ante un libro que da cuenta de una lucha perdida: la lucha por la felicidad que libran los amantes en el curso de la vida. Por fortuna, existe la literatura para curar las heridas que provoca la aventura amorosa a fuerza de metáforas. Y, a pesar de estas verdades, “al final de una Aventura, otra Aventura vendrá” (p. 152) porque siempre el ser humano estará dispuesto a jugarse el pellejo en nombre de la libertad, a arriesgar su paz de espíritu en nombre de las delicias de eros, a sentir el vértigo que provoca el abismo antes que la calma de los crepúsculos, a preferir el viaje hacia la noche –tópico romántico de la aventura– antes que las mañanas bucólicas de los domingos... o, quizás no, quizás el ser humano quiere ambos estados: quiere, imposible de imposible, tenerlo todo.

*La aventura amorosa y sus personajes*, de Abdón Ubidia, es un libro que reafirma la condición triste del amor, dado su sentido efímero, aún cuando su autor se detenga en la fase heroica; un libro cuya lectura, alimentada por la plática profunda de la vida con la literatura, vuelve menos dura la aceptación del principio de la realidad y más esperanzadora la práctica vital del principio romántico. Un libro cuya lectura será una aventura en sí misma en la medida en que el amor como experiencia vital está sazonado por la literatura como experiencia intelectual de la vida y por cuanto sus planteamientos repercutirán en más de una persona lectora. Un libro atrevido pensado en quienes se atreven a ser parte de la aventura amorosa aunque se sepa, de antemano, que el final siempre será triste.

**RAÚL VALLEJO**

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR