
RESEÑAS

FELIPE GARCÍA QUINTERO,
Terral,

Alessio Brandolini, trad.
Roma, Edizioni FillidD'Aquilone,
2015, 134 p.

Dice verdad quien dice sombra.
Paul Celan

1.

La poesía suspende el conocimiento de la mirada que solo ve lo que es capaz de reconocer, que solo mira para reafirmar lo que ya sabe, e instaura el amor en la mirada que hace ver mejor, más atentamente, que es capaz de descubrir lo esencial por encima de lo importante, que hace ver de manera nueva, con mirada primera, es decir, original. Porque no es el significado de la palabra lo único que está en juego, es también la palabra como ella misma, como piedra. La palabra como realidad, no solo como mediadora de realidad. La palabra como memoria de lo que puede pasar, como memoria de revelación, como luz niña. La palabra que canta antes de ponerse a pensar.

La prosa es como un billete: lo importante es su valor de cambio, lo que representa. La poesía es como una mo-

neda de oro: es tan importante su valor de cambio, lo que representa, como su valor de uso, lo que ella es, oro. La prosa es reemplazada por el significado, muere en manos del significado. La poesía se enriquece en la palabra.

El significado es camino, y como camino nos lleva a donde impone conducirnos. Hay que atravesar linderos. Hay que caminar sobre la hierba que todavía canta. La poesía hace inciertos los linderos del significado, corre los cercos de la representación, abre ventanas al muro de la realidad.

La poesía no solo es una profundización de la lengua sino una expansión de ella. Con sus distintas e inesperadas sintaxis logra que algo que no está explícito en el significado estricto de las palabras nos sea comunicado de manera no racional. Algo que no podría ser dicho en una sintaxis tradicional. Ese extrañamiento ante algo que no sabemos decir pero que sentimos, como si fuese una lengua que no sabemos pero que entendemos, es un espacio que la poesía gana para la lengua. La poesía es, por excelencia, lengua expandida.

Mientras el poeta dice lo que lo une a los demás, padece lo que lo escinde, lo que lo desune y lo hace uno, un uno plural: yo es otros. Pues el yo de la poe-

sía es un yo que sueña, o un yo que imagina, o un yo que canta, o un yo que cuenta, o un yo que está siendo. Al estar escindido, el yo es un yo deseante, en tanto padece la falta:

Porque algo falta se escribe, porque algo no está ya más se escribe. Porque la ausencia, porque la carencia son derrotas que solo se conquistan viviendo [...] en la poesía está el regreso al sentido, la posibilidad de tornar al espacio nuestro nombrando el lugar de la pérdida.¹

Hacer poesía es empezar más allá de todo conocimiento. Se pinta para ver, se escribe para oír. Se pinta para saber qué es la pintura, se hace poesía para saber qué es la poesía.² El narrador escribe sobre lo que sabe, el poeta escribe para saber. La poesía es experiencia límite del lenguaje, y esta exigencia de máximo rendimiento de la palabra se da al borde de un desgarramiento del lenguaje mismo: “Se acomete poesía por el misterio que encarna lo desconocido, por la belleza de revelar sin comprender”.³

2.

La cosa precede a la palabra. Pero hay un espabilar que precede a la cosa. Es el momento menos ostensible y más difícil de nombrar. Es el momento poético que todavía no ha encontrado lugar ni expresión en la palabra. El instante que desea abandonar su no existencia, que quiere encontrar su comienzo.

El equilibrio del silencio empieza a romperse con la repulsa de una tensión inestable que llama, y la palabra camina contra el viento y los trofeos trazando un sendero a través del bosque de miradas, hasta llegar al cruce donde deseo y libertad se encuentran, se abrazan y se hacen uno. El goce del deseo y el goce de la libertad subvierten el camino que la palabra misma ha trazado.

La palabra allí todavía no se ha instalado en la consciencia. Todavía vuela. Todavía no hay hallazgo. Todavía no hay asombro. Con espontaneidad la palabra se lanza al vacío sin tiempo para el arrepentimiento, sin espacio para la esperanza. Un fervor te convoca. Una risa te rechaza. En su renuncia, la palabra poética establece su soberanía.

La mano conduce como lazarillo del ciego zahorí del entresueño, donde conciencia e inconsciente aún no se excluyen ni pelean. Allí donde voluntad y azar no se oponen. Allí donde una cabeza demente puede apoyarse en unas manos sensatas.

La poesía es el acontecimiento, no su relato.

La poesía es la huella súbita del ahora mismo.

Es el encuentro de una verdad desconocida que se opone a una verdad construida y establecida con datos del poder.

Figurar es darle visibilidad a lo desconocido.

Figurar es subvertir lo aprendido con la acción caótica del deseo por lo desconocido.

La poesía salva un recuerdo esencial en peligro y lo transforma en memoria.

La poesía tiene una función irrenunciable como ecología del alma.

1. Felipe García Quintero, *Terral*.

2. Jorge Riechmann.

3. García Quintero, *Terral*.

El recordar del poeta no distraído por las confituras y las alas de la vanidad, es un ejercicio ético.

La palabra poética piensa, no para construir sólidas convicciones, sino para alcanzar una duda sonriente. Cuando la poesía afirma, nos interroga. Cuando duda, ilumina un camino.

3.

... El silencio,
hablar del silencio
antes de penetrar en él,
cada instante estoy en él,
cada instante salgo de él,
ved que de él hablo,
salgo de él para hablar,
hablando estoy en él,
si es que soy yo el que habla,
y no soy yo,
procedo como si fuera yo...

Samuel Beckett

En una amplia variedad de visiones, experiencias, propuestas y vivencias, la poesía colombiana ha buceado en las posibilidades de la palabra, su sintaxis, su canto, su desencanto, su memoria, su olvido, su conversación, su grito, su paisaje, su ser, el instante, la eternidad, el azar, la construcción, la existencia, la muerte; pero, a mi parecer, es en la obra de García Quintero la primera vez que entre nosotros el silencio es motivación, tema y materia del poema.

Vuelvo los ojos a la escritura [...] y veo cómo empiezan a caer del silencio las palabras

Escucho las nubes dispersar mis pensamientos sobre la piedra. Formas del silencio escrito por un cielo roto de preguntas

Lo primero que todo creador crea es la nada, es decir, el espacio para la creación. Este espacio no viene dado de antemano: es preciso crearlo de manera análoga como se crea el vacío en física. Este no es un espacio sin nada, este es un espacio lleno de nada. Es en esa nada donde la obra vivirá. Antes que el sonido, hay que escuchar el silencio de las palabras: su escritura es la sombra de ese silencio.

¿Cavar el aire es la escritura en la carne del silencio?

Ha sido necesario callar para oír las voces del silencio.

Para escribir calla. Para callar escribe. El poema que no empieza y en uno acaba.

El silencio no existía antes de que el hombre llegara. El silencio no estaba dado de antemano, no existía antes de que llegara el autor. El silencio es creado. Ha sido necesaria una desocupación de todo sonido, una deconstrucción de todo ruido. No es solamente un vacío en los oídos, es una presencia callada en el espacio, en las cosas... en la mirada.

Si se quiere el silencio ¿por qué no se deja de escribir?

En Arte el silencio no se adopta por una soberana decisión de la voluntad ni por un ejercicio libre de la pereza. En Arte el silencio hay que merecerlo. Y pocos alcanzan a merecerlo.

evito las palabras. A cada paso evito las palabras.

Con cada paso. Cuando escribo no quiero usarlas; no quiero tocarlas cuando hablo.

Escribo para dejar de escribir.

“Hay que continuar, voy a continuar, hay que decir las palabras mientras las haya”, dice el Malone de Beckett. “Restablecer el silencio, este es el papel de los objetos”, dice Molloy.

4.

Felipe García Quintero es poseedor de una de las más originales e interesantes voces de la actual poesía colombiana. Su obra poética ha crecido de manera solitaria, tranquila e independiente; sin propaganda, ni inventados malditismos ni reflectores: a la sombra del árbol del asombro. Alejada del mercado editorial y del mundo cultural institucional y de los medios de comunicación de masas. El suyo es un sendero nuevo que deja sobre la hierba fresca una sutil y visible impronta, con la lentitud de la paciencia y el paso cuidadoso del funámbulo.

Su obra tiene la consistencia del silencio en el centro de la piedra. Su afinación es exacta y su voz no se manifiesta en tono mayor, normal y espontáneo en la naturaleza, sino en el de una culta tonalidad menor no exenta de disonancias, y de un ritmo con síncopas y silencios fecundado por su contención y su exactitud, que perturban al espectador temperando su atención y poniéndolo alerta, y en las que a veces el propio poeta cree extraviarse. La errancia es la voluntad de pasear por el error, de vagar por el error sin el senderismo moral ni el paisajismo conductista que segrega unos caminos de otros, unos árboles de otros. La errancia es una salida de sí sin miedo a perderse, porque el afuera desconocido no sabemos si nos espera. El poeta despliega los pliegues, no para hacer manifiesto

lo latente, sino para proteger la sombra del envés de lo desplegado.

Se ha hablado de su capacidad compositiva, de su decisión constructiva. La construcción no es enemiga del espacio: lo conforma. La construcción no es enemiga del vacío, le da un lugar. Es la construcción misma la que transforma el espacio infinito, invivible, en un espacio habitable. Habitable para el sueño o para la meditación, para la soledad o para el encuentro, para el diálogo o para el silencio.

El mundo no tiene partitura. Su relato y su canción son caóticos. La historia oficial siempre trata de imponer una melodía y un ritmo que autentica diciendo que es una partitura que ha transcrito fielmente del mundo mismo, de su realidad. No hay lenguaje humano “natural”. Todo lenguaje humano es cultural, compuesto y construido. La palabra es materia humana, pero no cualquier materia. No solo es vehículo: es puerto, pero puerto que viaja.

Al despojarse de la narración, gana importancia la composición. Al renunciar a la representación perspectivista del espacio, adquiere relevancia el vacío, al suprimir la descripción del paisaje y de los rasgos del personaje, alcanza fuerza la atmósfera. Al eludir el relato de la experiencia, la palabra es la aventura.

Las palabras son vendas que cubren una herida, para sanarla o para ocultarla. La soledad cava en lo cavado, no por otros, sino por la propia soledad. Y la música natural de la soledad es el silencio. En el silencio el frío se hace más cortante. El vacío se vuelve más opaco. El presente más presente, la soledad más densa.

Aquí,
un temblor
una pregunta que no se manifiesta
un vacío que cava en el aire del estío
una opacidad que no se aclara ni oscurece
un temblor callado debajo de la lengua
un decir sin voz
una sombra que no toca el suelo, que no dibuja el muro
una palabra sin espejo ni ventana
un rincón redondo donde resbala la sombra

Debajo de la tierra seca, la hierba de la palabra es un augurio antiguo.

Hay cosas que solo se ven con los ojos cerrados. Otras no se sienten sino por ser aire.

Así el cuerpo y el silencio que nombra el polvo, la ceniza del viento, su índice.

Como dice el mismo poeta "*Terral* constituye una vuelta al suelo natal, el viaje de regreso a los orígenes, el revés mismo de la penumbra. En todo ello, la naturaleza y el universo familiar de lo espiritual toman luz y nombre bajo la voluntad musical que integra la existencia como melodía".

SAMUEL VÁSQUEZ
TALLER DE ARTES, MEDELLÍN

MANUEL PEÑA DÍAZ,
Escribir y prohibir.
Inquisición y censura
en los Siglos de Oro,
Madrid, Cátedra,
2015, 250 p.

En el libro *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, obra del profesor Manuel Peña Díaz, que ha publicado la editorial madrileña Cátedra, se recoge que el historiador Henry Kamen sostuvo en 1998 que la vigilancia de la Inquisición española sobre la literatura fue de "poca importancia", puesto que el discurso censorio no fue unívoco ni hubo sintonía entre praxis y teoría. El sistema censorio era más ostentoso que efectivo. La censura inquisitorial fue un instrumento para la defensa de la ortodoxia católica y de la Corona española y actuaba, sobre todo, en función de las delaciones recibidas. El *Índice expurgatorio de libros prohibidos* de 1559 señalaba 699 libros prohibidos, entre los cuales estaban obras de Erasmo, libros de nigromancia, el *Lazarillo de Tormes* y piezas de Torres Naharro, Gil Vicente y Juan del Encina. Caso especial es el de Terencio, censurado por sus obscenidades, pero valorado y apreciado por los jesuitas por su buen latín. En este caso, como en otros, se optó por suprimir las partes a expurgar sin destruir el volumen.

La práctica censoria, legitimada por la Iglesia, condicionó, aunque no determinó según Peña Díaz, el mundo del libro y de la lectura en el territorio hispánico. Los principales cometidos del Santo Oficio eran el control y la vigilancia. Si el primer problema era el peligro de leer, ni siquiera libros de versos

y amoríos, el segundo era el comercio de volúmenes prohibidos. A ello se le añadía la deficiente formación de los calificadores inquisitoriales y el fallido intento de poner en práctica una censura previa. Con unos criterios censores cambiantes y una aplicación poco precisa y nada exhaustiva del expurgo, se entiende la afirmación anterior de Kamen.

Ante la imposibilidad de expurgar todas las ediciones de los libros prohibidos, se permitió que personas ajenas al Santo Oficio pudieran llevarlo a cabo, pero su trabajo debía ser corroborado por los ministros inquisitoriales. Medida que no funcionó, aunque el *caute lege* o lectura con cautela fue un paso más hacia la interiorización del tribunal inquisitorial entre los lectores, ya que donde no llegaba el expurgo comenzaba la lectura prudente y reservada. La inquisición contó como colaboradores con profesores universitarios, bibliotecarios y traductores, que manipulaban los textos para evitar las frases peligrosas y traicionaban así al original, alterando sentidos y contenidos, pero impidiendo condenas políticas en su contra. Como afirma el autor, “lo que se debía someter a juicio no era solo lo que los censores creían que decía el texto, sino lo que estos censores suponían que iban a interpretar los lectores”.

Peña Díaz analiza el uso de papeles escritos como talismanes, detalla las prácticas de leer en común y dedica el capítulo 4 a santa Teresa de Jesús, quien “buscaba una experiencia mística directa con Dios que sustituía al libro impreso” o en su defecto “alcanzar la legitimación divina de sus escritos” condicionados por las lecturas censoras; Peña Díaz estudia sus problemas con el

Santo Oficio, la denuncia de la princesa de Éboli, los expurgos registrados y el éxito italiano. Capítulo aparte también merece el *donoso* y *grande escrutinio* del Quijote cervantino. Desde 1640, la Inquisición comenzó una persecución sistemática de la documentación catalana que justificaba su separación de la monarquía de los Austrias, aunque tampoco fue un proceso efectivo. Esto no impidió condenar libros de Gaspar Sala y Francesc Martí Viladamor, entre otros. En definitiva, estamos ante un libro muy documentado hasta el punto de que abruma, con citas adaptadas a la ortografía actual y con claridad expositiva. Recomendable.

CARLOS FERRER

ACADEMIA DE LAS ARTES
ESCÉNICAS DE ESPAÑA

JOSÉ HENRIQUE,
El Hotel,
 Buenos Aires, Final Abierto,
 2015, 133 p.

La escritura literaria puede ser comprendida, entre otras variables, como una posibilidad de autoanálisis. Orhan Pamuk define al escritor como alguien que pasa años intentando descubrir un segundo ser dentro de sí y el mundo que le hace ser quien es. Para Pamuk, escribir “es transformar en palabras esa mirada hacia dentro, estudiar el mundo para lo cual la persona se transporta cuando se recoge en sí misma”.¹ La condición del narrador-escritor de la novela *El Hotel* puede ser analizada por ese prisma.

Publicada en 2015 por la Editorial independiente argentina Final Abierto, *El Hotel*, tercera novela del escritor, editor y crítico argentino José Henrique sorprende y envuelve al lector desde las primeras páginas, cuando se nos presenta a un narrador en primera persona, punto de vista que se mantiene en todo el libro. Un hombre no nombrado, desnudo y encerrado en un cuarto sin ventanas, se siente desazonado y sin salida, sin entender lo que le ocurre: “Es muy difícil salir de un lugar así” (11). Como en un cambio de escena, marcado por la alternancia tipográfica, el lector se encuentra con una secuencia que se asemeja a la anterior, pero en un tiempo distinto y así continúa la narración.

El escenario de la historia es un hotel, configuración topográfica de un malestar general que toma a todos. Se puede leer el hotel como el propio mundo, dado que esta sociedad caótica es una locura. Lleno de cuartos, pasillos y escaleras por los cuales circulan múltiples personajes, en cuyos espacios las relaciones humanas son marcadas por conflictos, por la diferencia y la distancia, aunque se pretenda que haya intersección de afectos. La trama se concentra en las relaciones familiares de Julia, Ariel y la Deo a lo largo de la narración. El narrador, personaje de la historia, testigo de la vida y de los relatos de los otros, toma su condición de extranjero en ese clan familiar, pero al mismo tiempo es su propia historia la que va construyendo, tipeando en su Remington de carro largo, pues necesita escribir para no sucumbir.

El narrador-escritor de la novela está puesto entre dos tiempos, un presente en que “todos se fueron” y un pasado rememorado por la escritura:

Quando me haya cansado de contarle todo esto a la pared del cuarto, me sentaré y seguiré escribiendo, solo, sentado frente a la pesada Remington de carro largo. ¿El olor a tinta fresca, me embriagará lo suficiente como para poder encarar este maldito Hotel, en el pasado, en mi pasado? (60).

De forma metalingüística, el autor de la novela pone como narrador de su obra a un personaje que es también un escritor, alguien que necesita, como en la lección de Pamuk, transformar en palabras las miradas hacia dentro, por más que le duelan. En la narrativa, hay repeticiones, diálogos que vuelven una

1. Omar Pamuk, *A maleta de meu pai* (São Paulo: Companhia das Letras, 2007), 13. Traducción de la autora.

y otra vez, como un rumiar constante. Tal vez esa imagen de lo rumeado sea una clave interesante para la lectura de la obra, si pensamos en el narrador y su proceso de construir la historia con sus idas y vueltas en el tiempo, para contarla. En un presente de sufrimiento y percepción de la soledad (o de consciencia de la locura, sea suya o de los demás personajes), escribe sobre años lejanos, en ese mismo hotel en que todo transcurre. Esa perspectiva confiere a la novela un carácter de *mise en abyme*, hay una duplicación especular, la narrativa del presente refleja la del pasado en un entrecruzamiento.

Otro aspecto a destacar en *El Hotel* son los diálogos establecidos con otras artes, desde un diálogo explícito con el cine (en el libro aparecen fotogramas de películas), introducido como la posibilidad de un estar afuera del hotel (más allá que el cine funcione en uno de los cuartos). En las charlas sobre las películas se construye la interacción del narrador/personaje con Ariel, e interconectan al lector con las películas que ellos miran. El lector se topa con películas como *Aguirre, la ira de Dios*, justo cuando se acerca la introducción de la Deo en la historia, o *Zelig*, el “camaleón humano”, de Allen. Esta capacidad de relación indirecta con lo real nos hace reflexionar sobre aspectos de la novela y sus personajes. La conversación ocurre no solo con el cine, la música también es un elemento importante, hay referencias musicales que casi se pueden escuchar. Pero la narrativa visual se hace más fuerte, como tomas de escenas que incitan al lector a sumergirse en la trama, cada cuadro, cobra la capacidad de ir y volver en las

memorias del narrador, en un proceso de narrativa psicológica muy compleja.

La capacidad de la literatura de dialogar con la literatura es una marca presente, claro. Hay referencias directas, con la introducción de citas de libros, así como en el caso de las películas, no sin motivo. Las citas, más allá de homenajes a escritores, funcionan dialogando con la condición de los personajes, por ejemplo.

El ritmo de la novela remite a un aspecto bien presente en algunas narrativas contemporáneas, ese borrarse de las fronteras, un entrecruzamiento de referencias varias. La propia elección de la(s) tipografía(s) contribuye a eso. Esta alternancia en las fuentes diferencia momentos, sensaciones y tiempos de la narrativa. Se crean además, diversos diálogos constituidos por espacios en blanco y signos de puntuación, así se rellena de sentido lo no dicho y deja a cargo del lector la reposición de las entrelíneas. En este ritmo diversificado, aparece en presencia la fragmentación. Aunque hay un hilo conductor en la narración, la relación entre los personajes en ese hotel y la manera como lo hacen (o no), con lo que pasa fuera de ese espacio (el miedo de que alguien entre, es algo revelador del deseo de mantenerse allí, pero al mismo tiempo, no hay una negación del fuera), la trama se construye con diversos fragmentos de memoria que van y vienen a lo largo de la narración.

Esa fragmentación está presente en el proceso de las narrativas contemporáneas, pero en esta novela se lleva hasta las últimas consecuencias y el lector se ve enredado en una trama en que la Deo impera como gran

metáfora de la locura, que al principio solo se muestra tímidamente, pero se hace fuerte y se muestra totalmente en los capítulos finales, por fin, plena, convirtiéndonos a todos en locos. También ¿cómo no enloquecer en medio del mundo en el que vivimos? Estamos todos locos, pareciera afirmar el texto:

La loca instalada en el medio de locos [...]. La loca se enfurece con los espectadores locos que no prestan atención a su historia y vociferan su propia locura como respuesta, generando una sinfonía infernal de verdades sufridas pronunciadas fuera de tono, lugar y momento (127).

Todo este manejo de la narrativa, dado también el temario, en algunos momentos remite a una experiencia de lectura que se asemeja a una especie de diván de la terapia freudiana, llevando al lector a una reflexión sobre su propia existencia.

A lo largo de la novela se pone al lector como espectador. Incluso el libro termina con un dibujo de una claqueta, la narrativa como una gran película. *El Hotel* es una novela densa e intensa que incomoda y nos hace pensar en nuestro estar en el mundo. La lectura vale la pena. Pero no espere el lector una experiencia liviana.

KARINA LIMA SALES
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA,
UNEB, CAMPUS X,
TEIXEIRA DE FREITAS-BA

ANDRÉS CADENA,
Altanoche,

Quito, Colección Luna de bolsillo,
Campaña Nacional
Eugenio Espejo por el Libro
y la Lectura, 2016, 158 p.

Sin duda, el texto principal de este libro es una suerte de novela corta, cuyo título abarca los demás: “Un muerto”, “Un tipo de inercia”, “La importancia de la música”. Pero es “Altanoche” donde el lector puede descubrir y deleitarse, y también sorprenderse o tomar conciencia del sabio manejo con que el autor conduce la trama, desplegando con precisión y hondura las diversas instancias a través de las cuales el personaje narrador va revelándonos una realidad monstruosa que, sin embargo, solo al final la descubrimos encubierta en el orden banal, aparentemente inconsistente y propio del devenir cotidiano de un núcleo familiar que pudiera ser semejante al de cualquiera de nosotros.

Los personajes se desplazan en el escenario propio de una clase media inmersa en sus superficialidades, en sus mezquinas apetencias, en sus encuentros y desencuentros, es decir, en el marasmo de una realidad anodina dentro de la cual, de algún modo y poco a poco irán reconociéndose y también corroyéndose, unos a otros. Pero, por debajo de esa realidad, va tejiéndose el horror, un horror que, al quedar en evidencia, los destruye y dispersa, aunque, a la vez, pareciera el espejo monstruoso de lo que aparentemente solo era banalidad, acostumbriamiento, inercia. No en vano ese horror ha venido sucediendo invisible en la dimensión subterránea de la casa en que se susci-

tan los encuentros rutinarios de los personajes, lo que transforma a la estructura física del escenario en metáfora y representación del drama psicológico, anímico de los protagonistas.

Andrés Cadena juega eficazmente con el tiempo. La narración empieza en su final, lo que subraya su estructura circular. Más, en el ínterin, la trama avanza y retrocede, según las exigencias de la historia. Se juega con el tiempo, en tanto va gestándose otra historia paralela o implícita: la elaboración de la novela que escribe el personaje, una novela con un tema que extrañamente, va a coincidir con la verdad real y que determina su destino final.

En todo caso, se trata de un relato y de una escritura enhebrados con gran solvencia estética, en los que el lector es conducido por un autor que conoce los secretos del oficio, un relato, me atrevería a señalarlo, que está llamado a situarse entre los más interesantes de la nueva narrativa ecuatoriana de este primer cuarto del siglo XXI.

FRANCISCO PROAÑO ARANDI

ACADEMIA ECUATORIANA DE LA LENGUA

LUIS CARLOS MUSSÓ,
La orilla memoriosa,
Cuenca, Casa de la Cultura
Ecuatoriana,
Núcleo del Azuay, 2016, 214 p.

Dialogar sobre el oficio de la poesía en un entorno como el ecuatoriano, marcado por tradiciones, mestizaje, etnicidad y paralelismos modernos, podría resultar interminable e infinito. La notable labor del escritor Luis Carlos Mussó, en esta ocasión, comprime parte de esta enunciación, en una de sus últimas publicaciones, titulada *La orilla memoriosa*; libro que reúne conversaciones con 42 escritores significativos para la lírica ecuatoriana en el siglo XX. Con el fin de proyectar una visión holística y heterogénea, Mussó ha tomado poetas nacidos entre 1925 y 1971, provenientes de Quito, Guayaquil, Loja, Riobamba, Esmeraldas, Chambo, Latacunga, Cuenca, Ambato, Baños de Agua Santa y Azogues. Entre los cuales constan: Rafael Díaz Ycaza, Jorgenrique Adoum, Jacinto Cordero Espinosa, Efraín Jara Idrovo, Paco Tobar García, Carlos Eduardo Jaramillo, Eduardo Villacís Meythaler, Fernando Cazón Vera, Euler Granda, Ulises Estrella, Antonio Preciado, Ana María Iza, Carlos Rojas González, Bruno Sáenz Andrade, Humberto Vinueza, Julio Pazos Barrera, Alexis Naranjo, Fernando Nieto Cadena, Iván Oñate, Sonia Manzano, Iván Carvajal, Hernán Zúñiga, Sara Vanegas Coveña, Catalina Sojos, Ramiro Oviedo, Eduardo Morán, Maritza Cino Alvear, Pablo Yépez Maldonado, Roy Sigüenza, Fabián Guerrero Obando, Vicente Robalino, Mario Campaña Avilés, Fernando Balseca, Fernando Itúrburu, Edwin Madrid, Galo Alfredo

torres, Margarita Laso, María Aveiga, César Molina, Cristóbal Zapata, Marcelo Báez Meza, Pedro Gil, y los críticos: Hernán Rodríguez Castelo, Cecilia Ansaldo Briones y Cristina Burneo Salazar.

Por obviar razones que expone el autor de este libro, hay voces que no aparecen. Sin embargo, en términos generales, las voces que constan son el testimonio vigente de una época marcada por acontecimientos sociales, políticos y culturales, que forman parte de la historia y la memoria latinoamericana y por supuesto la ecuatoriana. Esta conciencia hemisférica que proponen los autores radica en la conciencia poética. Así, Mussó, interpela con eficacia cada conversación y logra profundizar y transitar por el cosmopolitismo, la filosofía, el culturalismo, la historia, la feminidad, la política, el periodismo, el nacionalismo, la identidad, la intimidad, la educación, la marginalidad, la interculturalidad, la crítica literaria, el exilio. Sobre todo, indaga en aquellos aspectos humanos que contribuyen a la construcción de una memoria colectiva; vital en una sociedad que se debate todavía en prejuicios y miradas que sucumben a la tentación del entretenimiento y la violencia.

En el recorrido del texto se puede notar que hábil y pacientemente, sin importar el tiempo de espera o gracias a la coincidencia, Mussó estratégicamente hilvana preguntas que permiten potenciar las cualidades vivenciales, intelectuales, metafísicas y espirituales de sus entrevistados. Por ello, uno de los aciertos de este trabajo (considerando que no solo parte de un ejercicio periodístico sino que tiene el *ethos* poético del autor), es dilucidar el lugar de enunciación de un escritor, ante todo un

pensador de su tiempo, lo cual requiere un conocimiento previo de sus obras, y también el seguimiento de sus criterios extraliterarios.

Así, por ejemplo, en los diálogos que sostiene resaltamos el de Jorgénrique Adoum en cuanto a la actitud política de la literatura frente a los marcos sociales, donde se patentan los valores y posiciones que tomamos frente a la vida; la confesión de Efraín Jara Idrobo sobre su inclinación por la musicalidad, en el doloroso *Sollozo por Pedro Jara*; el regreso a la familiaridad de la inocencia que invoca Carlos Eduardo Jaramillo; la quitología de los noventa en Ulises Estrella; los ritmos espirituales de los negro en Antonio Preciado; la música en Bruno Sáenz; la etapa con los Sicoseo que recuerda Fernando Nieto Cadena; el austro que marcó a Catalina Sojos; el paisaje del natal Portovelo de Roy Sigüenza; *Los Cuadernos de Godric* de Mario Campaña; el ejercicio de la poesía y presentación musical en Margarita Laso; el recurso de lo corporal en Cristóbal Zapata; los paraísos clínicos como resonancias poéticas en Pedro Gil. O ya sea el oficio de la crítica a partir del vasto conocimiento lírico, universitario y cultural de Hernán Rodríguez Castelo, Cecilia Ansaldo o Cristina Burneo, entre otros.

En este libro, Luis Carlos Mussó ha priorizado la presencia de cada autor, al momento de asistir a los lugares donde se gestan los diálogos. Conviene agregar que ha recogido el testimonio poético como una invitación a la reflexión, es decir, una lúcida recuperación del pasado. A nuestro entender, otorgar el testimonio de un tiempo es un ejercicio obligatorio, que involucra nuestras desavenencias, olvidos, escaramuzas,

concilios, y el delito de la memoria estaría en desconocer y darle las espaldas al pensamiento crítico y propositivo que los escritores han acumulado en sus respectivas trayectorias. De hecho, considero que este tipo de trabajos deberían utilizarse como parte de nuestro sistema educativo, no solo porque tributa la vida de quienes cosechan la palabra como espacio de reivindicación, sino también porque realiza un acercamiento honesto a nuestras realidades culturales.

FREDDY AYALA PLAZARTE
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR