
RESEÑAS

GERMÁN FERRO MEDINA (COORD.),
Árboles ciudadanos
en la memoria
y en el paisaje de Bogotá,
Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio
Cultural, 2010, 248 pp.

Una mirada etnográfica sobre la población forestal urbana, su papel en las formas en que la gente de la ciudad teje sus relaciones y vínculos identitarios con su entorno y el lugar que tienen los árboles en el repertorio patrimonial de la ciudad, son algunos de los pretextos que animaron la investigación interdisciplinaria promovida por el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural de Bogotá, y publicada bajo el título de *Árboles ciudadanos en la memoria y el paisaje de Bogotá*. La obra, tributaria, en especial, de los esfuerzos previos de los investigadores botánicos Carlos Pérez Arbeláez, *Plantas útiles de Colombia*; Gilberto Emilio Machena, *Vegetación del territorio CAR. 450 especies de sus llanuras y montañas*; y Eduardo Plata, *Flora de los Andes*, se presenta no solo como una guía pormenorizada del paisaje urbano bogotano (se describen algo así como doscientas especies de árboles e individuos vegetales en

amplios recorridos y rutas de la ciudad), sino que articula una propuesta pedagógica para la valoración e identificación del patrimonio arbóreo urbano, planteando vínculos culturales entre la vida cotidiana, la construcción de la ciudadanía y las formas de comprensión de las relaciones sociales y el territorio.

Tres partes integran este libro. El lector accede, primero, a una introducción a la historia cultural arbórea que se plantea, como objetivo, desentrañar las relaciones entre los bosques y las gentes, entre el árbol y el ser humano en la perspectiva de destacar la antigüedad de estos vínculos y relocalarlos en el horizonte del "patrimonio vivo" de la ciudad (pp. 21-37). Le sucede una aproximación –propuesta pedagógica– de identificación, valoración y reconocimiento de los *árboles ciudadanos* bogotanos (pp. 39-67). Finalmente, bajo el título "Árboles en Bogotá" –la sección más extensa del libro–, el lector encuentra una caracterización en términos históricos y descriptivos de la población arbórea bogotana y la guía de observación propiamente dicha (pp. 69-243).

El trabajo expone, nos parece, cuatro aspectos a través de los cuales se formula su propuesta de aproximación al tema arbóreo patrimonial: memoria

urbana, ciudadanía, itinerarios urbanos y mundo natural.

Memoria urbana. Los árboles se integran al espacio en una doble dimensión: como testigos de las transformaciones en la piel urbana, de los cambios relacionados con el crecimiento de la aglomeración demográfica, de los procesos sociales inherentes a la vida de la ciudad, barrial, familiar y personal, porque hacen las marcas en los itinerarios y las transiciones en los espacios citadinos y, por lo tanto, de la vida de sus habitantes. Y muestran, a la vez, las modificaciones operadas en el territorio y el medio geográfico. El paisaje arbóreo denota la huella de la cultura humana sobre el terreno. Esta huella se expresa como un palimpsesto cultural legible en los modos en que la fauna nativa convive y cede espacio a las especies arbóreas foráneas, introducidas a lo largo del tiempo, importando cambios en el paisaje citadino, creando nuevos entornos naturales y estableciendo nuevas formas de interacción entre el ciudadano árbol y el ciudadano persona.

Ciudadanía. La mirada puesta sobre los árboles y el paisaje urbano como aspectos nodales de la formación de la identidad, remite a la interrogante por las formas en que se edifican las nociones de ciudadanía. En este sentido, la investigación devela un elemento central para la comprensión actual de la idea del patrimonio y la ciudadanía: los vínculos socioculturales entre el repertorio de elementos de la cultura material e inmaterial que informan nuestros modos de comprensión y diferenciación social colectiva (lo que consideramos patrimonio cultural), y las maneras en que nos acercamos a ellos y los integramos a nuestros propios horizontes identita-

rios. De ahí que *Árboles ciudadanos...* ofrezca un detallado registro del patrimonio forestal bogotano e incluya toda una propuesta pedagógica de acercamiento a los universos natural y cultural que plantean los árboles: "si no hay vínculo no hay patrimonio" (p. 15).

Itinerarios urbanos. La guía de árboles de Bogotá, que identifica los individuos más importantes a lo largo de 11 sectores y 32 rutas, propone un acercamiento distinto a la vida en la ciudad, colocando en primer plano el patrimonio arbóreo de la urbe, lo que permite establecer otros mapas urbanos, a partir de itinerarios no demarcados por rutas de transporte, espacios nodales de comercio, lugares de religiosidad, mercado o distracción, sino por medio de la identificación de rutas trazadas por el mundo arbóreo.

La irrupción del paisaje natural dentro del horizonte urbano, muestra, además, el preocupante déficit de árboles en la ciudad, interroga las percepciones humanas en cuanto al mundo natural y reformula sus ideas y dinámicas sociales sobre un patrimonio no monumental, cuya conservación plantea desafíos distintos y aún más complejos, dada sus características de patrimonio vivo.

Mundo natural. En el libro es elocuente un logrado esfuerzo por establecer una línea de continuidad de acercamientos científico-descriptivos al mundo natural en el contexto colombiano. Los trabajos relativos al mundo botánico del norte de la región andina, desarrollados por los viajeros naturalistas Mutis y Caldas en el periodo virreinal, o los trabajos de descripción botánica de Arbeláez o Machena, en épocas posteriores, son recuperados en la investigación aquí reseñada.

El trabajo de identificación de especies y variedades arbóreas realizada a lo largo del tiempo por naturalistas y botánicos es referido como mecanicismo de revalorización en un sentido científico, pero que camina en paralelo con la recuperación semiótica de los nombres dados a plantas y árboles por la cultura popular, a partir de sus usos alimenticios, curativos, religiosos, mágicos y fabriles. Se trata de una reapropiación semántica del mundo vegetal urbano. La descripción de especies se hace, también, a partir de criterios propios de la botánica (tamaños, variedades, especies, tipologías de hojas, frutos y tallos, alturas, tipo de intervención). En fin, toda una caracterización de la intervención cultural sobre el mundo arbóreo.

El esfuerzo investigativo interdisciplinario promovido por el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural de Bogotá ha dado, entonces como resultado, un completo libro –profusamente ilustrado– sobre el paisaje arbóreo de la capital colombiana que difícilmente encontrará paralelo para otros casos en el orden urbano subregional. En el caso ecuatoriano, merecen referirse, entre otros, los trabajos del historiador Fernando Hidalgo Nistri, *Los antiguos paisajes forestales del Ecuador: una reconstrucción de sus primitivos ecosistemas*, y la obra del investigador, ya desaparecido, Plutarco Naranjo Vargas, *Índice de la flora en el Ecuador* (dos volúmenes) y *Mitos, tradiciones y plantas alucinantes*. Aportes que, si bien contribuyen descriptivamente al conocimiento del mundo botánico y los antiguos paisajes forestales ecuatorianos, no reformulan o interrogan las formas de apropiación o relación con el mundo natural más próximo. Como

tampoco han sido concebidos para el consumo del público más amplio.

Un par de descuidos editoriales son evidentes en la confección del libro. Es notoria una disparidad en cuanto a la extensión de los capítulos o partes. Los dos primeros son mucho más cortos que la sección final. Además, la tercera parte luce mal identificada, como si se tratase del capítulo dos –o sea, hay dos segundas partes–. Aspectos que no desmedran el trabajo editorial que integra un amplio corpus de fotografías e ilustraciones.

Aunque resentimos en la investigación un tratamiento de orden histórico más riguroso (el trabajo trae a colación, superficialmente, algunos tópicos referentes al mundo natural y a la evolución del territorio y la geografía norandina, que bien pudieron tratarse con mayor profundidad), consideramos que *Árboles ciudadanos...* abre una entrada novedosa y desafiante en cuanto a las formas en que actualmente se viene estudiando el patrimonio cultural local y sus vínculos con el moldeamiento de la ciudadanía.

SANTIAGO CABRERA HANNA

ÁREA DE HISTORIA,

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

IVÁN OÑATE,
La nada sagrada,
 Quito, Mayor Books, 2010, 2a. ed.

Nacido en Ambato, Ecuador, en 1948, publicó el año pasado la edición revisada del que es acaso su libro más aplaudido: *La nada sagrada*. Menos que un libro de amor es un intenso libro de desamor, o de otra manera, el amor es la nada sagrada, pero esa nada sagrada puede ser en su exacto contrario el infierno de todo. La pérdida de la mujer que se ama –diría Oñate– es la ganancia irremisible de la desdicha. Lejos de las delicadezas de la filigrana o del virtuosismo del damasquinado, el libro está escrito a puñetazos, arrancándose las vísceras, con llanto rabioso e inútil, pero también con ternura y tristeza. Algo entre la furia telúrica y “el estar echado” en el mundo. La vida, diría Oñate, está marcada por palabras como separación, ausencia, abandono, *nada*, que en este libro podrían tomarse en momentos como sinónimos.

En el libro hay una lucha no contra el ángel, sino contra Dios. Es una lucha contradictoria: para él Dios es casi siempre sujeto de denostaciones, pero también de reconocimiento: puede ser un Dios jubilado, o desafortunado, o indigente, o “un impostor moribundo”, pero a quien Oñate podría justificar de que Él no sea tal vez el culpable, porque quizá no le llegaron las cartas selladas que en la desolación él le envió.

Las citas, referencias y homenajes a obras de poetas, escritores, cineastas, pintores, actores y actrices no son en estos poemas literatura sobre literatura –lo cual es una de las cosas más aburridas e insoportables–, sino

descarnada o imaginativamente forman parte de la propia biografía del poeta, o mejor, las ha integrado totalmente a él. Por una parte, obras de seres ferozmente atormentados o marginados de la sociedad como el dramaturgo Tennessee Williams (*Un tranvía llamado deseo*), o los novelistas Malcolm Lowry (*Bajo el volcán*) y Henry Miller (*Trópico de Capricornio*), o un poeta borrascosamente lúcido como Friedrich Hölderlin, o un filósofo y moralista de hondas perspectivas oscuras como Cioran, o un pintor alucinado por el Mal como Francis Bacon –claro, el primer Francis Bacon–, y por la otra, escritores que crearon en sus libros un mundo de álgebra y fuego (Borges) y de sorpresivas magias con lo más mínimo de lo cotidiano (Julio Cortázar). A esto habría que añadir de manera esencial a una actriz y a un actor que señalaron con ceniza la adolescencia y la primera juventud de Oñate, es decir, para siempre y un día: Natalie Wood en *Esplendor en la hierba* y James Dean en *Al este del paraíso* y de *Rebelde sin causa*. Por un lado, la rebeldía feroz pero sin dirección, y por la otra, la ternura incomprendida y el amor que no pudo ser. Por sus versos, que a veces entran en el cuerpo como navajazos repentinos, Oñate pertenecería a la misma familia de dos notables poetas de su generación: el colombiano Raúl Gómez Jattin y el mexicano Francisco Hernández.

Libro áspero, bronco, tierno, en *La nada sagrada* hay líneas intensamente recordables que resumen toda una vida, como esa en donde se considera a sí mismo: “Un melancólico animal/ inepto para la dicha”, y esas, que en su dialéctica encierran una mínima y última luz

en el desconsuelo: “El cielo/ siempre es generoso/ con los que pierden.”

La vida no son solo brevísimos pa-ráisos que el amor nos da. Siguiendo a Borges, a quien tanto admira, Oñate escribe al final su propio poema de los do-nes, y su mayor gratitud es por la Poe-sía, el arte que nos permite al menos escribir lo que fue en algún momento “el esplendor en la hierba” que, gracias a Dios o para desgracia nuestra, nunca merecimos.

MARCO ANTONIO CAMPOS
MÉXICO, 2011

MARCELO BÁEZ,
Catador de arenas,
Quito, Libresa, 2010, 187 pp.

Catador de Arenas, de Marcelo Báez Meza (Guayaquil, 1969) que en 2005 mereciera el Premio Único del IX Concurso Nacional de Literatura Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas-Municipio de Guayaquil, es un texto que sorprende por su estructura lúdica que se plantea, entre otras cosas, reinventar no solo una historia y el punto de vista en torno a una enfermedad como el insomnio, el amor, sus encuentros y fracturas, sino reformular la noción respecto al acto de novelar. De ahí que asistamos a la construcción no de una historia, sino de varias posibles historias (el narrador lo reconoce) que nunca llegan a estar claras ni a tener su clásica resolución.

En este texto el armado de la posi-ble historia madre o central opera a par-tir de sumar diversas instantáneas que van dando cuenta del drama que debe enfrentar la joven francesa Juliette Pe-rec y el ecuatoriano Gesualdo Aretino, ambos nacidos en “la década perdida”, según unos, pero muy bien aprove-chada por los trogloditas del neolibera-lismo, de los ochenta. Juliette, es una turista accidental cerca de graduarse de psicóloga en algún país europeo; él es “un viajero inmóvil” que ejerce de diseñador en “una de las agencias de publicidad que mejor facturan en el me-dio”. Su encuentro casual en una esqui-na cualquiera de “una ciudad portuaria”, terminará por ser la invitación a un viaje en el que se van a confrontar la pasión por los relojes de arena de Aretino y el

silencioso mal de la Perec que consiste en no poder dormir.

Sin duda que este libro de Báez rompe con el formato y la teoría de la antinovela para proponer una especie de posnovela, o simplemente, para mostrarse como un texto desarticulado, que anula toda posibilidad del discurso secuencial y dar lugar a la fugacidad del “memorando”. De ahí que se asuma como un “informe”. Es interesante y revelador lo que el “cronófilo”, que sustituye al narrador común, apunta:

Esta pequeña ficción solo espera capturar los momentos esenciales de este encuentro o desencuentro, como se lo quiera llamar, de dos seres que ahora están suspendidos por el olvido. Es únicamente un memorando en el que se anotan los detalles más importantes de unos días que no merecen ser dejados atrás. Por eso el pequeño informe de lo que pasó debe hacerlo alguien que no necesariamente los vio, alguien que, antes que nada y primero que todo, es un escritor o alguien que cree serlo, un cronófilo que sabe organizar los datos recolectados, un cronófago que conoce de sobra el lenguaje de la ficción que lo simula todo. (p. 16)

Por tanto, quien cifra este memorando es el testigo de una historia que da cuenta de una pasión, pero a la vez de una simulación: todo lo que se nos cuenta son, probablemente, los apuntes de una historia que alguna vez, como en las formulaciones de Borges, soñamos; o todo es parte de una pesadilla que la única forma de aceptar su atrocidad escondida es disfrazándola de una ficción, que en todo momento el autor busca, se propone, que no llegue a tener el formato de las que son his-

torias convencionales, sino que tenga ese sentido del texto fugaz, del informe en el que caben aquellos detalles sustanciales que permiten que se torne, a la vez, una junta de siluetas; sombras que solo tienen su forma perfecta en la incompletud de las que ese escritor, que es un falso testigo (un cronófago), es capaz de otorgarles.

Por eso en este texto todo sucede como esos informes delirantes, alucinados, que recogemos en esas noches en las que todos, de una u otra manera, padecemos el terrible mal que debilita, pero a la vez convierte en excepcional, a Juliette: la imposibilidad de dormir. La pregunta que se impone es si, en verdad, el mundo posmoderno, con todos sus vicios y tormentos, no nos ha convertido en insómnicos disimulados, o en averiados “guerreros del tiempo”, al pretender, con una clepsidra, ir midiendo no cómo pasan las horas y los días, que es la norma dentro de la cultura judeo cristiana, sino cómo el tiempo se convierte en esa otra cara del no poder dormir; cómo tortura, cómo nos deshabilita e incapacita para reconocer que simplemente somos cautivos de esa otra pesadilla que se desata fuera de la clepsidra y que hemos definido como la realidad.

Lo curioso y notable de este experimento narrativo o *cronófago* de Báez es que, al reconstruir los principios del relato (Si un reloj puede descomponerse, ¿por qué no una novela?, p. 72), ha dado paso quizás a configurar lo que es y son esos diversos relatos que la cotidianidad posmoderna ha forjado, en los que la visión de la realidad está atravesada por el absolutismo de lo virtual. Esto es, que todo aquello que antes entendíamos por realidad, por ejemplo, ha

sido reformulado en función del vértigo capitalista, los simultaneísmos o espejismos que engendra la globalización y la sensación, tramposa por cierto, de que la Historia, con mayúscula, ha llegado a su fin. Creo que lo curioso y revelador de este irónico y desconcertante ejercicio, es saber que ya no hay personajes, esas identidades verbales han sido sustituidas por esta especie de hologramas y la historia ya no se cuenta, sino que es un recorte, un sistema de fragmentos que se reproducen como pedazos de un espejo en el que, desde el célebre cuadro de Velásquez, empezamos a sospechar que esas imágenes solo eran la sensación de lo que querríamos, anhelábamos no ver, pero sí soñar para desacreditarlas como parte de lo que buscaba legitimar el cuadro.

Por eso, el escritor en *Catador de arenas* es una especie de último testigo que coparticipa de un drama del que en apariencia ha intentado darnos cuenta, en parte, tratando de humanizar lo que en el fondo termina por ser desolador y asfixiante: esa condición que como lectores a la vez nos toca asumir prolongando la del cronófago, a quien solo la palabra —forma lúcida de resistencia— le permite evitar ser parte de esta especie de filme que se proyecta entre cortes en una sala que es la ciudad que habitan con excepción Juliette y Gesualdo; esa ciudad vaciada ha devorado a los otros testigos pero de cuya memoria el escritor tiene ciertos retazos. Lo que nos pone ante el otro drama del que da cuenta este “informe”.

Hay un momento que el cronófago se pregunta: “¿Cuáles son los síntomas a través de los cuales se intuye que una novela está enferma de Tiempo?”. De pronto sospechamos de algunos; aun-

que no dudamos en pensar que toda novela siempre está “enferma de Tiempo”, quizás porque es la materia básica de la que se nutre, porque es el agua en la que navegan todas las criaturas que la habitan. Por eso, bien podríamos decir que *Catador de arenas* es un informe, una novela, un memorando asolado de tiempo. Mal del que padece Juliette, pues su guerra es contra el dios Crono que de manera inflexible e irracional la consume y la hunde en una pesadilla que la ha disecado sin tregua; Gesualdo por su parte es un obsesionado por la estética del reloj, peste que expresa de manera paradójica toda la condición insana de un sujeto que de pronto también empieza a adolecer de ese mal que el amor le ha inoculado. Pues el tiempo que discurre en la clepsidras que colecciona con la acuciosidad con la que Nabokov capturaba sus mariposas, es el que va apuntando no los días que ha vivido sino los que solo son parte de su vida en tanto se expresan como un simulacro de los que algunas vez querría o quisiéramos vivir con esa mujer que el torbellino de su mal configura real y entrañable en tanto su cuerpo deseado es parte de un descenso silencioso, constante y severo que da cuenta de ese otro viaje desolador que culmina en la ceniza como negación de algún olvido.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

VICENTE ROBALINO,
El animal de la costumbre,
 Quito, El Tábano, 2010.

El carácter reflexivo, la veneración, la constancia, la ironía son parte sustancial de la construcción poética de Vicente Robalino. A lo largo de su trayectoria como creador, lector asiduo, crítico y académico, facetas que no ha dejado de interrelacionar en su escritura y en el acto de la lectura, se manifiesta su fidelidad hacia la estética.

Este es su quinto libro, y como dicen por ahí, no hay quinto malo, con la carta de presentación y la solvencia de los cuatro textos anteriores, en los cuales recoge su relación con la literatura, sus temas, sus preocupaciones trascendentales.

La literatura es el modo de vida del autor y lo ha sido en estos últimos veinte años, desde la publicación de su primer texto hasta hoy, sin obstar su ejercicio crítico y académico que fundamenta de manera lúcida su creación. El autor siempre se ha relacionado de manera permanente con la palabra, un vínculo que resalta en estos treinta y ochos poemas, atravesados por el amor, entre otros motivos construidos como ejes; que parecería un lugar recurrente, pero en el texto se transforma, muta hasta convertirse en soledad, angustia y dolor hasta convertirse en humano. Pero *El animal de la costumbre* no es solamente humano, sino que también muestra una presencia angelical con una tónica desacralizada, con el simple afán de convertirse en hombre y para esto se preguntará: *¿Qué es el hombre?*, más allá de las respuestas preexistentes, la visión aristotélica de que es un animal

racional y político, o, la perspectiva de Cassirer de que se trata de un animal simbólico o en relación con Safranski, cuando lo menciona como el animal no fijado. El hombre es el ser acostumbrado a la angustia, la desesperanza, a pesar de la sorpresa guardada, la esperanza, en la Caja de Pandora.

Desde el primer texto de Vicente Robalino: *Póngase de una vez en desacuerdo*, con edición de 1990, hasta este último hay un rasgo predominante y es la ironía, recurso que se transforma, produce una metamorfosis, y cambia en cada una de sus creaciones. Otra característica significativa es la pregunta y la presencia de Dios, hecho que nos remite a la más profunda tradición budista y a un retumbar de César Vallejo y también a la herencia y disyuntiva católica, esto es evidente en el poema:

“DESDE LA OJEROSA SILLA DE DOMINGO”

De llorosa lluvia está manchado el tiempo
 de trémula soledad está enfermo Dios.

En el texto, la voz poética trata de decodificar el mundo, intenta buscar huellas, rastros perdidos en la nominación en el lenguaje, porque la lengua expresa otra presencia de ese animal de costumbre, *¿hasta donde hemos podido compenetrarnos en la correspondencia del sujeto que nomina frente al objeto nominado sin la presencia del vacío?*; es el caso del poema introductorio:

“VÉRTIGO UNO Y DOS”

Hay un abismo entre las cosas y su dueño
entre el amo y su perro que se abandona al sueño
entre el espejo y su mutilada imagen
entre el cielo y el hombre.

En el poemario se trata en forma insistente de establecer un puente entre los ángeles, Dios y el hombre, en referencia a la vertiginosidad de la caída que consta dentro de la relación de estas tres presencias, *¿quién es el que realmente cae?*

La siguiente revelación pone en escena la tensión a la que está sujeto el lector en el momento de la luz y la sombra:

“Si no me concedes la luz, dame por lo menos una luciérnaga”.

Y en la obediencia y desobediencia en los poemas “Los rosales de la desobediencia”, “Más allá de las convenciones”.

En “Tan parecida al olvido”, memoria consagrada en el poema y olvido, entre el tedio y lo cotidiano, el espejo y el reflejo: para preguntarse, *¿quién es quién?*, alumbramiento y desaparición, peregrinaje y quietud, lo efímero y lo perpetuo, voces y silencio, el amanecer frente al anochecer.

La voz poética plantea si es real la sociabilidad o el ser está abandonado, aquejado por la soledad y en la búsqueda del otro; intenta restablecer el amor, pero ese intento se desvanece resulta infructuoso, no se cumple:

Acompáñame a mirar las estrellas
enséñame ese nocturno terror que tiene el cielo.

Mañana será demasiado tarde
yo ya habré envejecido
como para no poder reconocer
el hurraño color del tiempo en las murallas.

La tensión, la palabra cobra vida y se transforma en sirenas, en un gato, en un ave, seres solemnes y espectadores, en la versión más pitagórica del mundo, porque los que contemplan son los verdaderos filósofos y también con un hálito budista, porque no está exenta una visión absolutamente religiosa y el salto de lo mundano a lo trascendental para en forma constante plantear las preguntas, en las que el lector intentará brindar respuestas, si acaso las hay.

El desciframiento, la exégesis, la interpretación nos reta a introducirnos en cada uno de los versos para que el deambular, la nostalgia, la caída no sean tan trágicos, sino para que sean parte de lo cotidiano y no nos pesen tanto como a Sísifo.

LEÓN S. ESPINOSA O.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
DEL ECUADOR

CARLOS VALLEJO,
Oficio de navegantes
 Quito, Ministerio de Cultura,
 2010, 66 pp.

Si bien todos los elementos en la naturaleza están ligados unos a otros, tendemos a olvidar que dicha conexión se extiende al arte y a las vivencias que, por medio de él, expresamos. Dentro de tales vínculos, estoy convencida de que no existe uno más evidente que la proximidad entre el mar y las palabras. No soy la primera en notarlo y, por supuesto, no seré la última persona que lo haga.

Borges ya lo dijo, mejor que nadie, cuando afirmó que la poesía debe “tocarnos físicamente, como la cercanía del mar”. Y menciono esta relación porque el nuevo libro de Carlos Vallejo, *Oficio de navegantes* (Premio César Dávila Andrade, 2009, Ministerio de Cultura del Ecuador), da testimonio del recorrido que hace el poeta por las “oscuras magnitudes” de la creación, cuyo punto de llegada jamás ofrece certezas de tierra firme.

La voz poética se identifica con un navegante que recorre, acompañado de sus instrumentos (las palabras, el dolor y las dudas), un universo donde la imposibilidad de arribar es el móvil para seguir en esa búsqueda que es el oficio y que solo el poeta puede emprender desde su imperiosa soledad. Pero detrás de la mencionada exploración hay otra más profunda y –sin duda– más comprometida: la de sí mismo. Así, la travesía hacia lo desconocido supera al metalenguaje pues, sin abandonar su territorio, lo trasciende para indagar otras insulas en donde alguien “abre

una puerta / vuelve a llenar de pájaros su corazón”.

Y son estos pájaros los que impulsan al navegante a continuar, aún sabiendo que la poesía no le dará felicidad ni otros frutos, y dan cabida a una erótica del lenguaje, donde la amada también es la palabra, al mismo tiempo que el objeto del deseo: “Tu piel hecha de cántaros, mi lengua labrada en la sed [...] y, enredados en la brisa, nos demoraba un beso”.

Mundos paralelos se superponen en este libro. Son independientes en sí mismos y, sin embargo, comparten el dolor de escribir; ese antiguo dolor que Dávila Andrade evidenciara en su poesía y que no ha perdido vigencia en la preocupación de los creadores del nuevo siglo, pues las inquietudes del ser humano –como lo afirma Arthur Miller– no son distintas de un lugar a otro y, como bien completa Gabriel Chávez Casazola, tampoco lo son de un tiempo a otro. Esto es, justamente, lo que universaliza a la poesía, sumado al placer estético de la escritura, que es también la celebración de la vida, pese al dolor que toda existencia (y todo acto creativo) acarrea en su condición esencial:

Cómo iba a avistar el espio, la tormenta,
 si el sol era pan en nuestro laberinto,
 y, en la campiña,
 las vides se avergonzaban del secreto
 vino
 tras tus vestidos.

La travesía por la poesía y por la vida es una sola. De lo contrario, el oficio del navegante sería fingido. De ello está convencida la voz que quiere, por ejemplo “callar las palabras hasta

anular sus distancias” para que sean “un extraviarse en el espacio vencido”. Una vez más, ecos de Dávila Andrade se dejan entrever en esta poética que no niega su pertenencia a una tradición.

Cuatro son las secciones en que el autor ha dividido al libro: I. Las oscuras magnitudes, II. Los instrumentos, III. Fe de conquista, IV. Las ínsulas. De todas ellas, creo que la más poderosa es la primera, no porque las demás pierdan aliento, sino porque en ella están presentes los ejes esenciales de todo el libro: la imposibilidad de “decir” que tiene la poesía, “ese fruto urgente enquistado en el vacío [...] frágil verbo, aún sordo, aún [...] dice “mano”, pero es agua...”; la conciencia del decir solitario, “un gemido que, cansado de lo mismo [...] trazó un agujero, escapó de Dios...”; el aislamiento del poeta que “se sienta, ensimismado, a escuchar sus pájaros”; el viaje hacia la nada que supone la escritura, “palabras impronunciables que se esconden y viajan contracorriente” junto con el deseo de encontrar una comunión con otros seres, “poder decir el poeta: esta es mi casa, ven, hermano, ten un vaso de agua”...

Ecos, también, de César Vallejo en este dolor del poeta solitario que no encuentra un lugar en el mundo, del navegante que ha probado las delicias de la vida, pero que no puede retenerlas porque su búsqueda es más ambiciosa y, por tanto, imposible: lograr decirlo todo, abarcarlo todo y descubrir, en el camino, que las palabras no bastan.

MARIALUZ ALBUJA BAYAS
TALLER LITERARIO PALACIO(I)CAZA
DE PALABRAS,
ÁREA DE LETRAS UASB
QUITO, 2011

RAÚL VALLEJO,

El alma en los labios,

Quito, Gobierno de la Provincia
de Pichincha,
Colección Cochasquí, 2011,
3a. ed., 264 pp.

La vida, pasión y muerte del poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva es el motor de esta novela de Raúl Vallejo; sin embargo, no es una novela histórica en el sentido tradicional del término. Pues no está maniatada por la reconstrucción física de la época, el movimiento realista de los personajes ni por la sujeción subalterna a las fechas. Es más bien una novela histórico-poética; pero, eso sí, no al extremo que lleva las armas lingüísticas y la imaginación fosforescente de Enrique Molina en *Una sombra donde duerme Camila O'gorman*, o Margarita Yourcenaar con su clarividencia e información histórica apabullante en sus *Memorias de Adriano*, por poner dos ejemplos. A lo mejor porque a Vallejo no le interesaban esos extremos.

El título de *El alma en los labios*, las cuatro unidades narrativas de la primera “estancia”, las dos de la segunda y, antes, la única unidad del “interludio” son enunciados poéticos tomados de la obra de Medardo Ángel Silva Y, más aún, el discurso narrativo es poético, en cuanto Vallejo elige como narrador principal a Jean d'Agreve, el alter ego de Silva. Y lo asume, lingüísticamente, con solvencia y eficacia innegables.

Es en la construcción de este discurso donde reside, para mí, la notable sabiduría narrativa y lingüística del escritor guayaquileño. Un discurso que entra y sale de la materia física y síquica de la novela como Pedro por su casa,

es decir, con total soltura y naturalidad. Y crea un mundo que se sostiene a sí mismo como un pequeño planeta.

Y la acumulación prolifa de nombres de personas y personajes de la época, de familiares y amigos del poeta Silva, de poetas amados por este, el nombre de sus poemas, de sus críticos, de su novia, la fecha de su muerte, la marca del revólver que lo mató, el número de su bóveda, los nombres de las calles, del diario donde Jean d'Agreve-Silva trabajó, de las tiendas, de productos médicos, de sastres y sastrerías, de alimentos, de hechos históricos y mitológicos, tanto en el ámbito nacional como universal, no altera la connotación poética de dicho discurso. Sobre manera en razón de la eficaz construcción de los personajes y de los textos poéticos agregados al discurso, que agregan asimismo verosimilitud lingüística. Como ocurre en *El otoño del patriarca*, de García Márquez, en cuyo discurso el narrador añade versos de Rubén Darío sin disonancia alguna.

Y no es improbable que la asunción del narrador Jean d'Agreve, desdoblamiento del poeta, dueño de este seudónimo como cronista, sobre todo su fantástica presencia cuando Silva ha muerto, no tenga otra explicación que la poesía. Aquí, a nivel de los narradores, otro de los cuales es Gardenia Guerra, la prostituta del cronista y no de Silva, también hay otro centro de interés o enigma de la novela. En especial la infidelidad de d'Agreve, que mientras el poeta muere, tal vez para no cargar con la verdad del suceso, está en la cama con Gardenia Guerra. Un misterio más de la obra.

Otro centro de la novela es el amor de Medardo Ángel Silva por Rosa

Amada Villegas y, más aún, la enigmática muerte del poeta. Vallejo imagina más de un relato de esta, valido de las versiones de personajes de la época como José Joaquín Pino de Ycaza, Abel Romeo Castillo y la del propio d'Agreve.

Hay otros juegos temporales y de personajes reverberantes al final de la obra, en la cual está incluido el propio Raúl Vallejo. Todo lo cual confirma una vez más el valor de este narrador, puesto que en *El alma en los labios* da vida con belleza y talento a ese varón de dolores que fue Medardo Ángel Silva, marcado para siempre por un signo de grandeza o fragilidad humana que no correspondió a la mediocridad de su tiempo.

CARLOS CARRIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
LOJA, 5 DE AGOSTO DE 2011

JULIO PAZOS,
Escritos de cordel,
Quito, El tábano Ediciones,
2011, 77 pp.

Declara Julio Pazos en una especie de nota introductoria, que *Escritos de cordel* (2011) es un conjunto de “escrituras dispersas”. El autor no ha usado el término poemas. Habrá que entender que lo de la dispersión tiene que ver con una especie de diáspora interior que ha experimentado el poeta a lo largo y ancho de su intenso y vital ejercicio escriturario, que se expresa en una serie de títulos que sin duda han enriquecido la poesía ecuatoriana y latinoamericana de las últimas décadas.

Dispersión no solo temporal, pues el arco en el que se mueven estos textos va desde la mítica década de los 60 hasta la de los 90. Los asuntos de los que dan cuenta son varios y múltiples, van desde la mirada desalentada ante lo que Joyce llamó “la pesadilla de la historia”, pasando por el canto a la amada y la celebración de los instantes; los objetos y sujetos que integran su paisaje local, sin que en ningún momento ese paisaje resulte ser un código que renuncia a su universalización. En estos textos, como en toda la obra de Pazos, se cumple aquello que Octavio Paz reclamaba como condición conatural de la poesía moderna: su diálogo con la historia, hecho que en ciertos proyectos de escritura de nuestra tradición, como de la posmoderna, ha devenido una seria limitante que impide que algunos discursos terminen por alcanzar lo que se supone es su aspiración central: ser protagonistas de su tiempo.

EN TORNO A LA FUGA

Esa idea de lo diaspórico (¿acaso, no nos advierte el poeta, que siempre estamos en fuga, aún como una nación de fantasmas y de oráculos?) contamina todos los momentos de *Escritos de cordel*; lo hace de tal manera que este libro, construido, como sucede con los grandes libros, a pesar de su autor, se convierte en una especie de suma y síntesis de la propuesta poética de Pazos. Aquí está contenido, para quienes han seguido la secuencia de su obra, todos los *leiv motiv* que el poeta ha trabajado entre uno y texto. Visiones y levantamiento, para decirlo con sus palabras, de un proyecto de escritura que siempre ha implicado –en ese diálogo con la historia– las cosas, el pasado remoto, reciente, traumático, pero a la vez encantatorio de su lugar de origen, o para decirlo con la certeza antiburguesa con que lo designó el gran López Velarde: ese jardín subvertido que es toda patria.

La dispersión, en el caso de Pazos, es tal vez la metáfora más lograda y cabal de lo que trasunta y revela su escritura y estos textos, que son un tributo a esa práctica que se dio desde los años del romancero Luso-Español en la Edad Media y el Renacimiento y que tuvo gran vigencia en Brasil entre los siglos XIX y XX: la literatura de cordel, que fue un excelente mecanismo de difusión de un género como la poesía. De cordel, porque estos textos, como en la práctica descrita, penden de los cordones de la memoria, no solo en su sentido intrínseco, sino en lo que fue, según se desprende de las fuentes originales registradas por el autor, su formato de

publicación: revistas, catálogos, periódicos y suplementos literarios.

Esa alusión al cordel le permite al lector graficar el suceder de cada texto desde lo que es la resonancia de sus significados y significantes. Pues al pasar de un poema a otro, el lector vive la experiencia y el desgarro de quien al tomar un texto de los antiguos tenderos de cuerdas, en los que también se podía conseguir, en ciertas ciudades y pueblos de nuestro país, *Fantosmas* y *Kaliman*, la experiencia de asumir al poema como un artefacto que transmite una revelación que es, a la vez, un registro de lo que lo que es la cotidianidad que sucede a sus espaldas, aún cuando el lector de ese tiempo como el del que vendrá luego, haya sido coprotagonista. Pues el poema ha metamorfoseado, en ese duelo a muerte que lúcidamente Pazos describe como “el trabajo de modificación de la lengua, única posibilidad para que ella irradie poesía” (p. 13). Modificación que, en efecto, ha hecho el milagro de que cada uno de estos textos sea, aún cuando abordan temas tan inmediatos y a priori, que pudieron devenir peligrosamente en el panfleto, en verdaderos hallazgos poéticos.

Esos hallazgos que construyen una verdadera poética de la dispersión, tienen marca, su tratamiento particularizado.

En un texto como el que abre el libro “Fatiga”, que curiosamente trae como fecha de publicación el no menos alucinante año de 1968, el del Mayo francés y el de la masacre de Tlatelolco en México, es una especie de recuento y constatación del sujeto poético ante las tropelías de la historia. Se trata de un poema dividido en varias estancias o fotogramas que se expresan en el de-

venir de las horas del reloj, del día, del pasado, por tanto de la memoria. Viaje de un Ulyses que justo arranca en el momento en el que según los teóricos, suelta sus amarras la posmodernidad en el mundo occidental, y que no hace sino poner en evidencia cuánto tiene de retrógrado y de mórbido esa civilización que tal vez, para justificar su barbarie, sus oráculos propagandísticos decidieron superar ese tiempo atroz diciendo que es una modernidad en cenizas:

9 a.m.

¿Jugaban los niños en Auschwitz?

¿Se ha estudiado la estructura de esos juguetes? (p. 16)

Pero ante semejante lección civilizatoria, el poeta (tal vez un continuo deconstructor de la historia) se reencontra con lo humano, lo que aún el capitalismo depravado y nada tardío, en parte, nos ha dejado al vislumbrar el cuerpo de la amada como esa especie de comunión en la que todos podemos salvarnos en el estertor de sus relámpagos:

10 p.m.

Descubro tu piel de calor ambiguo y no sé qué piensas.

Eres libre y yo estoy solo. (p. 18)

MEMORIA Y DOLOR

Este deambular del poeta por meandros que van de la memoria, el dolor y la desazón, propia y ajena, se cierra a la hora en la que se supone la fatiga nos planta frente al pan del medio día. Se trata de un momento luminoso, de un trance en el que el poeta logra

penetrar las frías y congeladas aguas de la razón que se nos proyecta como la sombra de un monstruo que siempre termina por devorar lo que Dios, ne-
ciamente, pretende que los hombres y mujeres preserven para alcanzar, al menos algún escalón del cielo esquivo. Texto y cierre que, a la vez, se convierte en una especie de declaratoria (recordemos que fue escrito en 1968) de la poética que Pazos configurará como parte de sus estrategias y proyecto escriturarios posteriores:

Ángeles trompeteros se descuelgan por los cabos sueltos del cielo.
No es motivo de alarmar el flujo de los días hacia el olvido.
Pero el poema es luz que no se toca.
No se puede regresar de las palabras.
Oficio loco es levantar otra vida fuera del tiempo y del espacio.
No descansan los ojos, miran la pared de sombra,
confusa materia de risas y gemidos.
(p. 19)

Los 15 textos de *Escritos de cordel*, de distinto formato y extensión, son el resultado de motivaciones, impulsos, experiencias y convocatorias, según podemos inferir por lo que nos revelan las fuentes, de las que Pazos bien pudo haberlas resuelto de manera distinta o prosaica, sin forzar las plurales opciones que le da el trabajo de metamorfosis de la lengua hasta alcanzar ese estado en el que la poesía se va abriendo pasado de manera fluida e intensa. Acto poético el de mirar y el de descubrir, como decía el gran Rubén Darío, que todas las cosas “tienen su ser vital”. El proceso, con todo lo que tiene de esplendoroso y catártico el llegar hasta ese ser vital de las cosas, se expresa

en estas piezas que sin duda contribuyen, incluso desde lo que es el trabajo para el crítico, a ampliar el circuito de sentidos, de búsquedas, de retornos y reformulaciones de lo que es la escritura paziana.

Parte de esos hallazgos, y nuevas formas de expresar ese ser vital, están presentes en textos como “Quito Quinde” (1971). Verdadero canto y homenaje a esta ciudad heterogénea y los vestigios, entre real maravillosos y mágicos de la Escuela Quiteña, que le permiten a Pazos reinventar ese sistema simbólico que da cuenta y cuenta de lo que fue la noche y el claroscuro de la Colonia. Texto que en su momento, haciéndole un guiño a la ironía, termina por revelar una de sus claves, su título es:

“Potestad de la clase de Literatura Ecuatoriana”

Los poetas se confunden con la gente y miden la ciudad. (p. 22)

El poeta no solo que está confundido entre esa multitud sino que es, desde sus visiones de esta otra historia de “la ciudad de las visiones”, la multitud que en parte de su pasado fue esculpida en esas tallas de las que cada texto lo que hace es amplificar las resonancias de su poesía que no puede esconder las marcas del látigo y soberbia del colonizador que siempre se creyó, temerariamente, indultado por su dios.

“Prendas tan queridas las palabras entregadas al vuelo” (1974), se integra de 18 poemas autónomos, pero cuyos sentidos giran en torno a las obsesiones del autor: el otro al que le han secuestrado la palabra, el fantasma persistente de la muerte, el viaje, la muerte de los demás que no puede pa-

sar desatenta, la solidaridad sin aspavientos, la “persistencia de la palabra” y la celebratoria del amor en el cuerpo de la compañera de “horas de justos descontentos”.

Destaco este estremecido y conmovedor texto titulado “Te quiero humilde y sombra serena”, que en uno de sus momentos intensos expresa:

Te quiero sin ninguna estrella por adorno
y sin perplejidades en los labios. (p. 32)

HISTORIA Y SOMBRAS

Si bien la historia y sus dramas, también sus verdugos y sus antihéroes, son sombras que atraviesan estas escrituras dispersas, en un texto como “Aztra” se pone en tensión uno de los momentos más deplorables (¿uno adicional?), de la historia ecuatoriana del siglo XX: la masacre en 1976 de los trabajadores del ingenio cuyo nombre está prohibido olvidar:

2
Murieron donde comienza el azúcar sus caricias.
Vi que la paloma dulce transmigró en espuma de sangre.
Vi arrimado a sus labios el dedo viscoso de la muerte. (p. 37)

Lo que le otorga fuerza y legitimidad a esta escritura es el tratamiento que el poeta le da a un tema tan doloroso y atroz. No asistimos a la mirada puramente descriptiva de la tragedia de los que no tienen voz, de unos otros a los que hasta ese momento el poder hegemónico y la historia los había invisibilizado; sino que asistimos a la vergüenza, al derrumbe de un orden, de

una sociedad de la que de una u otra manera el poeta se sabe parte, de ahí que su texto se levante como colofón del fundacional “Boletín y elegía de las mitas” de César Dávila Andrade. La vergüenza de quien mira esta otra hoguera bárbara, es la mirada del mestizo que se plantea superar las miradas coloniales que legitimaban el crimen de ese otro en tanto se trataba de fantasmas que perturbaban nuestro proyecto de una nación supuestamente armónica, que negaba su condición plural e intercultural, por tanto de una heterogeneidad que al ser nuestra mayor riqueza se la presentaba como una limitante para el reconocimiento de las contradicciones y paradojas que nos atraviesan.

En cada parte del cuerpo se instala un muerto.
Crece, detrás de la oreja, un muerto.
Cuelga, debajo de la lengua, un muerto.
En los párpados me pesan las manos de los muertos.
Entre dulces cañas he muerto. (p. 36)

El poder y sus medios dieron su versión de estos hechos, tal como aconteció con la masacre del 15 de Noviembre de 1922 en Guayaquil, otra infamia de un orden plutocrático que pretendió exiliar en el olvido. Pero es la palabra poética, que por su naturaleza se sabe antiburguesa, la que restituye al lugar de la memoria colectiva estos acontecimientos en los que la versión del autor tiene una resolución poética, por tanto fundadora de una, otra interpretación histórica en la que el peso de esos muertos y su redención es el origen de la propia muerte del poeta.

Como bien anota Derek Walcott: “La música de un poema de arrepentimiento o penitencia no basta para absolver

el pasado”.¹ Sucede que en “Aztra” no hay arrepentimiento ni penitencia, lo que hay es indignación y condena a un pasado-presente en el que la única posibilidad de reconocernos con el otro y con nosotros mismos es poniéndolo en claro y habilitar nuevos espacios de comunión en los que el respecto a la diferencia y al diferente no sea un mero giro retórico.

Un texto que resulta complementario con el comentado es “Monseñor Proaño entrega su sede” (1988); tributo a la figura del luchador político y social, militante de la teología de la Liberación, el padre Leonidas Proaño. La voz del sujeto poético nos participa de una ceremonia eclesíástica en la que todo está marcado por dos concepciones no solo de Dios, sino de la fe y la práctica de esa fe. Dos mundos que se oponen y se desnudan: el del poder y el de la lealtad al mandato de quien vino a preguntar, como lo hará siglos después en una perspectiva moderna, César Vallejo: “Quién es tu prójimo?”. El texto concluye con esta constatación del quórum:

Solo han acudido seis mitras, un extranjero y dos ancianas.
Los indios ocupan todos los sitios.
No es lugar para banqueros, empresarios, comerciantes,
canónigos, hacendados, superiores, ministros... (p. 65)

REINVENCIÓN DE LO OCULTO

La memoria en estos *Escritos de cordel* se reinventa y transfigura de manera continua, no es objeto de museo, es escritura que se revela contra el mal de archivo, y que la convierte, a esa memoria, en una zona sagrada, ritual, viva.

Así lo podemos apreciar al evocar el poeta al amigo músico Julio Pico Duque, porque “En mi corazón no hay partidas/ ni costumbres de adioses”, o a la hora en que “Efraín Jara Idrovo leyó su elegía” (1987); canto, homenaje y celebración al amigo y excelente poeta:

La sonata de Efraín, flor de aguacolla,
hizo su recorrido de flecha en el espacio.
El último sol mordisqueaba la vodka.
La sonata no concluía,
en el fondo quedaba de remanente el tiempo. (p. 63).

Lo mismo sucederá con el hermoso e intenso “El árbol de la memoria” (1986), texto en el que se encuentran personajes de la historia nacional como el señor de La Condamine, el científico francés, y el historiador y jesuita riobambeno Juan de Velasco, para convertir “El Árbol del Paraíso de Tiobamba” en una vasta y rica metáfora de lo que implica, también, esa condición de sospecha o de arena movediza de la memoria que como el árbol del paraíso “se desliza en el mar del tiempo,/ lenta balandra que nos impide desaparecer” (p. 58).

En textos como “Chagall” y “Conversión...”, Pazos le rinde tributo a un arte con el que sin duda se identifica a plenitud (es otra de sus pasiones), la pintura. En el caso del pintor surrealista, el ojo del poeta pinta los varios mo-

1. Derek Walcott, *La voz del crepúsculo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 126.

mentos de quien también es un poeta con los colores y las formas:

Nuestros ojos van a recibirte
Con aros lucientes de arirumbas,
Vidrios de agua andina,
Espejos del mar de los argazos. (p. 56)

Visión y festejo, pero también pasión crítica, le permiten a Pazos poetizar lo que es materia de otros lenguajes, pero que, sin duda, siempre ha estado en diálogo permanente con la poesía: el gesto de la pintura, que lo lleva a indagar en el poema "Intento de conversión..." (1996) en la obra plástica del artista ecuatoriano Gustavo Égüez, cuyos cuadros también están "envueltos en vapores de memoria". Hermenéutica, en parte, de un intenso y renovador universo signico de la plástica ecuatoriana como el de Égüez, pero a la vez relato, develación de quien se siente desnudado, atrapado y está integrado a ese discurso plástico en el que las imágenes deconstruyen la noción tradicional del cuadro, que es lo que propone el sujeto lírico:

No se traduce un arte a otro; un arte se transforma en sustancia de otro;
así como los cuerpos suelen convertirse en jazmines cuando el tiempo hace su trabajo.
Devueltas las imágenes a su lugar de origen, dejan de ser cuadros y se distancian de paredes y museos. (p. 71)

En el lúdico y alucinante "Textos para hacer memoria" (1979), se nos propone un juego en el que el yo poético es interpelado por el yo autor. Dos voces, dos sensibilidades, que no son sino un contemplarse delirante ante el espejo de la palabra en el que ambos terminan fundiéndose en uno:

Ven
encontrémonos en la lengua
necesitamos palabras para golpear
están sordos los ejecutivos y viajantes
los industriales y políticos. (p. 43)

Publicado al cerrar la década de los 70, este texto es anticipo y manifestación de lo que sin duda eran los síntomas de aquella canción de la modernidad, que al excluir al sujeto más bien lo tornó su víctima; el depredador capitalismo lo que hizo es ir preparando el camino para lo que sería el reino de la implacable e individualista Era neoliberal que estallaría en los 80. Años que se dio en llamar eufemísticamente "la década perdida", aunque ahora sabemos para quienes nunca fue perdida y en la que a todos se nos pretendió ensordecen con la idea, incluso, de que lo único que contaba eran las leyes del mercado, para las que tener o discutir una identidad como sujeto y país, simplemente no era un bueno negocio.

De ahí que estos versos de Pazos (del "Textos para hacer memoria"), terminan por ser, como todas las piezas que integran este complejo, heteróclito y hermoso, por sus grados de dolor y de gozo, libro, anticipación y advertencia:

que nuestras palabras se vuelvan uñas
tenemos que raspar las suaves envolturas
de los cerebros. (p. 45)

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

ÁREA DE LETRAS,

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

QUITO, MAYO DE 2011

JORGE AGUILAR MORA,
La bella molinera,
Maryland, Ediciones El Juglar,
2011, 48 pp.

¿Somos románticos todavía? ¿Mantenemos aún la ilusión del amor? ¿Cree-mos en las palabras que nos mantienen unidos al ser amado? Hemos perdido la inocencia y, en la posmodernidad vaciada de utopías, el amor romántico parecería un asidero último para creer en algo pero, bañados de realidad, la tristeza de su imposibilidad nos envuelve. *La bella molinera* (2011), un ciclo de poemas de Jorge Aguilar Mora (Chihuahua, México, 1946) confronta el espíritu del romanticismo, que sobrevive en el ser de hoy, con el descrédito de la ilusión que la posmodernidad impone como nuevo paradigma de vida.

Mi lectura del poemario ha tenido presente desde el comienzo el ciclo de canciones de Franz Schubert (1797-1828), *Die schöne Müsslerin* (1824), basado en el texto homónimo de Wilhelm Müller (1794-1827). Leí los poemas mientras escuchaba una de las más famosas versiones del ciclo que es la interpretada por el tenor Fritz Wunderlich y Hubert Giesen, en el piano (1966), solo por el prurito de crear un ambiente romántico y no porque el poemario lo necesitara. Aunque, ciertamente, debido al título utilizado, resulta imprescindible tener en cuenta con qué otro texto está dialogando el poemario de Aguilar Mora.

El libro se abre con una ambientación romántica seguida de una imagen plena de subjetividad: “Estás ahí, donde cuelga el farol en medio de la calle; / Estás ahí, donde el cielo se derrumba y la tarde cierra la puerta / A los recuerdos

ajenos”, imágenes que se complementan con figuras que han derribado la lógica positivista para entrar en la historia sin historia del inconsciente: “Estás ahí, donde yo soy el hijo de mí mismo / Y mis pasos titubeantes hacen la pregunta de la Esfinge”. Así en ese tono, en general, está construida la voz poética del texto: un tránsito que va de la imagen imbuida de la ilusión romántica a la de la exacerbación irracional de la modernidad. La decepción amorosa del ciclo de Schubert-Müller ha sido reemplazada por la imposibilidad de la felicidad amorosa desde un comienzo del idilio en los poemas de Aguilar Mora.

La existencia del amor, en todo caso, es posible porque existe la palabra que lo nombra. Es en el lugar del lenguaje poético en donde puede realizarse a plenitud cuando su realización vital es, en sí, una frustración existencial:

...pero ¿qué tienen las palabras que no tienen / Ni sombra, ni huecos, ni partos, ni secretos? ¿Qué será lo que se puede / Buscar en ellas? ¿Tus palabras? ¿Las que ya me dijiste y yo oí y nadie oyó?

La ilusión del amor es posible porque existe la forma poética que lo contiene; desde esta perspectiva, somos románticos empedernidos, apasionados de la búsqueda, constructores irredentos de la ilusión de estar enamorados. En el ciclo de Schubert-Müller el joven admirador de la molinera concreta la conquista y aquello lo lleva al paroxismo pues es incapaz de percibir lo que el descreimiento contemporáneo nos ha enseñado: que desde el momento mismo de la coronación de una cumbre empieza el descenso del jubiloso montañista.

Pero la tristeza nos baña porque creemos más en el concepto del amor que en el amor mismo y aquello provoca un desgarramiento interior que se vuelve seña de identidad del amante contemporáneo.

“Tú solo piensas en el absoluto”, me dijiste un día, / Como si él fuera un pariente lejano que se robó mi herencia. / “Y te duele cada hoja que se mueve, te paralizas con la cólera del pobre, / Y la vida es más sencilla que pensarla, que buscarle una sombra que no tiene”.

Y es que esa hiperconciencia que el sujeto contemporáneo tiene sobre la realidad, esa mirada cargada de sospecha, es tal vez lo que le impide asumir la ilusión romántica y aceptar la existencia de la felicidad sencilla.

El amante es también un transeúnte, un viajero que escapa del amor y su imposibilidad de ser feliz en la cotidianidad de ese amor. “Me voy para no dejarte mi cadáver. Me voy para morir donde nadie me vea morir”. El irse es una forma de huida y también una forma de construcción de la nostalgia en donde se realiza el amante toda vez que no resiste la realización del amor al constatar que nunca podrá tener para sí al ser amado, que siempre, aún en el presente orgiástico, deberá compartirlo con un tercero que permanece fantasma en la entrega de los amantes:

¿Desde dónde me miras cuando no estás conmigo? / ¿A dónde van tus senos cuando yo los toco? / ¿Con qué mundos se entienden tus piernas cuando te abres / Y con quiénes resucitas cuando llenas mi sangre con tus gritos?

Para el pretendiente de la bella molinera del ciclo Schubert-Müller la presencia del rival, el cazador tan temido, lo lleva a la huida del suicida con su muerte como consecuencia de la decepción amorosa.

El amor como una herida nos mantiene en la ilusión romántica. Esa herida que nos recuerda nuestra condición de vulnerabilidad frente a la inestabilidad de la pasión amorosa y que es presencia constante en las cosas y en nosotros mismos: “En cada cosa que tiene nombre veo la hechura de mi herida, / En cada nombre se repite tu herida, / En cada herida tuya veo los nombres de las cosas que ya no tienen nombre.” El nombre, la palabra, la nominación de las cosas, la fijación de su existencia: la voz poética se aferra a la memoria, a la evocación del amor ausente y sufre el desgarramiento de lo transitorio:

Te toco, te pierdo, te despierto, te dejo atada al sol, al hijo mío. / Sí, prefiero que todo se detenga, que tu nombre quede donde está, / Suspendido entre el deseo y la fragilidad del nuevo amante.

Vivir con la consciencia de esa pérdida es un imposible para el pretendiente romántico inocente de la bella molinera de Schubert-Müller, para aquel que no ha vivido en el mundo de los filósofos de la sospecha.

El amante romántico gusta de la sinrazón del amor. Hemos mantenido esa posibilidad de enloquecer de pasión, de asumir la irracionalidad de una pasión altanera como una alternativa a la realidad racional heredada de la modernidad. Así, la voz poética, evoca esa posibilidad de pervivencia del amor cuando el amante ya no está:

Sí, prefiero la locura, recorrer el transcurrir de tus cenizas, / Abrir la luz como un cuaderno de citas ya fallidas, / Horardarme con el último grito del sereno, / Atarme sin remedio al nudo invisible del silencio / Y dejar que el sentido mendi-que su sentido.

El hablante lírico del poemario de Aguilar Mora, al igual que el pretendiente de la bella molinera de Schubert-Müller, sabe de la herida que siente en sí, sabe de la palabra en la que fluye como en el arroyo, el sentimiento, y sabe, también, que el amor trastorna sus sentidos.

Pero el amante de hoy tiene la certeza de que no existe más la edad de la inocencia.

Viniste a mí amando a otro que no dejaste de amar, / Viniste amando a todos los que seguías amando, / Viniste a recoger, con mano sabia, lo único que yo tenía / Y que en tus manos se volvería ceniza: ¿con qué hiciste la ceniza?

La pregunta es respondida: con qué sino con el pánico. Esa certidumbre de que la mujer amada tiene historia, que no es una ilusión que surge de la nada, que en esa historia el hombre amante es un capítulo más de la historia que continúa, determina la tristeza del amor: no la posibilidad de la pérdida sino la certeza que, de antemano, tenemos de esa pérdida. La única alternativa de creer es aceptar esta condición de una vez por todas. La ilusión romántica permanecerá ya sin una inocencia que era consecuencia pueril del poder patriarcal. La voz poética sabe que “el azar nos ofrece caminos semejantes. Y opuestos. / Como si tú siempre tuvieras dos sombras, / Y yo una ceguera donde solo nadie ve”.

La voz poética mantiene hasta el final la ambientación romántica y el sentido de la búsqueda como un viaje permanente del sujeto amoroso.

¿Dónde estás, bella molinera? No te busco a ti, busco el dónde / El sitio donde estaba el farol colgando en medio de la calle, / La puerta que se cierra, / Busco a quien me busca, que me espera de espaldas, / Porque mira a donde vamos, no de dónde vengo.

Y, en ese movimiento, en esa mirada, está el ser mirándose a sí mismo, en la posibilidad de permanecer en la ilusión, de ser en el amor. Seguimos siendo románticos y en un mundo en el que la racionalidad nos envuelve carecemos de lugar; perseguimos la felicidad del que busca el amor y sabe de su derrota anticipada por lo que la tristeza nos define; igual que la bella molinera, no pretendemos que nadie nos corresponda, nos basta con la ilusión y solo somos felices en la constatación del sufrimiento por causa del amor que no puede ser y que, contra nuestra manía de tristeza, está:

Ella solo quiere al que quiere rescatarla,
Y ama mientras quieran salvarla de sus miedos,
De sus perseguidores; pero nada más,
Porque ama que quieran rescatarla,
Pero no quiere rescatarse, no quiere ir nunca más allá
Del gran teatro del rescate: nunca se irá con el caminante,
Nunca se irá a ser libre. Solo es feliz sufriendo

La bella molinera, de Jorge Aguilar Mora, es un ciclo de poemas que conjuga la tristeza del amor romántico en

la posmodernidad con la esperanza en la poesía —embebida de racionalidad—, entendida como el espacio de realización plena de dicho amor; un poemario que canta al amor romántico, con plena conciencia de las nuevas condiciones de su existencia, como la utopía posible en medio de la felicidad imposible luego de perder la inocencia; un texto en el que trasluce la sabiduría vital del sufrimiento y la experiencia poética del un lenguaje libre, cargado de mundo.

RAÚL VALLEJO CORRAL

ÁREA DE LETRAS,

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

BOGOTÁ, NOVIEMBRE DE 2011

CATALINA LEÓN PESÁNTEZ,
El color de la razón, pensamiento crítico en las Américas,

Quito, Universidad Andina

Simón Bolívar, Sede Ecuador/

Universidad de Cuenca/Corporación

Editora Nacional, 2013, 276 pp.

Para quien no está familiarizado con los textos de la producción filosófica latinoamericana de las últimas décadas, sobre todo con aquellos que se han escrito desde la perspectiva de la visión “decolonial”, no le resulta posible hacer un comentario especializado o erudito de la obra de Catalina León Pesánitez: *El color de la razón, Pensamiento crítico en las Américas*. Pero el libro ofrece algunos aportes para lectores no iniciados. En estos cortos párrafos voy a comentar algunos de ellos, solo algunos, que me han llamado la atención desde la práctica artesanal de un profesor de historia latinoamericana, que debe lidiar con las diversidades y contradicciones del subcontinente.

No se si será posible resumir en pocas líneas el contenido del libro. Pero creo que puedo mencionar que recoge una propuesta de pensar en una filosofía intercultural, que comience aceptando que la “razón” tiene color, es decir, que se asienta en la visión de superioridad blanca del mundo occidental, que debe ser superada desde una visión latinoamericana.

La primera observación, por tanto, apunta a que la autora enfatiza una importante dimensión de la diversidad de América Latina, que

no es ni simple ni homogénea. Esa dimensión de la diversidad cuestiona la “razón” occidental que no solo tiene un origen histórico y geográfico, una función en las estructuras de dominación social y política y en las identidades prevalecientes, un fuerte sesgo racista, sino también lo que se podría denominar como una identificación étnica, es decir, que es “blanca”. Y lo es en un continente en que la mayoría de la población no es “blanca”, puesto que se identifica como indígena, afro, y si se me permite usar un término maldito para algunos fundamentalistas, mestiza. Me llamó mucho la atención un párrafo en que la autora, quien felizmente no es fundamentalista, reafirma una pregunta crucial:

Si la historia discurre racionalmente y de conformidad con los objetivos y fines dispuestos por la lógica del espíritu, se pregunta Zea: ¿cómo explicar un supuesto vacío de humanidad en los pueblos no europeos, una ausencia de libertad y una negativa a su autodeterminación? La contradicción entre racionalidad europea y su ausencia en los pueblos marginales, indudablemente que es explicada a partir de la dialéctica del colonialismo que no apela a la “astucia” de razón, sino a la “astucia” de la libertad para conquistar la liberación del espíritu de los pueblos americanos; y, desde este imperativo, recupera 1492 para proyectarlo al horizonte de la conciencia histórica que busca su liberación.

Una segunda observación se refiere a las relaciones que la autora encuentra entre la construcción nacional y la “razón” dominante en la gestación de nuestros países luego

de la independencia. Ella destaca que el avance de la modernidad se dio en medio de un proceso contradictorio en que esa modernidad se descubre atrofiada, sesgada y heterogénea. Si bien esto no es de ninguna manera una novedad, lo interesante es que siempre es bueno encontrar argumentos respecto de que las naciones vienen a ser como “sede de la razón” y la necesidad de observar atentamente los elementos populares en la construcción de nuestras naciones diversas.

La tercera observación tiene que ver con la interesante afirmación de Catalina sobre la necesidad de relacionar “razón” y “cuerpo”. Aunque lo hace mas bien en forma rápida, vale la pena destacarlo. Casi al final del texto manifiesta:

Sin embargo, y desde la complejidad del sujeto colonizado, se ha develado el lado oculto del sujeto cartesiano: el cuerpo como experiencia de vida colonizada (existe como cuerpo sometido y deseo la liberación) y como fuente de conocimiento e interrogación permanente; lo cual ha significado pensar la razón como una *corporalidad* originaria de múltiples sentidos. Si *la res cogitans* sirvió para autolegitimarse en el hecho de que solo unos sujetos razonan y por eso se identifican con el *ser*; la experiencia corporal del sujeto colonial sirvió para *recuperar* su humanidad arrebatada, y desde una ontología del *no ser* mostrar el *ser* como unidad de cuerpo y razón, atados a determinadas condiciones históricas.

Esto quiere decir que aún para quienes tienen el privilegio de construir complejos discursos abstrac-

tos, la corporalidad tiene también un espacio en su reflexión. Todo lo cual solo ratifica la afirmación del prologuista, cuando dice que la obra “[...] es una magnífica contribución a la filosofía y pensamiento crítico en América Latina y más allá de ella”. No me cabe duda que el libro será un pilar del diálogo filosófico intercultural.

ENRIQUE AYALA MORA
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR