
RESEÑAS

LUIS MATEO DíEZ,
El reino de Celama,
Madrid, Ediciones
Cátedra, 2015, 654 p.

Luis Mateo Díez (1942) es un urdidor de historias, que han recibido el espaldarazo de la crítica española en numerosas ocasiones. La editorial Cátedra ha reunido en un volumen la trilogía ambientada en el territorio imaginario de Celama, formada por las novelas *El espíritu del páramo*, *La ruina del cielo* y *El oscurecer*. Para el escritor español, la memoria, la imaginación y el arte narrativo están unidos de manera indisoluble, gracias a los filandones leoneses a los que asistió de niño, donde aprendió la fascinación por la palabra. La inspiración sentimental del territorio narrativo reside en la memoria de sus vivencias adolescentes e infantiles en su León natal.

Un equipaje originario que construyó un mundo narrativo autosuficiente, “donde los espacios dejan de corresponderse con una geografía real para transmutarse en metáforas, símbolos de la condición de personajes que profusamente los pueblan”. Estamos ante obras polifónicas con

una estructura principal que alberga a su vez a otras narraciones subordinadas, caso de fábulas o romances, que los personajes “relatan en una constante celebración del contar”. Lo fantástico y lo onírico potencian los sentidos de la trama argumental, en ocasiones añadiendo iluminaciones metafóricas y simbólicas. En este marco, el lector es testigo de una reflexión honda y desolada sobre la condición del ser humano mediante unos personajes perdedores, desamparados, extraviados en la vida, solitarios.

El espíritu de páramo, fechado en 1996, es la primera obra de esta trilogía de Celama, un ciclo polifónico con diversidad de tonos y registros, incluido la dualidad genérica entre novela y cuento puesto que la mayoría de los capítulos son leyendas y fábulas, que forman parte indisoluble de la unidad total (novela), al tiempo que pueden ser leídos de forma autónoma, como la prosa fractal. Su estructura es una yuxtaposición de historias que conforman en su transcurrir el reino de Celama, aunque en la tercera novela (*El oscurecer*), una coda final, no suceda esta referida sucesión.

Si en *El espíritu del páramo*, la obertura, es el personaje de Rapano

el que desempeña la voz del narrador, mezclándose con las voces de los habitantes de Celama en *La ruina del cielo*, el obituario, es el médico Ismael Cuende el que desarrolla una función de personaje, narrador y autor implícito. Como sostiene José María Merino, Cuende “es el cauce por el que circula la voz, escuchada o imaginada por él de los más de trescientos personajes que se evocan, con sus vidas, amores, pérdidas [...]”. Tales voces no suelen surgir directamente de la ficción, sino a través del relato que va haciendo otra voz que les evoca”. Es decir, Cuende es el narrador que proporciona el hilo conductor con el que hilvanar el conjunto de historias de Celama, al mismo tiempo que genera unos hechos como personaje que dan la continuidad argumental necesaria, su mirada es la que unifica todo.

Celama es un territorio de la imaginación, no es solo un más allá de la realidad, sino un trasunto que sostiene un universo de referencias plenamente cohesionado, tanto en sus delimitaciones espaciales como en sus rasgos constitutivos. Celama es una fábula del alma, cuando un territorio existe confinado al extenso límite de la condición humana. El lector recorre un territorio del alma en su viaje hacia el olvido.

Celama no solo está dotada de una atmósfera neoexpresionista gracias al vigor verbal de Luis Mateo Díez, sino también de un “pedregal oscuro que brilla en la planicie como la roña de un cuerpo enfermo”. Celama habla de la supervivencia de las culturas rurales, encarna una alegoría de la desaparición de cierto mundo

campesino durante la segunda mitad del siglo XX, significa un modo ancestral de concebir la vida, representa un lugar estancado en un pasado que ya no existe. Celama es una elegía de la desolación, enfatizada por la identificación Celama-frío-muerte. Quién sabe, quizá Celama esté al otro lado del espejo.

CARLOS FERRER

ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS
DE ESPAÑA

LUIS CARLOS MUSSÓ,
Mea Vulgatae,
 Arequipa, Cascahueso
 Editores, 2014, 82 p.

Se dice que la buena poesía le deja a uno callado. Esta privación de habla se puede deber a varias razones: sea porque el libro ha agotado todos los temas fundamentales, sea porque su lenguaje ha producido asombro, sea porque su lógica es desentrañable y le ha dejado a uno perplejo... En el caso del libro de Mussó, nos quedamos callados porque el lenguaje, de alguna manera, ha sido destruido. A contrapelo con la *Biblia*, que narra la creación del mundo —desde el planeta hasta la especificación de todo un arco histórico, es decir, toda una cosmovisión—, el libro describe la forma en que ese mundo judeocristiano se va desmoronando. No en vano empieza de la siguiente manera: “¹ *porque un sermón se despeña entre las garras retráctiles de un felino ocaso / y esparce los afrechos de la oscurísima nada / y hace girar al mundo como a un misterioso cubo de rubik /*” (sic).

La tarea de despeñamiento del lenguaje se la lleva a cabo a través de la particularización de la experiencia de la estructura bíblica. El libro está escrito imitando la forma de la *Biblia*: tiene libros, subdivididos en capítulos, y estos, a su vez, subdivididos en versículos. Y la experiencia narrada no es la de Abraham, Job o los apóstoles, sino la del poeta. Sin dejar atrás un lenguaje culto, el poeta ha hecho suya la estructura bíblica y ha incorporado elementos personales

y autóctonos para sus descripciones: “⁷vivo en parques junto a cerdos que pueblan sus bancas / columpios / *guinguiringongos* / vivo en una espalda de la que cuelga un cordón perfumando y las *miasmas* que bajan por autopistas, siluetas, caderas, muslos, *horámenes*” (énfasis añadido). De aquí la razón de su título: si la *Vulgata* es la traducción de la Sagrada Escritura para la divulgación al público latino, *Mea Vulgatae* es la versión particular del poeta. Queda la pregunta: ¿para ser divulgada a quién?

En “génesis 1-5” se invierte de entrada los propósitos que tuvo dios para crear el mundo: “²pronuncia la dureza de la *PIEDRA*, y la piedra te da en los dientes de lleno —ese fue desde el principio el proyecto de un dios que te detesta—”. El dios de Mussó no es un dios de amor. Pero un dios judeocristiano, a fin de cuentas, porque crea a través del lenguaje y de forma omnipotente. Crea no solo lo pétreo del mundo, sino la conciencia individual: “²alguien dice *MUNDO* y existo [...]”. El poeta, consciente de su lengua y por tanto del destino del mundo creado, decide sobre el lenguaje: “⁴pues bien, bajemos y una vez allí confundamos nuestro lenguaje de modo que no nos entendamos los unos con los otros”. Como se puede ver, el poeta no solo invierte a dios, sino que acelera sus propósitos en una suerte de imitación deística.

En “éxodo 1-4” nos encontramos, entonces, con el primer desmoronamiento, con el destino que ha sido decidido: Babel. “¹2 alguien dice *LENGUAS* y se distorsionan los cuerpos. el idioma en que nos deseamos se quiebra como un mosaico, azulejo

fracturado en saraos ajenos. nuestras pieles pierden sus escamas, la criolla sabiduría. alguien dice *LENGUAS*, y ya no sentimos lo mismo”. Y esta estética de la distorsión se convierte en mandamientos para con el prójimo y el mundo circundante: “⁸matarás violentamente las ganas de tu mujer / a la ondulada planicie entre la hojarasca de los ficus”. El éxodo se torna un paisaje desolado: “³aunque niegues el santo y seña, y no embardurnes nuestra puerta con sangre de cordero, una vieja angustia recorre como ángel de la muerte las calles de mi barrio. [...] solo me quedo con las palabras suficientes –solo así te estremerá la lejanía–”.

Con la exactitud de los “números 1-5” acudimos a una personificación de las cifras: “**69 [sesenta y nueve]** ⁷con estas lenguas ofidias conocemos el mundo”. Pero también del alfabeto: “**V [uve]** ⁹chilla sus ruinas una cuña al expulsar, golpe a golpe, el terror”. El hecho de que este tipo de símbolos adquieran una significación humana, condensa no solo un tipo de visión panteísta, sino que también adelanta el tema de la poesía como agrimensura (presente a medida que avanza el libro). La poesía estaría en todas partes, como la cifra que daría acceso a la comprensión del mundo en su totalidad. En poesía todo queda cifrado como ruina: “MI ÚLTIMA PALABRA FUE TÚ, PERO ME REFERÍA AL ABANDONO EXORBITANTE. ²no hay manera de guarecerse de la tormenta de grillos”.

Fiel al libro de la Biblia al cual el “eclesiastés 1-5” corresponde, en esta parte acudimos precisamente a un tono marcadamente existencial y

pesimista. El barrido de dios promete apagarlo todo: “**1** un ave extinta que vuela sobre mi cabeza extiende su sombra también sobre mis brazos / también sobre mi pecho / también sobre mi sexo”. La forma misma a través del cual recuperamos el mundo es amarga –“EL CONOCIMIENTO GENERA TRISTEZA”– y amenaza con eliminar la posibilidad misma de que el libro al cual asistimos se presente: “¿ESCRIBIR O VIVIR?”. En este punto límite, la confusión originaria que desata la lengua o dios se convierte en salvamento: “⁵no tengo clara la noción de la muerte: solo sé que es el lugar donde se agota el estremecimiento. ⁶menos mal que desconozco lo que escribo”.

“El cantar de los cantares” se convierte en *Mea Vulgatae* en el “yacer de los yaceres 1-5”. Aquí el lirismo del libro estalla en un texto dramático en donde la copulación textual se convierte en una alianza por navegar el desastre: “**2 ella:** / ¹entre lunación y lunación, me visitas. / paso a paso exploras estos humedales. / ²en ellos juntas nuestros nombres en empinada catástrofe. / albergo desde hoy a tus muertos. y a los míos.” Y él: “⁴en tu cabellera tropiezan / medrosos rebañíos de ovejas negras, y me aferro / a tus dunas para no caer y rodar cuesta abajo en estas / playas sin centinelas. ²tus lenguas me hablan –cada una en su idioma, / cada una desde su rostro– la primera con sus papilas, / la otra [minúscula] con su estallido. / ³cada una cubre sinuosamente sendas heridas de esta negrura”.

En “crónicas 1-9”, que en la *Biblia* narraría la genealogía del rey David hasta llegar a las 12 tribus de Israel,

presenciamos un recuento de las personas cercanas al poeta, presumiblemente familiares. “ABUELO: tu rostro borroso como mancha trazada con mi dedo infantil y grasiento sobre esa fotografía de cuerpo sepia y bordes rumiados por el terror. [...] ¹zoila me mira desde tiempo son sus retinas pertinaces. [...] ³madre, es holgada la noche y tus vísceras plateadas por la luna son un mapa de andurriales eslabonados entre sí y desplegados hasta convertirse en salmos más raídos que discretos. [...] germina una flota completa en esos ojos terracota oscuro irisado # 3 –yanbal dixit–. son los ojos de andrea”. Elecé, Javiera... Pero ante el intento del poeta de crear una unificación –como pretendería la *Biblia* en estas crónicas con la nación judía– y llamar a la calma y al recogimiento en el lenguaje, uno de sus “antepasados” le interpela: “‘ya te he alcanzado en el lenguaje’, me dices, ‘entonces, ¿por qué el terror sigue aquí?’”.

En las partes subsiguientes el lenguaje eróticamente ruinoso no se agota y el diálogo bíblico es sostenido rigurosamente. Traspasa el libro con un tono cuasi apocalíptico, sin dejar de lado, como advertimos más arriba, el lirismo. A su vez, la intertextualidad se vuelve cada vez más manifiesta: ecos a pasajes de Maldoror, el castillo kafkiano, la reticencia de *Bartleby*, la carroña baudelaireana, el poeta futuro de Cernuda, Ashbery... Al final de “apocalypse now 1-8”, queda la duda al respecto de qué hacer con los despojos del lenguaje. El poeta confiesa que, con este ejercicio de inversión e imitación bíblicas, ha encontrado su ojo, pero que todavía le falta encontrar

su lengua. La recuperación del ojo, como puente hacia el exterior –como mediador inconsciente de la intuición sensible (el ojo no puede verse a sí mismo)–, parecería querer significar que el mundo exterior se ha estabilizado, si bien es un mundo profundamente desangelado, des-graciado, en donde “viene la lluvia desde su extremo ciego, a clavarnos sus espuelas”. Faltaría encontrar la lengua como pieza fundamental para la reconciliación o detenimiento de la destrucción: esto es el apocalipsis, nos parece querer decir Mussó. La búsqueda de una lengua que se escabulle en la oscuridad –sin esperanza alguna de encontrarla– es la forma en que el mundo se crea, prueba de ello es la materialización del libro mismo. En este intento, ciertamente desmesurado, por trazar en la escritura esta búsqueda inviable, el lector se queda callado. Y desolada se mantiene en pie la pregunta que el título exige: ¿para quién está divulgada esta *Vulgatae*?

LUCAS ANDINO

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

MÓNICA OJEDA,
La desfiguración Silva,
Guayaquil, Cadáver exquisito,
2015, 2.^a ed., 293 p.

El formato del guion cinematográfico, usado en una obra literaria, es un tema de larga data. Tenemos el caso de Manuel Puig y su novela *La traición de Rita Hayworth* (1971). Está Guillermo Cabrera Infante y su libro *Un oficio del siglo XX* en el que se reflexiona sobre las relaciones entre la letra y la imagen.

Mónica Ojeda es la primera escritora ecuatoriana que explota en su literatura el género del guion hasta las últimas consecuencias ya que el fondo va acorde con la forma. La historia exige el formato guionístico al presentarnos a unos jóvenes videoastas universitarios que crean un guion sobre Gianella Silva, una cineasta ficticia supuestamente perteneciente al grupo literario de los tzántzicos.

Mónica Ojeda nos presenta una novela única en su propuesta. Si una de las principales características de la narrativa latinoamericana es “no ser literatura, sino ser otra cosa”, como dice González Echeverría, la escritora nos propone una reconfiguración de la verdad. Este teórico cubano asevera en su libro *Mito y archivo* que la literatura, a lo largo de los siglos, ha dependido de discursos maestros (el legal en el siglo XVII, el científico en el XIX y el antropológico en el XX). En el siglo XXI la literatura es completamente heterónoma pues se apoya cada vez más y más en los *mass media*, específicamente en la cinematografía.

En el argot cinematográfico un tratamiento es un relato que reproduce lo que el guionista quiere visualizar en una pantalla. Ese tratamiento debe ser contado a la manera de un relato literario con la cámara como narradora, con instrucciones precisas de la puesta en escena. Ojeda ha logrado con *La desfiguración Silva* un híbrido perfecto entre tratamiento, poesía, narrativa y guion. Al recrear la figura de Gianella Silva los personajes no incurrir en la desfiguración, más bien la reconfiguran o transfiguran. Gianella es tan solo un pretexto para hablar de las relaciones incestuosas entre cine y literatura.

Los protagonistas pueden ser cualquier grupo de jóvenes cinéfilos en cualquier ciudad con intereses culturales. Aunque uno lea ITAE en la novela, sabemos que puede ser cualquier instituto o universidad del mundo donde se gesta un movimiento cultural. Aunque se lea tzántzicos que es una vanguardia de los años 60 de la capital del Ecuador, en verdad funciona como cualquier grupo literario de avanzada que busca reducir las cabezas del canon establecido.

La novela funciona como una vasta cámara de ecos intertextuales con cientos de referencias a la literatura, el arte y el cine. Referencias que, si no forman parte del universo del lector, se escapan como lágrimas en la lluvia. Esto convierte a Mónica Ojeda en una escritora para escritores, para cinéfilos y para conocedores del arte. Es un texto que no solo contiene teoría, sino que también genera teoría. En este sentido, la obra funciona como una teoría de la novela o una teoría de la representación. El texto

en sí mismo contiene todas las coartadas teóricas sobre cualquier tema que se le quiera cuestionar.

Gianella Silva es una creadora de cortometrajes cuyos guiones y sinopsis aparecen en la novela. La cronología de su existencia está debidamente registrada en el capítulo “Papeles encontrados”. Es una invención de los tres videoastas que sueñan con ser cineastas. Como Pessoa inventó a Alberto Caeiro o como Abelardo Oquendo, Mirko Lauer y Antonio Cisneros inventaron a Márgara Sáenz, ellos crean a Gianella Silva. La diferencia es que Silva es una invención dentro de la invención literaria. Esto, que en verdad se llama metaficción, encuentra en Mónica Ojeda una creativa exponente.

En un país sin tradición literaria, cinematográfica o artística, Ojeda logra asirse en cada página a una pléyade de referencias cosmopolitas. El único referente aparentemente local es el de los tzántzicos que no dista mucho en sus planteamientos del movimiento brasileño llamado Antropofagia.

La escritora no necesita tomar un personaje de otro escritor (que es el recurso más manido de todos). Se nos presenta a una Gianella Silva inmersa en un debate sobre qué es mentira y qué es verdad. Los capítulos llevan títulos que de por sí son una invitación a reflexionar sobre lo que es la representación de la realidad. Muchos de los subtítulos de los episodios llevan el paréntesis “entrevista levemente retocada” que remiten al estatus de la obra inacabada o *work in progress*.

La desfiguración Silva puede ser examinada como un proyecto de graduación de un masterado en teoría de la crítica o de creación literaria, como una novela, un poema, un largo ensayo, un guion cinematográfico, un manual de reproducción, una *bildungsroman* o novela de formación; también se la puede estudiar como un manual de teoría del arte contemporáneo, una introducción a la ginocritica, como las memorias de un cinéfilo, el diario de un lector de filosofía, o quizás como el *making of* de una película no filmada, a más de una guía de falsificación de una obra de arte. En esta multiplicidad reside su verdadero valor.

MARCELO BÁEZ MEZA

ESCUELA POLITÉCNICA DEL LITORAL,
GUAYAQUIL

Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano.

La literatura como matriz de cultura,

compilación, estudio introductorio
y edición Alicia Ortega Caicedo,
Cuenca, Universidad de Cuenca,
2014, 2 t.

1944 fue un año bisiesto, se inició en sábado. Ese fue el año en que la señorita Eva Duarte conoció al coronel Juan Domingo Perón en la gala del Luna Park para colectar fondos para los damnificados del terremoto de San Juan; la máquina de muerte de Aushwitz y Birknau funcionaban con pavorosa eficiencia hasta el nivel que insinuaba el principio de un fin; en el Ecuador la revolución popular conocida como *La Gloriosa* llevó por segunda vez a Velasco Ibarra a la presidencia; en Bretton Woods (New Hampshire) se creó el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, estableciendo el dólar como moneda internacional y, la siempre bella e ingenua Norma Jean Baker, o Marilyn Monroe como la conocimos luego, se casó por primera vez; aquí, mientras en Quito la familia Moreano Mora recibió a su segundo hijo: Alejandro. Estas y millones de otras casualidades aparentemente inconexas marcan una manera de estar en la modernidad o, en el caso que nos ocupa, una manera de articular el *malestar* en la misma. Alejandro Moreano inscribe su postura a través de la inconformidad con el estado de cosas y su reflexión, ya sea sociológica, literaria o cinematográfica, es ya un referente en el Ecuador y en Latinoamérica.

Pertenece a una generación que se comprometió con una revolución que parecía aguardar al voltear la esquina. A pesar de que la revolución, o sus *condiciones de posibilidad*, no estuvieron tan a la vuelta de nada, Alejandro no dejó el compromiso; siguió en la coherente y comprometida tarea de formar a otros, como amigo y maestro contagió su rebeldía irreductible, su postura decente frente al oportunismo o el abuso.

En un momento de su producción intelectual, Alejandro dudaba entre la literatura y las ciencias sociales (entre verdad y verosimilitud); optó por hacer de esa zona liminar su fortaleza. Nos alegramos por esto ya que la colección de ensayos críticos que celebramos están escritos en la tensión que Benjamín Carrión, a quien Alejandro cita en una entrevista, detecta en el ensayo cuando dice: “el ensayo es un ejercicio reflexivo que se valida al norte con la verdad científica y al sur con la verosimilitud literaria”. Esta tensión, propia del género, resguarda a quien lo ejerce de verdades positivas con lo cual se autoexcluye del ámbito del dictamen y del poder. Porque la reflexión crítica, al igual que la palabra poética que la suscita, moran fuera de las fronteras de la autoridad y el dominio. Su mirada sesgada solo es posible desde una arista lo más distante posible de pretensiones canónicas.

La obra crítica de Alejandro Moreano, que hoy disfrutamos, ha sido cuidadosamente editada por una de sus amigas y colegas: Alicia Ortega Caicedo. Este trabajo editorial nos brinda un excepcional conjunto de ensayos críticos e investigaciones literarias y culturales que tiran líneas entre la cul-

tura de izquierda europea, propia de la siempre joven militancia de los 60, Sartre; el nuevo cine, el movimiento estudiantil, y el Ecuador; inserto así en el diálogo de las culturas del mundo. Como crítico, cronista de su tiempo y hombre apasionado por el cine, la política, la literatura, los hombres buenos y las mujeres fuertes, Alejandro no ha dejado de decir su palabra, siempre actual.

Apostar por la honradez de la mentira, es decir por la literatura, es apreciar el desfachatado cinismo con que la ficción literaria se presenta y nos dice: “yo soy mentira, si quieres confirmar mi existencia en la realidad, me diluyo; pero, si prestas oído a mi voz, escucharás en mi palabra el murmullo secreto de todas tus verdades”. Los métodos pretendidamente objetivos y científicos no habilitan la intimidad que la literatura guarda. Alejandro logra cruzar la avenida, trayendo su bagaje sociológico para cribar la crítica adjetivada y ampulosa de generaciones anteriores al desplegar un instrumental político, psicoanalítico e interdisciplinario para leer muy bien lo que Alicia Ortega, editora y compiladora de esta exquisita colección, denomina “una crítica a la Modernidad desde la perspectiva de las paradojas y conflictos que desencadena su problemática entrada en países colonizados”.

Siguiendo un tema que me interesa mucho, quiero detenerme en algunos pasajes de la obra crítica de Alejandro que iluminan las maneras en que esa problemática modernidad se inscribe en los cuerpos que la literatura retrata. Donde mejor lee Alejandro las fascinantes complejidades

y síntomas de nuestro tiempo, es en el cuerpo de los personajes literarios. En el ensayo titulado “La literatura de vanguardia: Pablo Palacio. Una línea paralela”, Alejandro señala con precisión la estrategia corporal del lojano. En el texto “Mujer y literatura en Latinoamérica: romanticismo y modernismo”, advierte que la campaña por construir al sujeto femenino a partir de su deseo pueda ser una trampa preceptiva; en “América Latina y el Neobarroco”, con lucidez, avista el ocaso de la verdadera revolución de las alternativas sexuales.

El vaciamiento del cuerpo

Empecemos con Palacio, en el debate sobre la realidad que la literatura debía retratar, Palacio dijo: “Sucede que se tomaron las grandes realidades, las voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida”. Sin embargo —dice Alejandro— “la tendencia dominante en Palacio no es la de una defensa de las *pequeñas realidades* de la vida cotidiana frente a la historia, de la inmanencia frente a la trascendencia. Lo que cuestiona no es el sentido de la vida —una suerte de literatura del absurdo— sino la *forma novela* —sea realista o, sobre todo, romántica—, que falsifica la vida real confiriéndole un sentido que no tiene” (250).

El cuerpo en Palacio comunica las pequeñas realidades en la única lengua que el cuerpo sabe: la fisiología. Alejandro entiende esa lengua cuando señala: “los ejemplos del im-

perio de la vida cotidiana siempre son fisiológicos –los “callos y la uña del dedo gordo del pie derecho” del Teniente, el “ojo de pollo” del boticario–, o provocan efectos: las medias rotas (250).” Y, en otro momento: “En contra del romanticismo, la naturaleza y el cuerpo pierden en Palacio toda su trascendencia maldita o sagrada, y devienen en materialidad –cal, polvo, calor o frío” (253). La estrategia de Palacio para retratar la automatización o sin sentido de la vida domesticada es el cuerpo, como bien lo apunta Alejandro: “El recurso a la descripción anatómica –verdadera monomanía en Palacio– del interior del cuerpo fue el mecanismo a través del cual patentizó, resaltó, destacó el vacío del alma. El “interior” no era el abismo insondable del espíritu sino la corporalidad pura, crasa, solo órganos, humores, huesos, el esqueleto vacío y muerto del yo”. Y, en otro momento: “Muerta la naturaleza, desaparecido lo Numinoso, son las funciones fisiológicas las que organizan la vida del hombre de Palacio [...] *El antropófago* y *La doble y única mujer* son [...], la apoteosis de la carnalidad y de la fisiología absolutas de la condición humana” (257). Pablo Palacio, concluye Alejandro, podría haber acotado: “abrí el interior del Hombre y no encontré nada”.

Construcción del sujeto deseante femenino

En el ensayo “Mujer y literatura en Latinoamérica”, tras una revisión exhaustiva de las voces pioneras del siglo XIX y XX, Alejandro plantea un

pregunta incómoda pero crucial, en donde nuevamente se manifiesta su irreductible rebeldía frente a la intervención reguladora. Se pregunta cuál es el afán de las feministas por inscribir y autorizar el deseo de las mujeres; sin considerar que la simbolización de esa búsqueda es la trampa en la que el género dominante ya fracasó:

A nuestro juicio hay un problema en la perspectiva feminista de considerar la construcción del sujeto femenino en el terreno del placer. Hemos señalado la tesis de la imposible gratificación del deseo, el fracaso del placer y el carácter insaciable del deseo. La escisión entre el sujeto de la enunciación y del enunciado es para Deleuze, en su crítica a Lacan, la expresión lingüística de la metafísica presente en la modernidad occidental desde Descartes a Lacan. En la pareja del enunciado, el sujeto se articula al placer y sus descargas intermitentes. En la enunciación el sujeto se articula a la trascendencia del deseo y su imposible gratificación. Deleuze rechaza el papel central del placer en la simbólica psicoanalítica. Apela a la erótica china en la que el deseo es un proceso incesante –el orgasmo como una breve interrupción– y, en consecuencia, inmanente: desaparece la escisión por el triunfo de la inmanencia y el ocaso de la enunciación (353).

Parecería decir que no hay, no tiene por qué haber, ruptura entre deseante y deseo. El intento por inscribir el deseo cae en la trampa de regimentarlo, porque el deseo es incesante, inaprensible y en esto consiste su irreverencia y clandestina fuga.

La libertad del disfraz

En “América Latina y el Neobarroco”, Alejandro emprende un recorrido profundo y cabal por entre las estratagemas del disfraz, el ornamento y el simulacro. Cuando ingresa en el análisis del cuerpo como estrategia barroca en autores como Severo Sarduy y Néstor Perlongher apunta acertadamente la derrota que significó la normalización de las minorías sexuales. Con esa entrega, perdimos todos, los militantes de género y los más convencionales, todos. La visibilidad y ascenso de las alternativas sexuales paradójicamente disminuyeron su fuerza, resistencia y posibilidad de fuga:

Ahora, diríamos nosotros, vivimos la fase de normalización de las sexualidades antes periféricas, sancionada por cambios legales que autorizan el matrimonio entre homosexuales, la herencia entre ellos y otros derechos civiles, la adopción de hijos por tales matrimonios. La orgía gay ha terminado. Ese fin tiene dos causas (según Néstor Perlongher): el “grado insoponible de saturación, con la extensión del dispositivo de sexualidad a los más íntimos poros del cuerpo social”, [...] La normalización que comenzaba en la época que Perlongher anota, logró la banalización de la (homo)sexualidad. Todo el mito generado por la utopía de la liberación sexual –bajo la advocación de Wilhelm Reich–, que profetizaba un *in crescendo* sin fin del paroxismo sexual, terminó y, se inició más bien la era del declive. ¿Cuáles las razones? ¿La saturación y el Sida, según Perlongher? ¿O la capacidad devoradora del mercado capaz de

“normalizar” todas las perversiones inimaginables? (96).

Si en Palacio Alejandro leía la fisiología carente de transcendencia sin numosidad ni alma: el cuerpo y sus pequeñas/mezquinas realidades, y en la literatura erótica femenina advertía que el deseo femenino no debe renunciar a la opacidad que lo resguarda; en el neobarroco, Alejandro lee el cuerpo travestido como máscara y disfraz que no esconde ni disfraza nada, porque la máscara es el rostro, el disfraz, el cuerpo:

El travesti posmoderno es el signo de una época en que la mayor creatividad posible reside en el juego de los disfraces, la tensión en la apariencia. El travesti no es una máscara que oculta un enigma: debajo no hay rostro ni piel. El enigma detrás de la máscara ha cedido su lugar al carrusel de disfraces. Así los travestis expresan la orgía de los significantes: son la poesía del universo virtual (132).

Finalmente, Alejandro lee en toda irreverencia corporal la potencialidad de resistencia que Sarduy advierte: “La transgresión que le queda al hombre es la transgresión de su propio cuerpo”.

Además del cuerpo, en el que se inscribe la malformación de la modernidad, Alejandro explora otras líneas de reflexión, como son: el propio género ensayístico; el peso continental de algunas figuras del pensamiento latinoamericano –Carrión, Cueva, Echeverría; el escritor, la sociedad, el poder. Así también, emparenta la subjetividad del mundo andino con otras literaturas. El artículo titulado

“Kafka y Dostoievski en Latinoamérica: una culpa sin Dios” demuestra la impronta andina del conflicto dostoiévskiano y kafkiano, si bien esas narrativas tienen por trasfondo una ciudad checa o rusa, bien podría escenificarse en un pueblo andino:

Dostoievski es, sin duda, entrañable en América Latina. Ha representado, sobre todo en referencia a las primeras décadas del siglo XX, parte del alma latinoamericana, en especial andina. Amén de su visión profundamente cristiana quizá lo que lo liga a nuestra sensibilidad es el aura de los humillados y ofendidos, el profundo amor por los “borrachines míos” o por el viejo Marmeladov (t. II, 16).

Alejandro empata muy bien la propuesta kafkiana de una culpa sin dios, un crimen sin delito con el peso fatídico de un Ecuador culposo, resultado de la banalizada secuencia culpa-castigo-expiación-salvación, forjada en el brillo de la iglesia colonial y deslustrada por el proceso del laicismo que le restó carácter sagrado a la culpa:

El orden jurídico se tornó trágico y a la vez esotérico: sufrimiento sin culpa, castigo sin delito, la cárcel y/o la miseria. Ni azar ni destino, tampoco la angustia moderna la de los “malditos”. La rueda de la fortuna no guarda sorpresas, siempre gira en la misma dirección: dios juega con los dados marcados. El destino transformado en la perra y puta mala suerte, la desgracia, el embrujo: en los sectores populares es irrefragable la convicción de haber sido “maliados” por algún rival o enemigo. Nunca se llegó a configurar una visión ética del Mal

como producto de la libertad. El Mal ha sido siempre una sustancia exterior, maldición, instintos demoníacos, rituales de magia negra, “macumba” –“maliar” al otro, “algo me desgració”: el imaginario popular siempre invoca un mal como sustancia exterior—. Al desaparecer el carácter sagrado de la culpa, la expiación devino en puro sufrimiento sin norte y sin causa: sufrimiento trágico, ontológico, que no proviene del acontecer sino del ser. Y que no dimana de los dramas de una subjetividad desgarrada sino del rayo de dios –“Hay golpes en la vida, tan fuertes. ¡Yo no sé! /Golpes como el odio de Dios”– o, sobre todo, de la mala estrella (19).

Cruces y empates como este son los que enriquecen esta colección de dieciséis ensayos críticos que señalan la ruta de la reflexión incesante, siempre joven y sabia de Alejandro Moreano.

RUT ROMÁN

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES,
GUAYAQUIL

FRANCISCO PROAÑO ARANDI,
Desde el silencio,
 Quito, Alfaguara, 2014, 205 p.

Debe ser usted un lector de novelas policiales –dije, sarcástico–. Pero, ante la realidad, nada de lo que en esas novelas se invente sirve de algo. La realidad es muy distinta, si quiere saberlo. F. Proaño Arandi, Desde el silencio.

Desde el silencio de Francisco Proaño Arandi (Cuenca, 1944), se nos propone como un “memorial”, según lo define el narrador, que teje sabiamente la reconstrucción de unos hechos que, como en toda buena historia de corte policial, su desenlace es un asombro que a todos nos dejará patidifusos, muy dispuestos a recomenzar la aventura de una nueva lectura. Y no porque se nos hayan escapado indicios que no logramos desmontar al seguir el ritmo al que nos somete el autor de este enigma, el capitán de policía, Luis Alberto Jiménez, sino por el embrujo con que, al informar de sus pesquisas, todos vamos como sintiéndonos cómplices (como tiene que ser en todo relato que se precie de ser novelesco). Cómplices de una historia que también nos hipnotiza por la fuerza, esa capacidad de subyugar, de someternos del lenguaje con que está reconstruido el drama de un fiscal de la República llamado Federico Altamirano, que a más de ser un devoto del universo encantado y alucinado de las ninfas o lolitas, para usar el referente de Nabokov, es un poseído por la poesía de los malditos del siglo XIX y la pintura del melancólico, otro deslumbrado por los

hechizos de las ninfas, Balthus. Obsesión que en su momento terminará por ser su condena, pero que Proaño Arandi se ha encargado de hilvanar de manera tan estratégica que, como en toda gran novela, le da a los lectores todos los elementos necesarios para que saquen sus propias conclusiones. Cumpliendo así aquel apotegma de Borges, de que a un escritor le está permitido contar una historia, no su moraleja.

En sus 31 unidades o capítulos, más la hermenéutica que se ofrece como un corrolato de las diez obras pictóricas (concebidas por Juan Carlos Altamirano, uno de los hijos del fiscal quien en su hora desaparece “sin dejar rastro”) que ensamblan el texto, el lector asiste al develamiento no solo de un enigma –uno de los elementos con los que Proaño juega o entra en diálogo respecto a la tradición del policial o novela negra que en Latinoamérica tiene sus peculiaridades– sino de lo que implican, además del precio que todos tienen que pagar con relación a los secretos de familia, el ocultamiento de ciertas verdades atroces, confesadas a media voz como fue el abuso de la adolescente Inés (sobrina de Carolina Regalado, la esposa de Altamirano) en manos del patriarca de la familia. El fiscal, como todo hombre público, tiene, al igual que el personaje de Oscar Wilde en su célebre y maldita novela, una vida doble que se mueve entre su condición de un sujeto que debe impartir justicia a nombre de toda una sociedad, y lo que son sus goces clandestinos que, como todo goce –según Bataille– está atravesado por el dolor y la crueldad. Pero cuando el secreto

de Altamirano, que cada lector irá reconstruyendo azorado de la mano del investigador Jiménez, abandona el terreno de lo privado o lo clandestino y se convierte en público, él mismo es legitimado (y justificado) por la autoridad matriarcal desde la imposición del silencio a todo el círculo familiar. Se trata de una medida draconiana, a expensas de quienes incluso han participado de un ritual sin consentimiento alguno, pero que siendo despojados de su inocencia primera son convertidos en los presuntos culpables; pues, como anota Carolina desde una visión burguesa, su marido es “al fin y al cabo” un “hombre”, por tanto todo le estaba permitido y dado.

Quizás ahí resida una de las metáforas más corrosivas, por tanto más despiadadas, respecto no solo a lo que significa la estructura del poder y de los supuestos valores de la sociedad patriarcal burguesa; de ahí que también resulte desconcertante el papel del investigador Jiménez, quien no solo es el funcionario que por obligación tiene que indagar, tratando de esclarecer un hecho que, en primera instancia, se presenta con los visos de ser un “suicidio arreglado”; argumento que al buen sabueso no lo convence por completo. Desconcierta el papel de Jiménez dado que, como todo descifrador de enigmas, su relación con los posibles sospechosos, que de entrada es toda la familia Altamirano –incluso Rosa, la empleada doméstica–, termina por ser la de quien se siente seducido e involucrado con los actores de este drama; giro que lo convertirá en un cronista que va inventariando la condición de Carolina Regalado, sus hijos: Juan

Carlos, Diego y Clara Luz, más la presencia del amigo de Federico, el abogado Meneses y la prima Inés, víctima de los delirios del fiscal. Inés es como una sombra, el fantasma incómodo del que las familias siempre se quieren deshacer pero sus lazos dudosos con el pasado, la configuración de una culpa no aclarada ni explicada, les impide borrarlos, a pesar de haberse declarado su expulsión de ese paraíso artificial.

Un mundo que en su momento gozó del prestigio y la fama de quienes veían en los Altamirano-Regalado a la sacrosanta y sólida familia del medio, ejemplo a seguir “para las presentes y futuras generaciones”, como reza el protocolo de la tradición burguesa. Pero sucede, Tolstoi lo anota en *Ana Karenina*, “todas las familias felices se parecen entre sí; las infelices son desgraciadas a su propia manera”. La de esta historia participaba, en cierto tiempo, de una dicha que, como la impostura, el doble discurso o las triquiñuelas que un fiscal como Altamirano (metáfora de todos los que se le parezcan), tenía que inventar para lograr preservar un orden político que él, en tanto hombre de la Ley y agente de justicia burguesa, sabía que se sostenía en un mar de hipocresías, acuerdos oscuros y jugadas sospechosas. Operación que permitía que el sistema, en su perversidad sutil, se muestre supuestamente efectivo; un orden familiar que por su lado reproduce las mismas taras, los mismos complejos y perversiones de ese orden social y político en el que la mejor manera de guardar lo que los avergüenza (parte de su propia condición y dimensión

humana), termina por ser sepultado bajo el silencio.

Por tanto el silencio, dentro del orbe familiar de los Altamirano-Regalado, como en el cuerpo social, pasará a convertirse en una política de continuos ocultamientos, de desprecios que se irán sorteando en aras de mantener el orden y la estructura, sobre todo por lo que implica y significa para ellos “lo que dirán los otros”, o sea sus pares. Una política que se impone sin considerar ni reparar en lo que son, lo que serán, lo que sienten, piensan y sospechan los otros, los hijos y la hija que se transforman en los corderos de un ritual que buscar legitimarse desde y a partir de lo que son las imposturas, no la aceptación ni la posibilidad de la justicia (que por igual es parte del entramado del poder burgués). Pues sucede que esos testigos, más que saber es lo que sospechan de manera impostergable, pues muy a su pesar se han convertido en cómplices de algo que respiran dentro de una casa tomada por quienes los han declarado sus prisioneros, sus rehenes. Lo peor, después de cinco años, lo único que confirman todas estas criaturas, es que el tiempo no ha curado ni ha cicatrizado nada; todo lo contrario, el tiempo se ha encargado de resucitar a aquellos fantasmas que retornan por su paga.

Pero ¿quién supo, antes que los supuestos o probables responsables de la muerte de Altamirano, lo que se estaba tejiendo a espaldas, o delante de todos los dichosos miembros de esta familia feliz?, ¿quién deletreó, quién fue estableciendo cada código de lo que son sus gestos displicentes, pero por eso protervos?; ¿quién los

retrató con la fuerza de unas manchas, como Jackson Pollock hizo con las brutalidades que la sociedad de la abundancia y la vehemencia engendraba como hijos desolados, dentro de un lienzo que es el espejo donde todos se saben mencionados y acallados?

Sin duda que es aquel que desde el otro silencio, ese que a partir de la condición y la sensibilidad del artista se convierte en el más avasallador, el más repulsivo y revulsivo, el más implacable de los testigos. Es lo que Carolina, la madre, más que el mismo Federico, pretendía obviar, sacarle el cuerpo porque intuía que el dictar los de ese testigo dispuesto a retratarlos sin piedad, sería inapelable. Esa presencia silente, pero por eso feroz, es la del autor de cada uno de los cuadros que le permiten al redactor de este memorial (Jiménez), convertirlo en una suerte de paratexto en el que todo está deconstruido, pero a la vez todo se vuelve a convertir en un signo o mancha. Ese grito atroz, inaudible y sonoro de la criatura de Munch pero que solo el extraño y solitario Juan Carlos Altamirano puede aprehender y convertir en una serie gráfica –reveladora en su abstracción–, en el delirio que desde la poesía del trazo y el color se logra orquestar.

Cada uno de estos diez cuadros o capítulos coadyuvantes son ensayos, interpretaciones críticas, que en el contexto de la historia se convierten en un contrapunto y, sin renunciar a su autonomía, fijan aquellos indicios que enriquecen los niveles de suspenso del relato, por cierto manejado con maestría por Proaño Arandi. De pronto, se asumen en esa otra voz

que es capaz de romper, de licuar —en un tiempo líquido como el que enfrentamos en el posneoliberalismo— el silencio que el poder familiar o el poder de los otros impone como una norma supuestamente incuestionable e intocable. Sin duda, Proaño Arandi sabe, como su alter ego Jiménez, que es el arte y su poder el que siempre será un espacio y territorio donde todas las utopías —las viejas, las modernas y las por venir— pueden y estarán en continuo desafío de lo que ese poder, que busca instaurar el silencio como una norma, como una falsa moral, no llegará a conseguir jamás. Así como en el juego de las imposturas termina por estrellarse Carolina Regalado, la matrona que desde la defensa de una ética desvaída, lo único que ha logrado es convertir en un infierno la vida de quienes, en su momento, empezaron a exigir se les explique lo que hasta entonces era la sombra de una amenaza que los ha puesto al borde del abismo y la disolución no solo familiar, sino humana.

Tenía razón Pablo Palacio, como todo un prestidigitador, cuando en 1926 antepuso como epígrafe de su célebre y escalofriante cuento, “Un hombre muerto a puntapiés”, que “esclarecer la verdad es acción moralizadora”. Sucede que quienes, en esta historia, plantean esa demanda, están fuera de la matriz del poder, aunque se supone que son parte de él: los hijos de Altamirano, como el mismo cronista y pesquisa Jiménez. Es en los márgenes, no desde el poder —parecería ser lo que nos sugiere Francisco Proaño Arandi a través de esta intensa, compleja y lograda novela—, desde donde se pregunta y exige el esclare-

cimiento de una verdad que, como todos sospechamos, siempre es una construcción que, a partir de las familias del poder y el poder de esas familias (hablo de las sociedades secuestradas por esos clanes), esa “verdad” es una construcción que ellos luego convierten en parte de sus historias oficiales o patrias, pero que gracias a Dios y a un majadero indomesticable como Cervantes, la literatura, y la novela de manera particular, convierten en esa Otra historia. En esa biografía secreta e imparabile de la que esas familias, como las naciones a pesar de sus maquinarias estatales, poco han podido hacer para aplacarla.

Desde el silencio no solo que es prueba de ello, sino que está inserta, por tanto rompe con una rica tradición, de la que en su momento supieron abreviar los grandes autores de la narrativa ecuatoriana y latinoamericana de las vanguardias, y luego esa transvanguardia que fue el *boom* de los 60, me refiero a la novela negra y el policial. Eso le ha permitido al autor ecuatoriano, a más de saquear legítimamente algunos recursos, entrar en diálogo con esa tradición para resignificarla, como en su hora lo hicieron narradores como Piglia, Puig, Roberto Bolaño o Rubem Fonseca, para solo mencionar los actuales o posmodernos.

Novela perturbadora, que dentro de la obra de Proaño Arandi, como de la narrativa ecuatoriana, marca un giro, una ruptura, aunque es leal a lo que son los signos de su rico y siempre complejo universo literario en el que rotan novelas como *Antiguas caras en el espejo* (1984), *Del otro lado de las cosas* (1993), *Tratado*

del amor clandestino (2008), *El sabor de la condena* (2009) y sus diversos y siempre desconcertantes cuentarios. En esta ocasión, lo barroco, lo vago, el ritmo pausado, ha dado paso a un lenguaje que mantiene el nivel, la agitación del suspenso y del delirio de manera avasalladora; lo abstracto, lo no dicho (por ejemplo, el lúcido juego de lo ambiguo respecto a la identidad de quién atentó contra el fiscal o “arregló” su suicidio), se suma a lo que está fuera del relato, en ese otro texto que los lectores y lectoras encontrarán tatuado en cada uno de los lienzos en los que se nos va develando parte de un misterio que, si en su momento se busca desmontar,

solo es para (como en toda novela que encanta y desconcierta por su brutal y demoledora belleza), tratar de convencernos sobre cuál es nuestro grado de complicidad en esta historia, en la que los inocentes todavía siguen preguntando –entre uno y otro grito desbordado– dónde están las puertas que los llevarán al cielo que siempre les han prometido, pero que unos cuantos, desde sus tinglados de poder, no han dejado de escamoteárselo.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ
ÁREA DE LETRAS, UNIVERSIDAD
ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR