

---

# RESEÑAS

---

**VICENTE ROBALINO,**  
***Un animal***  
***parecido al deseo,***  
Quito, El Ángel Editor,  
2017, 84 p.

En la colección “Entre nubes” de El Ángel Editor apareció en Quito el más reciente libro de poesía de Vicente Robalino, quien actualmente es profesor de la Escuela de Lengua y Literatura de la PUCE y obtuvo su doctorado en Letras en la UNAM en 2006, cuya investigación *La reconstrucción del héroe liberal en la narrativa sabatiana* se publicó en libro tres años más tarde. *Un animal parecido al deseo* es su séptimo libro de creación poética. Ahí se reúnen sesenta y siete poemas –escritos de 2013 a 2017– donde se encuentran los distintos acordes de un tono de desasosiego con el cual el lector se conmueve con versos de largo aliento.

El vuelo de la palabra de Robalino alcanza meandros de la existencia humana. Está presente el cuestionamiento permanente de quién soy y hacia dónde voy que en el ámbito de la expresión lleva a la profunda constatación de la soledad del hombre. El poema con el cual comienza este

libro nos interroga: “Cómo saber... / Cómo descubrir... / Cómo hacer brotar... / Cómo descifrar...”. Adivinamos la misión del escritor que explora con el lenguaje el sentido de la solitaria vida. Ese “Quién” omnipresente “En las profundidades de la noche” y los “Para qué tanto” de “Asfixiado de culpas”, marcan la tesitura de esas abstracciones que transita del otro al nosotros.

Las preguntas son una constante en el poemario –quizás el origen mismo de la expresión literaria sea ahondar en ese devenir de la persona– aunque mayormente dirigidas hacia sí, la voz poética revela los pasos del descarnado andar individual. De esa confrontación consigo misma se desprenden vertientes de ese flujo pausado que imprime el ritmo de las páginas de *Un animal parecido al deseo*:

La vida cae  
en el vaso de la desesperación  
en el tazón de la calumnia  
en el sinsentido de la hoguera.

Aquí advertimos uno de los recursos más empleados en el libro, el paralelismo, que ayuda a matizar y comprender mejor las implicaciones

de una idea o las resonancias de un sentimiento. Por ejemplo, el inicio de cada estrofa en “Donde duerme la desdicha” con el “No creas” con que el incrédulo apela a un tú para reafirmar su convicción en la palabra o los comienzos de los versos en “Juego de máscara” que hace un recuento del cansancio “[de vivir], de padecer..., de buscar..., de adorar..., de desear..., de propiciar..., de enmascarar..., de salir”, luego de enumerar todos esos infinitivos la conjugación se traslada a un nosotros (“guardamos, desenterramos, alimentamos, pescamos, cultivamos, inventamos, debemos caminar”) que conduce a la visión de que todos somos sobrevivientes del inevitable convivio social cuyo fundamento es enfrentar los anhelos de uno sobre las aspiraciones de los otros. He ahí el título de otro de los poemas: “El primate ilusorio”.

Ese uso de unidades sintácticas iguales sostiene la composición poética de muchas de las piezas del libro de Robalino. Ahí tenemos el empleo del “A veces” en el inicio de las estrofas de “La eternidad sufre de olvido” o el “Esos días” en “Esos días dinosaurios”. También está la utilización de la partícula “Si” de los condicionales que se forman en “Para qué invocar a los dioses”, el “Esperando” de “Desde las súplicas” o el “Para los que” en “Como la pordiosera fama”. Destaca la siguiente estrofa:

Esta noche tan lluviosa  
de miedos.  
Este árbol tan florecido  
de absurdos.  
Este espejo tan acosado de odios.

Estas formas paralelas precisan el sentido y ofrecen un ritmo prescrito por la repetición de adverbios, preposiciones, adjetivos o pronombres. Robalino encuentra con este recurso la combinación lírica para marcar las obsesiones e imprimir una armonía basada en la reiteración de estructuras iguales. Con la cita anterior empieza “Volando hacia la nada” cuyo último verso se refiere a la labor del poeta “y yo fiel intérprete de esta tragedia”. Los campos semánticos de los títulos nos remiten a las propagaciones de una voz poética que a pesar del desaliento halla un remanso en la palabra misma. Hay confianza en el lenguaje como un espacio de encuentro, es ese lugar en que el autor guarda la abstracción de su existencia y cuyo lector explora ese universo interior. Ese reposo de comunicar un instante vital que sirve de umbral como en “Los últimos escogidos”:

Recoge aquellas  
sacrificadas palabras  
que cayeron del árbol  
de la desobediencia  
ponlas en ese inadvertido florero  
donde la aurora deja caer  
su luz hipócrita.

Un contenedor del lenguaje que busca la ruptura del silencio como muestra de rebeldía. La poesía halla su expresión en el acto comunicativo. Se lee en un verso del poema que da nombre al libro “para darles a beber sus últimas palabras”, ese fin postrero cuyo esfuerzo recompensa el resistir a la pesada atmósfera urbana. Ese concepto implícito de poeta se reitera en “Las palabras son mortales” con

los versos “Las palabras sedientas de eternidad / inventan su célebre aposento su obsoleta morada”. La labor del escritor con el lenguaje preserva los sentidos que encuentra en los vocablos, fija a perpetuidad el léxico de sus obras aunque su vigencia no esté asegurada.

Advertimos cómo en las presencias de animales se instauran dos categorías antagónicas: las aves y los reptiles. Por un lado, se aprecia la capacidad de emprender el vuelo, por el otro, en oposición mantenerse en tierra. De la primera se mencionan a los buitres, los cuervos, las garzas, los mirlos y las perdices. De la segunda: las víboras y las sierpes. Muchas veces se mencionan con sus características propias de especie: “venenoso reptil”, “O en los arduos cenagales donde solo viven reptiles / cansados de beber unas mismas mentiras y unas mismas decepciones”. Aquí el empleo de la animalización es evidente, los humanos son metafóricamente seres condenados a la ciénaga. El peligro también se caracteriza con los pájaros: “y despierta a las aves cizañosas / que se apoderan del cielo para devorarlos a picotazos” o este otro verso: “entre las garras de unas mismas aves de rapiña”. Otra imagen sobresale en las páginas del libro: “Estas aves volando hacia la nada”.

También están presentes los felinos. Se menciona “la ferocidad del tigre” o “Hay un leopardo que salta temible”. Asimismo, en momentos destaca una particularidad genérica: “Todos alimentamos nuestras vanidades como un hambriento felino” o “El que descubre pisadas felinas en el cuerpo

de una muchacha insomne”. De otras especies se refiere como “Croa y croa la rana en su grandeza / de emperatriz perdida en la niebla del pasado” o “Los osos desde su sobriedad intimidan al paisaje”. Esa reelaboración de los distintivos de la fauna es quizás un guiño de la abundancia del mundo animal en Ecuador. En ese uso de las cualidades animales sobresale la idea de un “tiempo-jabalí”.

No es de extrañar que otro hilo del libro sea la fugacidad de la vida (“La eternidad sufre de olvido” o “El tiempo, la gran catástrofe”), pues ha sido un tópico clásico de la composición lírica. De tal manera se declara el inevitable paso de los días: “Los lunes huyen” o “Esperando que otra vez sea domingo” se lee en ese par de versos de “Silencio y perdón” y de “Desde las súplicas”. Esa conciencia de que el ser humano es tiempo está presente en el libro:

Nada es alguien  
que ensimismado en el agua  
recoge milagrosos peces  
y efímero sobrenada  
en la angustia  
asfijado de algas y de tiempo.

Es el último cuarteto de “Para qué nombró” en el cual se manifiesta nuestra condición de mortales, en una perpetua lucha contra el avance de las manecillas del reloj. La vida es ese lapso entre nacimiento y muerte, leemos “Si el tiempo no se hiciera añicos / al primer día de nacido” [...] “no tendríamos la necesidad de exhibir nuestras llagas / y ponerlas a la vista de todos los desprecios” (“Sobre el césped teñido de alacranes”). Las

contingencias del ser abren períodos, cierran etapas. Esas fluctuaciones conforman al hombre; Vicente Robalino lo sabe y, tal vez por ello, dos de los motivos principales de *Un animal parecido al deseo* son el cuerpo y la ceniza. Ambos son huellas del pasado, registro de acontecimientos. En “De la hoguera” finaliza “Mi palabra llena de ceniza”, es decir, se recogen los restos del acontecer de la vida. No hay paso sin mancha. Seguimos los rastros del fuego que pulveriza pero también purifica: “y esconde las cenizas en el cuerpo hueco de un dios olvidado” se apunta en “Oscuras soledades”.

Asimismo, en “Último refugio” se comienza con “Mi cuerpo lleno de deshielos precipitándose”. Ahora el símil se realiza con ese otro elemento fundador de la vida: el agua. Nos brinda esta imagen basada en la velocidad con que los sólidos se convierten en líquidos y de nuevo la fugacidad de un estado que se transforma en otro. Otro ejemplo es “El cuerpo del pasado” cuyas estrofas inician con ese modo sin restricciones que es el infinitivo: “Dibujar en la hoja de la noche...”, “Garabatear reproches a la vida...”, “Pintarrapear de olvidos el silencio...”, “Interrogar a las paredes levantadas...”, con la finalidad de registrar una situación continua en que el verbo no se detiene. El escritor lucha permanentemente con ese eterno transcurrir del mundo.

La figura de un poeta se conforma con su vocabulario, sus imágenes, sus metáforas, sus analogías. Todos sus recursos construyen un punto de vista sobre su entorno y brindan una agitada contemplación de la vida. Esa

relación del qué con el cómo determina la expresión literaria. Vicente Robalino ha llegado a la madurez de sus asuntos y sus formas. *Un animal parecido al deseo* cristaliza la labor con la palabra desde dos distintas perspectivas: la asimilación de lo leído y la destreza en el empleo de sus recursos de escritura. Nos atrapa página a página con las reverberaciones de la condición humana.

**HORACIO MOLANO NUCAMENDI**  
CEPE / UNAM

**DALTON OSORNO,**  
***Duración del esfumato,***  
 Quito, Libresa/baez.editor.es,  
 2017, 84 p.

*Aquel ojo de cristal  
 que no me había servido de nada  
 en la vida ahora me sirve para mirar.  
 Loco de contento me saqué el ojo,  
 le di cuatro besos y volví  
 a ponerlo en su sitio.*  
 Alfonso Daniel  
 Rodríguez Castelao,  
*Un ojo de vidrio* (1922)

La ceguera ha sido un tema recurrente en la historia de la literatura. Desde Homero, el ciego de Quíos, pasando por la visión profética de Tiresias hasta el Lazarillo de Tormes; desde "Informe sobre ciegos" de Ernesto Sabato, pasando por *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, hasta los textos de Jorge Luis Borges que aluden al tema, la ceguera es un motivo que fascina desde que existe la palabra.

El poeta ecuatoriano Dalton Osorno no toca el asunto desde ninguno de los puntos de vista arriba mencionados. No emite ninguna profecía, no canta ninguna cólera, no incurre en la picaresca, tampoco se las da de apocalíptico o integrado.

Su perspectiva innovadora radica en presentar el mal desde la literatura clínica. En muchos de los textos que componen *Duración del esfumato* están presentes términos médicos. No se elude el tratado de oftalmología ni tampoco la psicología del color. El aporte está en presentar una serie de problemas visuales (astigmatismo, hipermetropía, glaucoma, estrabis-

mo, miopía) desde el sujeto que los padece. El libro no lleva notas explicativas a pie de página que permitan al lector conocer de qué tratan estas deficiencias. De la misma manera en que se va a un consultorio a escuchar un diagnóstico, igual los lectores de este libro asisten a un monólogo en el que una docta voz desgana las taras de la vista.

El padeciente no busca la conmiseración, tampoco persigue el entendimiento; no está en pos de una lectura altruista, quiere tan solo describir cual pintor las limitaciones que posee para la captación de la realidad. En esto se diferencia este libro de los anteriores del autor: la ceguera está tratada como algo demasiado personal. No es un drama colectivo como sucede en Saramago. No hay un trasfondo trágico como en *Edipo Rey*. Es un drama personal en el que el mismo sujeto se convierte en su propio doctor.

La voz poética diagnóstica y dic-tamina, señala y prescribe, se pone en el lugar del que ostenta el conocimiento científico. Reproduce todo lo que oye en el consultorio, como si escuchara el diagnóstico por primera vez, como si quisiera curarse de tanto repetir el metalenguaje de la tiflogía.

El rol de la pintura es importante en este poemario. Si el pintar es una forma de ordenar el mundo, de condensarlo en un lienzo, el arte se convierte en una posibilidad de salvación. No es solo el cuadro que el hablante lírico auscultó con la poca visión que le queda, es el abismo que atrae por su colorido, su organización precisa, su composición ordenada que le permite superar a la realidad.

El sujeto que sufre una deficiencia en la vista no puede ver sino el desorden a su alrededor, el caos que pide un demiurgo. Es así como la voz poética descubre en un cuadro la posibilidad de ver regulada su semiósfera.

Nada mejor que el esfumato como metáfora de la realidad que se va difuminando ante la mirada. Tiempo y poesía se complementan en ese claroscuro que es mencionado en algunos pasajes. El título habla de la duración porque le preocupa su ser y estar en este mundo. Se sabe fugaz y tiene la certeza de que va a difuminarse como la misma técnica pictórica que Leonardo da Vinci implementó. En el renacimiento italiano el esfumato logra que las figuras pierdan sus contornos y se sumerjan en el fondo del cuadro como si siempre hubieran estado ahí. En este poemario son los recuerdos los que logran la inmersión.

En este poemario otro gran tema es la ciudad que al mismo tiempo constituye un puerto, doble ente, *topos* en el que discurre la realidad, terruño donde la autoficción cobra forma. La voz lírica va enhebrando un recorrido biográfico: desde la infancia hasta los días actuales. El trayecto entre una y otra edad se difumina como la misma visión de lo citadino. La casa, las calles con sus direcciones exactas y el barrio, todos son espacios imposibles; la memoria como único instrumento de recuperación, aunque cada recuerdo llegue borroso al verso como parte del efecto del esfumato.

Otro tópico del libro es el viaje. Ciudades diversas. Idiomas extraños. Parajes foráneos. Todo deleita a la fa-

tigada vista de la voz poética. Como detalle curioso el viajero no requiere de guía ya que el hablante se ve a sí mismo como un ente autosuficiente, equipado de toda la información necesaria para abordar cualquier hecho cultural. Él parece tener una explicación precisa para cada imagen que se le pone enfrente.

Por último, está el lenguaje. Neobarroco es el término más preciso para designarlo. Algunas son las características de esta tendencia, según Severo Sarduy: la cita falsa (reescrita si tomamos el caso de los extractos de Da Vinci), las palabras en otros idiomas (el latín y el italiano en algunos de los poemas), la enumeración disparatada (uno termina de acostumbrarse a la ausencia de signos de puntuación que servirían para mediar con el lector), la acumulación de diversos nódulos de significación (que se proyectan en los pincelazos de adjetivos), la yuxtaposición de unidades heterogéneas (en el contrapunto de conceptos sin aparente conexión), la lista dispar (motivemas que no encuentran un todo lógico) y el collage (labor de montaje necesaria en cualquier tipo de poesía, y no únicamente en el lenguaje barroquizante).

Pero hay más artificios en el decir poético de este pequeño libro. Están los vocablos escogidos que no caen en la mera ornamentación. Hay erudición en ellos, cierto culteranismo en las palabras compuestas y la presencia de la parodia como vehículo intertextual. Todo esto aumenta el poco deseo de ser comunicativo. Al que vive en tinieblas (o en el claroscuro) no le interesa ser entendido del todo. Mira hacia adentro y hacia allá diri-

ge sus versos. La coreografía de las palabras es un idiolecto excéntrico, o sea, fuera de su centro expresivo. El ritmo es sosegado, medido, para ser explayado en la regleta de la memoria. La memoria es el único órgano del sujeto lírico que no tiene ceguera. La poesía es la generatriz de un código mnemotécnico que reparte a siniestra y diestra cada *memento mori*. Es el oficio del hipovidente, aquel que ve más allá de todo y todos.

**MARCELO BÁEZ MEZA**

ESCUELA POLITÉCNICA DEL LITORAL

**JAVIER RIVERA,**  
***Objects in mirror are closer  
than they appear,***

Arequipa, Editorial Aletheya,  
2017, 86 p.

La de *javiermanuel* (Javier Rivera) es poesía que asoma para llenar nuestros sentidos y deja su impronta en el lector, al que interpela de principio a fin de sus renglones. Llega hoy con su nueva entrega, *Objects in mirror are closer than they appear*, a asumir una mayor carga de desafío, a transcurrir o, más exactamente, a acaecer en medio de registros variados para proyectar las tribulaciones de una conciencia que pareciera salir de un espacio concreto en pos de deambular por una variedad de espacios y tiempos a los que más bien llamaremos estados. Estos estados aparecen confluyendo en una voz que, asiéndose de elementos extraídos de la cotidianidad, logran que el sujeto lírico impregne su escritura con un cierto tono abierto que muy bien presta atención a los dolores individuales y colectivos. El proceso se ve como un juego de ingredientes que atienden temáticas que devienen, gracias al verbo, en macro y micropolíticas de sinuoso lenguaje que se problematizan a sí mismas:

Soy el que desató guerra  
y tregua, el que diseña el orgullo  
convexo de Las Revelaciones,  
el que vierte el disangelio  
de la multitudinaria Soledad.

La cotidianidad que mencionamos líneas arriba se expande desde un determinado lugar de enunciación

y llega a la conciencia interlocutora como perdigones que excitan su modelo de representación del mundo, fragmentando su concepción de las cosas y, también, reclamando su complicidad porque la escritura de *javiermanuel* despliega, desde la ironía lúcida, una lectura crítica del mundo; de sus discursos y ritos:

Ave Euler purísimo y la ecuación  
de la curva elástica,  
Ave La Teoría de Todo.  
Santo Número de Avogadro  
Padre de las veinte  
constantes del universo  
ruega por nosotros observadores  
no nos dejes caer en la tentación  
de lo convexo y libranos del mal  
de ojo de buey.

*Objects in mirror* puede leerse, desde cierta propuesta sugerida por la propia voz, como la formulación de un caso en que se invita al lector a recoger pistas que no concluyen jamás porque coincide en sus páginas una vocación doble por trabajar tanto lo conceptual como la piel del lenguaje, que es lastimada en numerosas ocasiones:

Nada pudo ocurrir diferente/ siete  
de octubre/ tenías que morirte.  
Ya te lo habían advertido  
dos semanas antes/ veintitrés  
de septiembre/

La realidad que genera *javiermanuel* en su poesía, a base de esa otra realidad que nos circunda en la naturaleza y la cultura, nos enfrenta a dispositivos que ponen en escena el conflicto entre el deseo y la norma, que a su vez nos hace reflexionar

acerca de las posibilidades del lenguaje a la hora del decir poético:

sobrevivientes de una batalla  
laberintos la mirada de odio  
de una mujer que está mía  
su no mirad  
una baraja  
letras teoría de cuerdas  
quantum explosión  
alba.

*Objects in mirror* dialoga abruptamente con la tradición, trabaja la identidad como un constructo siempre voluble ante las vicisitudes pero sobre todo debido a que su potente discurso maneja un ritmo que reverbera en el lector. Los poemas son cajas de resonancia que, tomando la función de la caja negra en esta cabina que compartimos, aprehende los segundos finales –aquellos que preceden a la catastrófica colisión–. El presente libro es una formidable muestra de cómo se torna el mundo en un texto inagotable que es cuestionado ad infinitum, y sometido a esa urgente y constante revisión que nos hace caer en la cuenta de su paulatino deterioro, de que es necesario reformular aquel mundo desde el texto. *javiermanuel* exige para sí la condición de provocador que articula un planteamiento beligerante, uno que resiste mimbres y que, como sólido sedimento en medio de un banal horizonte, es base sobre la que se edifica una de las firmes propuestas de escritura en nuestra lengua.

**LUIS CARLOS MUSSÓ**

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA  
EMPRESARIAL DE GUAYAQUIL (UTEG)

**MARCELO BÁEZ MEZA,**  
***Nunca más Amarilis,***  
 Quito, Libresa, 2018, 256 p.

¿Quién es Márgara Sáenz? ¿Por que a unos poetas peruanos se les ocurre imaginarse a una mujer que a la vez se imagina y rememora desde el más puro erotismo, la pasión amorosa con uno de ellos? ¿Que necesidad afectiva, psicológica, intelectual, sexual o todas juntas tenían estos jóvenes escritores Antonio Cisneros, Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, de crear a esta poeta imaginaria y lanzarla al ruedo de la historia de la literatura como la autora ecuatoriana que, según las referencias, escribió un único poema erótico, que tambien lo inventaron ellos y que consta en una *Antología de poemas del amor erótico* (Editorial Mosca Azul, 1972) prologada por Cisneros?

Con *Nunca más Amarilis* (2018), merecedora del Premio Miguel Donoso Pareja (Guayaquil 2017), otro poeta, Marcelo Báez Meza, ya no peruano sino ecuatoriano decide entrar en el juego, despues de varias decadas, para recoger la vida de Márgara Amarilis Sáenz Alcedo (1948), y hacerla avanzar desde la primera mitad del siglo XX hasta fines del presente año. El nombre de la escritora se disemina por las redes y se "viraliza" su existencia como todo lo que sucede por esas vías tecnológicas actuales, sin que se sepa, a ciencia cierta, si es un personaje real de la historia o todo es una impostura. Porque de imposturas literarias se puede hablar bastante en el devenir de la historia y como detallaremos más adelante, de

ello tambien da cuenta la novela de Báez.

Dicen que toda creación artística conlleva un aspecto lúdico, el juego de la verosimilitud, de hacer creíble aquello que, de otra manera, no sería aceptado por la recta razón que busca siempre la fidelidad de lo real-real. En ese juego de la ficción entonces, no entra la racionalidad sino el desboque de lo imaginario para convertir la historia en un fingimiento, en una impostura. En *Nunca más Amarilis* tal situación se daría por partida doble pues en la obra se hace ficción de la ficción, se le da vida a un personaje inventado al que se le da cabida y se lo reconoce tanto en la literatura ecuatoriana como en la peruana: Márgara Sáenz, esa Amarilis que en la novela de Báez nos contará su propia historia.

La voz narrativa ambigua en la que, aparentemente se turnan un narrador, alter ego del autor y Márgara Sáenz, que en la novela se pretende que cuente desde su voz, menciona en una ponencia escrita para participar en un Congreso de Ecuatoandínistas (nótese la ironía), lo siguiente:

La hipótesis de este trabajo es dar cuenta del trayecto de Márgara Sáenz como un personaje que va de la literatura al mundo virtual. El objetivo es dar testimonio de cómo las plataformas virtuales lograron captar el ser de papel y lo convirtieron en un mito digital. (115)

Diría Roland Barthes en una de sus *Mitologías*: se logra hacer pasar como natural aquello que no lo es (en este caso) o como existente con his-

toria de vida completa y obras de su autoría a quien no existe.

Dice la narradora (¿o el narrador?) que “el término *hoax* está definido... como engañar para hacer creer (o aceptar) como genuino algo falso y a menudo, descabellado. Ahora que vivimos en la era de la posverdad y las *fake news* (noticias inventadas) este tema es más actual que antes” (79).

Para desarrollar la historia de la vida como una posverdad, construida sobre la base de algo que no es real ni verdadero, el autor recurre a diversos tipos de textos y discursos que van desde la crónica biobibliográfica, pasando por el texto epistolar, el didáctico y el académico, mediante el cual incrusta nociones de retórica y teoría literaria, hasta el pedagógico con un buen modelo de evaluación, insertando un examen con reactivos, como los que ahora nos piden en las universidades para sembrarles la duda de las respuestas a nuestros alumnos pues todas las alternativas deben ser muy parecidas. Hay también historias contadas que logran ubicar al lector en determinados ambientes y aspectos discursivos meta-literarios en los que se explica aquello que quien escribe está realizando. Una muestra podemos encontrarla en el capítulo en el que se narra toda la duda que se generó en una época sobre la real existencia de Borges. La voz narrativa de quien supuestamente está escribiendo la obra nos dice:

Este capítulo dedicado a Borges tiene dos funciones. La primera es demostrar que los escritores se han convertido más en una bibliografía que se

difunde y menos en una obra que se lee... La segunda es reafirmar que no importa si existo o no o si mi escritura es valedera. Lo que interesa de mí es la imagen que se me ha construido y que se proyecta en las diversas plataformas mediáticas. A nadie debería incumbirle si fui inventada o no. Lo fundamental debería ser este libro que voy dejando atrás (55).

En una entrevista, le preguntan a Báez si realmente existió Mágina Sáenz y él responde que existe en su novela, en la que hay una cronología desde su nacimiento y fragmentos de sus obras que respaldan su existencia. “Su cuerpo está hecho de palabras” —dice—. Amarilis es así rescatada de su condición de objeto sexual como lo fue en su juventud, en la época en que vivía de la prostitución y como lo fue cuando, en son de juego o de broma, la crearon y le impusieron la palabra que, hasta el final, ella dirá que no es la suya pues no aceptará nunca ser la autora del famoso poema erótico “Otra vez Amarilis”. Marcelo Báez, al novelarla, la reconstruye con palabras para borrar la voz de ese cuerpo esclavo que, aunque de manera audaz se refiera en su poema a la pasión amorosa, sin embargo, añoraba el sometimiento sexual desde la hegemonía del otro. La novela entonces le da vida e historia a un cuerpo que se va configurando desde la narrativa con diversos textos.

Mientras avanza la narración, el lector se encuentra con seis cronologías biobibliográficas que van dando cuenta de un contexto histórico cultural y social que parte de los años 30 hasta llegar a nuestros días. Ellas

marcan uno de los ejes transversales de la obra que la categorizan como novela histórica.

En ese contexto se encuentran, además, excelentes recopilaciones de lo que era la comunicación antes del avance de la tecnología. Parafraseando a Barthes, el capítulo se llama “Fragmentos de un discurso amoroso antes de la telefonía móvil” y establece un ingenioso contraste entre ese ayer y el mundo actual de los celulares: “Pasarnos papelitos en el aula. Así era la mensajería instantánea en ese entonces. De mano en mano. Nuestras palabras pasaban haciéndose más fuerte con la energía de los discípulos”. (76)

Se registra como parte de los aspectos históricos, una crónica sobre los autores literarios inventados que el autor nomina como “La historia universal de la impostura metatextual” y sobre este tema se expone el/la narradora de la novela al contar la historia de Georgina Hübner, el personaje inventado por otros dos poetas peruanos para ilusionar, mediante la antigua comunicación epistolar, al famoso y enamorado poeta Juan Ramón Jiménez, premio Nobel de Literatura. Y entre esos inventos, desde el inicio de la novela, se registra, a la par con la impostura de Márgara Sáenz, la creación de un poeta uruguayo, Diego Dónavan Azuela, hecha por uno de los tres escritores del fiasco, autor, según ellos, de “La medusa”, un poema escrito en clave neobarroca.

La novela avanza entre los diversos temas mencionados y la impostura adquiere, cada vez más, una amplia cobertura. En los últimos capítulos, la línea que separa la rea-

lidad y la ficción se desdibuja significativamente, lo que permite imaginar situaciones en las que Márgara Sáenz participa de casi todos los eventos culturales de las últimas décadas hasta el presente. Ella está en todo, ella se identifica, es o representa a la amiga ficticia de Juan Ramón Jiménez, a la Maga de Cortázar, a la pareja de Marcelo Chiriboga, a Manuelita Sáenz en su momento. Todo como si reforzara su existencia a partir de una identidad cada vez más fragmentada. Al respecto, refiriéndose a los actuales mundos virtuales, la voz narrativa dice:

La identidad no solo se fragmenta, sino que se multiplica en un sinnúmero de identidades si hablamos de plataformas virtuales. Esto es algo que se hacía en la literatura y que ahora es común en las redes sociales. Se simula una identidad o se simulan identidades... (114).

Por ello, el autor afirma que hay muchas Márgara Sáenz en el mundo y su obra es el sitio de encuentro de todas ellas.

Desde el inicio se hace un recuento de la existencia de Amarilis como personaje en la historia de la literatura. Se mencionan en el libro a Teócrito, Virgilio, Lope de Vega y entre los ecuatorianos, los del “amarilismo andino”, consta Juan León Mera. Por eso Báez afirma en una entrevista que “los escritores peruanos que inventaron a Márgara sabían lo que estaban haciendo, le pusieron al poema ‘Otra vez Amarilis’ porque eran conocedores de la historia de la literatura. Mi novela tenía que llamar-

se 'Nunca más Amarilis', porque tenía que ser un cese al fuego en este conflicto bélico literario Ecuador-Perú".

Finalmente, hay que resaltar la prolija labor de investigación realizada por el autor quien ha documentado todos los referentes históricos y de seguimiento de la autora inventada que pasó como real y forma parte de algunas consideraciones de la literatura ecuatoriana con el único poema que se le conoció. Es "una pesquisa" en realidad, como bien se menciona en la contratapa del libro, que teje minuciosa y hábilmente los hilos de una supuesta vida hasta darle un sitio en el discurso mediático de nuestros días.

**CECILIA VERA DE GÁLVEZ**  
UNIVERSIDAD CATÓLICA  
SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**LUIS CARLOS MUSSÓ,**  
***Teoría del manglar,***

Quito, Colección Última Erranza,  
Centro de Publicaciones  
Pontificia Universidad Católica  
del Ecuador, 2018, 291 p.

El principal recurso para volver creíble una trama de carácter policial es la inverosimilitud. Sí. Aunque suene paradójico o incluso descabellado, la propuesta de un caso en esencia inconcebible, convierte a una historia en la mejor compañera de un viaje cotidiano. Es por ello, acaso, que las historias policiales han ganado tantos adeptos en los últimos años, tanto las literarias cuanto las televisivas. Y es por este tipo de necesidades en apariencia intelectuales que al género se lo ha degradado, por más de un crítico, por más de un escritor, como si fuera tela de otro terno. Sin embargo, es por todos conocido que una buena trama en sí es una cualidad estética. Ya lo dijo John Banville: "Basta con dejar que las ganas de devorar el libro no se manifiesten en esas partes de nuestro cuerpo que son las que cogen para descubrir que una historia también es belleza".

El escritor guayaquileño Luis Carlos Mussó nos ofrece una obra, *Teoría del manglar*, de tintes policiales que tiene además de la inteligencia de su manufactura una serie de atributos que no está de más exponerlos.

Empezaré por mencionar su gran dotación lingüística. Tengo la impresión de que no necesitó mucho para darles una voz a sus personajes y saber qué tono tienen y cómo transmitirnoslo a sus lectores. Cualidad compli-

cada la de hacerle a alguien hablar y que se diferencie del resto, que esas palabras y el tono que oímos remotamente pertenezcan a un personaje dado y no se genere confusiones. Shakespeare fue el gran maestro en esto; hay que ser un gran lector suyo para acertar con esos tonos. Pero también hay que saber oír a la urbe. Ser un voyeur de cuerpo entero. Pegar la oreja a la pared para entender lo que dicen en la habitación de al lado. El narrador, que de pronto es omnisciente y el rato menos pensado se involucra con sus personajes, emplea para ello un lenguaje culto, saturado de estética, de notable estética por el torrente lingüístico con el que explica el paisaje, se contradice al hacerle hablar a estos hombres y mujeres en la voz del guayaquileño, en su voz natural, la de la calle, la que está y ha estado en los báratros esquineros de Guayaquil.

Sin embargo, el aspecto que en primer lugar asalta a nuestra inteligencia es la capitulación que emplea. Se trata de una partida de ajedrez, recurso este que, evidentemente, lo que hace es invitarnos a jugar.

Jugar ajedrez no es jugar cualquier cosa, es ceder el espacio y el tiempo al pensamiento, a la imaginación, a ocupar el sitio del prójimo, a involucrarnos con las limitaciones y las habilidades de nuestros oponentes que resultan ser las mismas de nuestras huestes. Jugar ajedrez es más que jugar porque se trata de una estrategia, la de resistir y pretender que no se tiene la más remota noción de cómo triunfar. El ajedrecista por excelencia no es aquel que ataca de repente, es aquel que evade los

embates del enemigo, que siente las pulsaciones y el porvenir de sus ejércitos, que puede adivinar el futuro. Sí, el ajedrecista es un profeta en tierra ajena y en su propia tierra.

Mussó, sin embarazos, nos mete en un ambiente sórdido.

Siempre me ocurre que cuando acabo un libro hay un sentimiento que prima por sobre los demás, aunque sean muchos los que se agolpan en mí. Mussó surtió un efecto contradictorio, o que en muchos casos significa desorden pero que en ocasiones especiales es todo lo contrario. Sentía que había dado con el criminal y que en mis tímpanos resonaba el Ruiseñor de América, Julio Jaramillo, pero me quedaron cabos sueltos, como el por qué una mujer no puede amar a un hombre aunque sea el hombre más imperfecto del mundo, y es que, si citamos a Hegel, solo amamos lo imperfecto, porque lo perfecto nos es inconcebible y huimos ante eso que puede llamarse belleza. Tras verme abducido por la historia, noté que era una historia que se desmembraba en su propio intento de juntarse. Era parecido al amor, ante el que hemos desaparecido para ceder el primer plano a otro ser humano. Leer es amar, entonces, sí, y en este caso podemos descubrir nuestra capacidad de amar a una ciudad. Mussó cuenta una historia y con esta nos trae al presente una ciudad convulsa. Es más, contrariamente a la mayoría de las historias contemporáneas de narradores ecuatorianos, en *Teoría del manglar* hay una trama y no tiene mucho que ver con el autor. Se alega, y no sin razón, que ningún autor sale indemne de la obra que crea, sin embargo, los es-

critores de historia policial consiguen camuflarse muy bien; es más, si no lo consiguieran, de antemano su historia sufriría defectos porque no se lo podría creer a cabalidad.

¿Cómo construir Guayaquil?, parece preguntarse Mussó. Lo hace a grandes bocanadas. Sus párrafos, en esto muy Faulknerianos, nos obligan a tragar una elevada dosis de oxígeno para resistir hasta el final. Nos quita el aliento. Quitar el aliento es la manera precisa de sorprender. Novela policial sin sorpresa es como mago que no devuelve el pajarillo desaparecido, que lo deja en la nada. Mussó nos devuelve entonces, con magia, a Guayaquil, ese puerto que como toda ciudad sufre en sus esquinas porque no quiere que sean sus límites y porque como ser viviente trata con pujanza de vulnerarse, de expandirse, de contagiarse.

Estamos ante una proliferación de imágenes que sobrecoge. Es fácil, mientras se lee, asistir a la ensoñación de una persona que se detiene en el paisaje y que de súbito siente el aroma, que no sabe de dónde proviene, de un encebollado remoto. Mezcla de profusión y de sensualidad. Combinación precisa de táctica y olfato. Un detective, digámoslo de una vez, no puede carecer de estas fuentes que alimentan su labor: un proceso lógico (he aquí la razón última e imprescindible de la partida de ajedrez que rige a esta novela y su devenir) y una astucia agudizada durante mucho tiempo al punto de que con un gesto, un movimiento o una omisión, lo pueda captar al vuelo.

La historia no es sencilla. No es sencillo ningún crimen. El crimen con-

lleva aquella parte de nostalgia de quien lo investiga que intenta comprender los móviles así como los sentimientos de impotencia de los dueños. El detective reconstruye siempre, mental, emocionalmente, la escena del crimen. Se mete en su personaje. Pero su personaje es muchos. Es el criminal. Es el ajusticiado. Es la gente que conoce la historia y trata de acertar intuitivamente con quien delinquirá. Es él mismo en intento raudo por verse en ese momento y saber, adivinar qué pasos irá a seguir que sean los correctos. El detective, por eso, siempre tendrá algo de nostálgico. Siempre estará en espera de una revelación. Y el arte de un buen escritor de tramas policíacas es convertirlo al lector en ese detective. La lectura de *Teoría del manglar* nos depara muchas sorpresas, entre ellas, la de encontrarnos con nosotros mismos en algunas de sus partes, en las mejores, acaso.

¿Qué podía darnos Guayaquil que no nos diera J J?, parecería ser la pregunta retórica, leitmotiv de la novela.

Con una dosificación, que en el caso de Mussó se puede leer como sofisticación, nos adentramos en el mundo de un policía, el mayor Quirós, que no es tan filántropo como quisiéramos y que nos da la impresión de siempre estar a un paso de saltar al abismo, y para hacerlo tenemos el pretexto adecuado: un cuerpo encontrado, por el Cantante, en una heladera. Lo mismo nos sucedió más de una vez con la idea de Philip Marlowe, con la diferencia de que Marlowe lo habría hecho por amor, habría brincado, se habría emocionado al saltar, o por un sentimiento de justicia, aquel

que lo tenía tan exacerbado que podía considerarse, desde una óptica psiquiátrica, como una patología digna de estudio. Menciono a Marlowe no porque sí. Lo hago a sabiendas que era presa de la obstinación, que seguía su instinto, llevase donde lo llevase, por más que siempre estuviera vencido de antemano. En este caso, sucede lo mismo. Hay en las palabras de Mussó mucho detenimiento. Cuando lo leemos, las cosas se detienen para hablar. El mundo sigue afuera, en la calle, con mucha gente que por no saber qué hacer hace todo lo que puede con todo lo que encuentra al paso. Gente que, parecería decirnos el narrador de la historia, de manera especial cuando no se dirige a nosotros sino le habla a sus personajes, siempre busca construir su paraíso personal, y así aprende a borrarlo del paisaje.

¿No es la literatura siempre freno? Hay que contenerse para contar. Y Mussó se contiene mucho, y es por esa razón que en estas páginas vierte toda una realidad y deja la impresión de que nada se le ha escapado. “Lo que desintegra al mundo es la palabra”, parecería asegurar. Y nosotros le creemos, porque esa palabra certera le está dando la razón.

Existe un inconveniente al comentar una novela de corte policial. Y es que la mayoría de las veces se trata de una obra cuyo aspecto principal es la trama y hablar de la trama es desenredarla, lo que nos aproxima siempre, muy cerca, de la conclusión. Este inconveniente se suprime con *Teoría del manglar* gracias a la habilidad del autor y a su indagación estética.

Hay varios ejemplos en que se ha utilizado a un personaje reconocido para que resuelva un crimen. En *La interpretación del asesinato* es Freud con la ayuda de su hasta entonces incondicional Jung. En *Los crímenes del mosaico* es Dante.

Toda novela gira entorno a un personaje. Alrededor de este se generan los conflictos o se distingue la excentricidad. Las mejores novelas son aquellas en las cuales el lugar en el que se ubica al individuo es una extensión suya. Ya sabemos, por Borges, que la memoria y la pronosticación son formas de la imaginación. En una ciudad uno debe recordar y debe anticiparse gracias a ese recuerdo diáfano. Luis Carlos Mussó, con astucia, nos enseña a Guayaquil, retrata a su urbe de una forma sombría. En ese aspecto, la literatura policial abona para que una ciudad sea desentrañada, para que se le vea las costuras que tanto vamos hilando quienes las habitamos. Guayaquil en las manos de Mussó es un ser que enseña más de lo que tiene y guarda con sobra lo que no tiene.

Es entonces, cuando las cosas están claras, cuando el devenir de los personajes de *Teoría del manglar* nos resulta evidente, que el lenguaje toma la posta. Se puede leer: “La noche se grapaba al horizonte con afectada malicia...” o “La noche era un cepo donde calzaban los tobillos y las muñecas de la población...”; es cuando verificamos en casi toda la novela esa propensión del autor hacia la nocturnidad. Hay una oscuridad que no es total, en algún rincón de la habitación donde sus personajes hacen de las suyas, hay una lámpa-

ra encendida. Da la impresión de que en cualquier momento uno de ellos se aproximará a ella y tratará de frotarla en procura de pedir un deseo. Pero siempre se resisten, como si gritaran "Para qué intentarlo". Son, entonces, hombres de la resistencia. Jota Jota lo fue. Resiste aún los embates de su propia genialidad.

Cada capítulo, con excepción de aquellos que son expresamente dedicados a un escritor, dígame Kafka, Céline o Monterroso, es un movimiento ajedrecístico (siempre será inevitable recurrir al verso "¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza?"). El destino, que se llama Luis Carlos Mussó, da con la impronta de un caso que con el acaecer de las palabras se va haciendo más confuso en tanto se intenta resolver. Es este el momento en que la novela se transforma en una historia negra. Cuando el detective no logra conciliar el sueño, cuando no consigue que las piezas calcen en su lugar y que el tablero se resuelva por un jugador. En una partida de ajedrez se puede perder, y a eso se atiene el lector de esta novela.

Se trata de una novela diáfana pero a su vez enrevesada. Consigue extrañamente que las dicotomías comulguen. Mussó es uno de esos escritores obsesionados. ¿Se parece a como lo imaginamos al leer sus libros? Posiblemente se parezca más de lo debido, si es que eso es posible. La pulcritud de su escritura, la presencia, de la que no puede negar, de la poesía en su relato, demuestran a un hombre que viste camisa de mangas cortas como nosotros vemos el cielo, con absoluta displicencia, como si no pasara nada en hacerlo.

No es casualidad que la literatura policial casi siempre esté atravesada por una historia de amor. Es entonces cuando corremos el riesgo de confundirla con la novela negra, llevada a sus niveles óptimos por Chandler y Hammett y, últimamente, por el excepcional James Ellroy. En estas historias entra en juego (pocas veces mejor empleado el término: *juego*) la ética y el sentido de la justicia de un personaje. El amor lo invade todo. Se convierte en la piedra de toque, en lo único que no puede ser revertido ni por la violencia ni por el egoísmo y menos por la coima rastrera y política. El amor es la única prueba viviente de que aquel que vio sangre a borbotones todavía tiene un poco adentro suyo, y que fluye.

*Teoría del manglar* es una novela policial, pero tanto aspiró a ser una novela policial que terminó convirtiéndose en una historia en la que los amores trascienden y policíacamente hablando se "trasfondó". Y el amor, que como sabemos no tiene límites aunque sí fronteras, es un deleite desde carnal hasta melódico. En esta novela el sonido del Río Guayas está vigente como en pocas novelas. En esta novela el silbido de un sospechoso a la sombra de la esquina nos eriza la piel. En esta novela el sonido de un cuerpo que se quiebra para caber en una heladera parecería el crujir de alguien que se trona los dedos antes de ponerse a trabajar. En esta novela, ese manglar que urde sus raíces por debajo de la tierra, crece y crece hasta convertirse en Guayaquil, ciudad amada.

Porque Luis Carlos Mussó ama a su ciudad y por ello, tangencialmente

opuesto a Durrell pero animado por las mismas intrigas, la retrata, hace de esta el recinto sagrado cuyos sellos alguien vulneró hace tantos, tantos años que siempre parece que hubiera sido ayer.

Uso estos juegos verbales, paradójicos, para entrar un poco en el ambiente, paradójico, de una novela que es curiosa por sus matices, por ese laberinto verbal que armó su autor y cuyos narradores (hablo en plural porque de ser un narrador omnisciente pasa de pronto a ser alguien que impera, que manda y alecciona a sus personajes, haciéndoles cantar —en el otro sentido, en el de delatar— las artimañas que nunca han pretendido mantener escondido) siguen al pie de la letra, radica en los títulos y subtítulos de sus capítulos. Con gran sentido de la ubicación (ya que todo ajedrecista lo primero que tiene que hacer es ponerse en su propio lugar), nos atrae a donde está apostado: un recodo de una calle guayaquileña, la silla vacía de la mesa en la cual juegan póker o el libro al cual el autor hace alusión en algún que otro momento, brindándoles a sus personajes las características de, además de todo, intelectuales que rastrean las huellas del crimen gracias a libros leídos. Hablar como quien lee libros. Escribir como quien lee libros. Leer como quien lee libros. Todo sigue sonando paradójico.

Algo singular de estos personajes, que no sé si es una característica común del guayaquileño, es que siempre parecen estar a punto de divulgar el secreto del otro. Hay una sensación que no agota al lector de que el rato menos pensado, así fuere a inicios de la novela, van a soltar toda la verdad

o la que ellos imaginan que es la verdad, y que lo van a jurar en un estrado y consiguientemente se arrepentirán toda la vida, satisfechos de tener de qué arrepentirse. Y la van a soltar como si de un suicida al que tenemos sujetado de una mano que nos convenció de que debe morir por el bien de la humanidad. Porque todos estos personajes de *Teoría del manglar* están perdidos de antemano. Mussó los hace muy reales y nosotros, como lectores, no tenemos sino que asentir, en un mano a mano verbal entre la más pulida estética narrativa y el barriobajismo, ya que no es difícil encontrar cómo de un salto estamos hablando con una elegancia absoluta y de pronto ya nos encontramos enredados en un lenguaje coloquial y desmedido. El arte de nuestro escritor radica en ese cambio de registro, algo inusitado y en mucho inesperado, que solo lo notamos luego de que ha sucedido, cuando ya hemos pasado las líneas, cuando hemos sido sus cómplices, querámoslo o no.

Todo escritor es una suerte de detective. Va detrás de un caso del todo extraño. Un sujeto que parecería soñar permanentemente en monstruos y en princesas que claman por un salvador. Va detrás de sí mismo en esas líneas peliagudas que le retuercen el ánimo. Luis Carlos Mussó es ese detective que con sombrero ladeado está viendo desde la esquina oscura del bar, seguro que pronto habrá una rencilla que le explicará que sucede, “esa ráfaga violenta que al pasar por sus ojos sería venda en cuyo interior le proyecta secuencias de su vida entera”.

CARLOS VÁSCONEZ

**ALICIA ORTEGA CAICEDO,**  
***Fuga hacia dentro. La novela***  
***ecuatoriana en el siglo XX.***

***Filiaciones y memoria***  
***de la crítica literaria,***

Buenos Aires, Corregidor/Universidad Andina Simón Bolívar, 2017, 496 p.

Este trabajo crítico de Alicia Ortega Caicedo lleva al lector a un significativo recorrido por la novela ecuatoriana del siglo XX y por la crítica que ha surgido paralela a esa producción novelística. Con una paciente, aguda e incisiva manera de establecer vínculos entre distintas épocas, obras, autores, tendencias, en una suerte de rizoma que va expandiendo las búsquedas de sentido en distintas direcciones, va poblando las obras que analiza de una vitalidad que recupera, para el lector, el contrapunto entre la palabra y los sentidos que disemina, entre la creación literaria y la vida que la sustenta, entre la posición crítica y la pregunta por el lugar desde dónde se habla y se escribe.

Este trabajo crítico problematiza la producción novelística ecuatoriana durante el siglo XX, así como la crítica literaria que junto a ella ha ido posicionando obras y autores dentro de tradiciones y rupturas que han marcado el hacer literario ecuatoriano del siglo pasado. Se lo hace desde una selección que, como toda, es excluyente, pero con un acierto que permite diagramar un mapa que hace posible situar adecuadamente el relieve heterogéneo y los matices que, como tensión permanente, han acompañado tanto a la producción literaria como a la crítica que se ha

hecho sobre ella. Un mapa que se presenta desmontable, conquistable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas.

Esta exploración crítica es abordada a partir de la segmentación del período en dos momentos temporales. El primero, conformado por la creación literaria y las obras críticas generadas fundamentalmente en las décadas del treinta y del cuarenta, desde donde se amplía la mirada a la producción en ambos campos desde inicios del siglo hasta la década de los cincuenta. El segundo, se concentra en las prácticas intelectuales, la producción novelística y el ensayo crítico de finales de los cincuenta hasta el fin de siglo.

La primera parte, a la vez, se abre en tres secciones que, organizadas por la perspectiva temporal, ubican la discusión en la interacción entre la palabra y el contexto en el que emerge y el posicionamiento del escritor.

La primera sección está orientada a leer la resonancia de la Revolución liberal en el horizonte cultural de la primera mitad del siglo XX. En esta se profundiza el contrapunto entre la posición del escritor y del crítico, del intelectual orgánico y de los obreros y campesinos. La autora también reflexiona acerca de la participación de escritores y a la vez de críticos, sumidos en un rol de “traductores culturales” que analizan la problemática de la literatura y la cultura ecuatorianas desde una posición etnográfica, histórica y sociológica.

Una segunda entrada se centra fundamentalmente en el análisis de varias novelas que se han constituido en hitos para la crítica a la hora

de establecer definiciones, señalar trayectorias y tendencias, dentro de una de las discusiones fundamentales del período y que ha tenido enorme resonancia posterior. Se trata de las propuestas del realismo y de la vanguardia, respecto de las cuales la autora apuesta por “comprender ambos proyectos como expresiones de un mismo impulso en la compartida tarea por renovar el lenguaje y la literatura” (Ortega, 17) y, a la vez, ve en torno a la discusión sobre los autores emblemáticos, reeditada muchas veces a lo largo del siglo, un esfuerzo a partir del cual “se legitima la construcción del sujeto intelectual en cada nueva generación” (17). La pregunta por lo nacional que atraviesa el sentido de estas propuestas estéticas articula, en la reflexión de Ortega, exploraciones sobre las nociones de raza, clase y género, que instaladas en la geografía nacional son leídas dentro de “un proyecto estético y político de grupo, en tanto referente de una identidad colectiva y múltiple” (84). La reflexión sobre estas novelas está poblada de preguntas complejas y respuestas que reevalúan lo señalado por la crítica, abren nuevas interrogantes y enriquecen la mirada sobre dichas obras. En cuanto al desarrollo de la crítica literaria en esta segunda línea de análisis, se contrasta una concepción de matriz eurocéntrica e hispanizante que sustentaron varios intelectuales de la época, con otra en la que las nociones de universalidad, humanismo, americanismo, internacionalismo están atravesadas por los diversos intentos de definir lo nacional, y que encuentran resonancias en otras propuestas latinoamericanas.

Una tercera línea de análisis en esta primera sección es la que abre la discusión sobre el mestizaje y lo que Ortega denomina estéticas indigenistas y posindigenistas: reflexiona sobre el sentido de comunidad, las formas de relacionamiento colectivo y la presencia de la violencia en diversas instancias de convivencia social. Esta perspectiva permite a la autora convocar, dentro de la discusión, propuestas estéticas que incorporan sujetos discursivos poco recogidos anteriormente como niños, migrantes, mujeres, que complejizan el abordaje del tema en contextos de neocolonialidad, diferencia y exclusión.

La segunda parte de la obra, como he señalado en líneas anteriores, se concentra en la producción literaria y crítica de la segunda mitad del siglo XX, corpus que también es asumido, desde una triple línea de análisis.

La primera explora la construcción de subjetividades, el horizonte político y las alianzas afectivas que surgen en torno a las representaciones de la figura del intelectual en un corpus de novelas publicadas entre las décadas del cuarenta y del sesenta, en las que se trata de comprender cómo se manifiesta el movimiento intelectual de este período, “alrededor de qué apuestas, apropiaciones, búsquedas y rupturas” (19). Una de las preguntas fundamentales que atraviesa este análisis está orientada a la reflexión en torno a la organización del imaginario inmerso en la “consecución de una cultura nacional y de matriz popular” (19), que tuvo resonancia no solo cultural sino política.

En un segundo momento, que estudia la literatura producida en las

décadas de los setenta y ochenta, sobresalen en su análisis crítico su interés por “los diferentes espacios y trayectorias que consolidaron posibilidades de encuentro y formulación de ideales políticos, así como también la emergencia de nuevas retóricas y proyectos en momentos de desencanto” (19). Dos preguntas fundamentales orientan las reflexiones sobre este período: “¿Cómo lee esta nueva generación a los escritores del treinta, a la vez, desde qué estrategias establecieron su ruptura con respecto a ella? ¿En qué términos elaboró esta generación su crítica a la ‘ciudad letrada’ como instancia oficial de la cultura?” (20). En este capítulo, las reflexiones se orientan a la tarea de pensar la noción de literatura y de reevaluar categorizaciones y definiciones. Se aborda con agudeza las vinculaciones entre discurso novelístico, crítica literaria y representaciones de la conciencia intelectual, en contextos de militancia política, de exilio, de crisis, de consolidación de políticas neoliberales, no sin dejar de mirar los puntos de contacto con las propuestas político-estéticas de la primera mitad de siglo que reinstalan en el debate la relación entre el intelectual y el pueblo, para evidenciar los complejos cruces entre conciencia política, modernidad, desencanto y escritura literaria (23).

Una tercera línea, de esta sección, considera la producción novelística de los noventa. Se evidencia el esfuerzo por leer los proyectos literarios de distintos autores como una reacción frente a la percepción de desencanto manifestada como derrota, redefinición del pasado reciente,

nuevas búsquedas, nuevas subjetividades, nuevos abordajes de las nociones de género y raza. En cuanto a la crítica, Ortega analiza propuestas que entrelazan la autonomía estética, la subjetividad del autor, el no lugar del lenguaje y la geografía.

Este trabajo crítico, que si bien está organizado temporalmente, experimenta un desbordamiento de las fronteras temporales a partir del movimiento propuesto en el título: *Fuga hacia dentro*, que orienta la mirada hacia una exploración interna, recurrente, llena de contrapuntos, que debilita lo temporal. Esta direccionalidad sugerida por el título nos lleva a las siguientes preguntas: ¿de qué se escapa en esta fuga hacia adentro?, ¿qué se deja atrás en esta interiorización crítica?, y ¿cuál es el espacio que se puebla?

Esta cuidadosa revisión en la que se convocan múltiples miradas a las que se les descoloca o descentra, escapa de los lugares comunes, de las preguntas fáciles y de la comodidad de continuar consagrando ciertas posiciones críticas que marcaron la dirección de la mirada, el recorte del corpus, ordenaron las lecturas y orientaron la valoración que consolidó afinidades y rupturas; posiciones que fijaron sentido y direccionalidad a la lectura de la literatura ecuatoriana del siglo XX.

Se trata de una interiorización crítica que deja atrás posturas dicotómicas, que han condicionado la mirada sobre la producción literaria del período, entre lo nacional y lo universal, entre una literatura que hunde sus raíces en la conflictiva realidad nacional y otra, que pasa sobre ella, entre

la comunidad imaginada y la alegoría nacional, entre la conciencia política, la conciencia ética y la estética, entre la modernidad y el desencanto, entre el conocimiento, la imaginación, la memoria y la fuerza creativa. Desde una selección de obras y autores que no pretende ser exhaustiva se intenta desorganizar el canon, reevaluarlo, proponer otras lecturas que sitúen el sentido en las fisuras de lo dicho, en la tensión vital de los escritores que muchas veces son, a la vez, críticos, historiadores, sociólogos, politólogos. Lo que está en juego, según Ortega “es una forma de comprender la construcción del sujeto en el lenguaje: el sujeto que lo enuncia y el sujeto referido en él. Lo que está en juego es el lugar en el mundo que ese lenguaje construye en el relato, así como el lugar del sujeto en el mundo que hace posible ese lenguaje”. (26).

El espacio que la autora genera y puebla con su propuesta está abierto a un continuo desplazamiento entre la escritura literaria y el momento histórico en el que emerge. No hay jerarquía, ni la temporalidad como único hilo organizador de su lectura; nada impide, por lo tanto, a la autora regresar sobre obras y propuestas críticas, retomadas en cada época. Establece conexiones con diversas concepciones teóricas para analizar el acto creador, en un viaje abierto con discontinuidades, en las que las entradas interdisciplinarias le permiten potenciar el sentido de lo que se analiza. Hay una búsqueda por explorar las instancias del “entre”, relaciones que a manera de rizoma generan conexiones nuevas que permiten evaluar el acto creativo con otras miradas que lo enriquecen.

Otra noción de fuga que resulta útil para recuperar los aportes de Alicia Ortega en este trabajo es la vinculada con la teoría musical. La fuga, como propuesta de escritura musical que se apoya en el contrapunto, parte de una exposición inicial en la que aparece el tema central en las diversas voces instrumentales, luego, en el desarrollo, se introducen uno o más episodios de gran riqueza moduladora, con variación de tonalidades. Una vez realizada esta exposición surge un momento más libre en el que el compositor introduce el tema modificado mediante mecanismos como aumentar o disminuir la duración rítmica, invertir los intervalos que componen el tema o regresar de atrás adelante, fragmentar el material temático, o acompañarlo con recursos contrapuntísticos diversos.

Algo parecido ocurre en el libro, el tema central que se expone a lo largo del recorrido temporal del siglo XX es la novela ecuatoriana desde una particular selección de hitos, a partir de los cuales se revisa los espacios que han ido ocupando en la historia de la literatura como de la crítica literaria. Las modulaciones que se ofrecen sobre el tema se derivan de la capacidad de propiciar la coincidencia, en un mismo momento crítico creativo, del texto y de su autor, la recepción y la crítica, el escenario en que irrumpe y el que evoca, el horizonte político y cultural, “las polémicas que provoca en el circuito de lecturas y apropiaciones” (434). De esta manera se ofrece, ante los ojos del lector, no solamente la obra en cuestión sino una actualización del debate a través de una cuidadosa reconstrucción de

los argumentos fundamentales y el aporte de nuevos elementos críticos con los que se matiza y complementa el conocimiento en torno al tema que se discute. Y de la misma manera como en una orquesta, las distintas propuestas tonales e interpretativas logran el efecto sonoro de conjunto en el libro, la confluencia en el texto de múltiples entradas argumentativas genera un conocimiento producto de una elaboración crítica que “lleva la marca de una autoría colectiva” (434).

La sección más libre de la composición musical se corresponde en el libro con el contrapunto generado por la continua pregunta acerca del lugar de enunciación de la obra literaria y por el lugar desde donde se lee, por el lugar de la interpretación. Este contrapunto argumenta con fuerza que toda posición enunciativa está contaminada por el lugar de enunciación de su autor (444), locación que no puede prescindir de las implicaciones geopolíticas y socioculturales. Hay una honesta búsqueda de autenticidad que, para Ortega, en contextos poscoloniales pasa necesariamente por gestos de recuperación simbólica y reinvencción del sentido de pertenencia (Said en Ortega, 448). El retorno a

la inversa del contrapunto musical se visualiza en el libro a través de una lectura en reversa o de una lectura en contra que genera espacios de disputa y de polémica.

A diferencia de la fuga musical que tiene un final, la obra propone un cierre, pero no un final. Las preguntas que la autora formula en los distintos acápites siguen interpelando al lector, animando a continuar el debate, a repensar los argumentos en una tensión creativa continua, que se mueve por el mapa trazado en un viaje abierto y colectivo que explora la localización del contenido social dentro del discurso, en el espacio que media entre lenguaje y referente, así como entre sujetos y sus objetos de deseo. Finalmente, podría decir, que se trata de un libro levantado con paciencia de orfebre, enormemente sentido, con una afectividad tanto por el trabajo crítico como por el objeto de la investigación, con una clara posición ética que explora con honestidad los efectos del lenguaje en la formación de una visión crítica que también es política.

**ALEXANDRA ASTUDILLO FIGUEROA**  
UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO  
DE QUITO