
RESEÑAS

MÓNICA OJEDA,
***Nefando*,**

Barcelona, Candaya, 2016, 206 p.

Lo coherente al referirnos a una novela como *Nefando* sería callar. Detener lo que se quiere decir luego de leer ese maremoto de palabras acuosas que nos inundan. Hacer lo contrario a lo que se sugiere en el mismo libro cuando se refiere a un grupo de personas que veía películas y que sufría el impulso de tener que comentar casi cada escena. Eso es casi un arrebató de chismógrafo, algo que el *voyeur* deplora pero ansía poder contar. Con esta novela de Mónica Ojeda sucede algo que quizá lo dijo Bob Dylan con mejor acento: un artista es aquel que, como Shakespeare, crea artistas. Las ganas locas, ubérrimas de soltarse a escribir sobre el papel, de encontrarle la quinta punta a la página, son las que nos quedan luego de leer *Nefando*.

Sí, *Nefando*, que quiere decir indigno, que quiere decir vergonzoso. Pero ¿indigno de quién y a quién le causa vergüenza? ¿Vergüenza del lector?, puedo asegurarles que en lo absoluto. ¿Indignación de cada uno

de sus personajes que son tan de verdad que parecen ficción? Esta es una novela que tiembla la vena y luego la toca, así tiemplan las vísceras los violinistas excelsos, así tiemplan sus cuerdas bucales los contratenores, así alistan sus lenguas los imperitinentes y así aguzan su oído los que nos juzgarán.

Pues uno debería detenerse. Es que *Nefando* es un juego que no es un juego, un no-juego, si es que eso es posible. Un juego para mirones, para quienes quieren estar quietos y contemplar. Me remonta de inmediato a esa serie televisiva, magnífica por donde la viere, de los años noventa llamada *Seinfeld*, que fue ideada sobre la base de la nada. ¿De qué trataba?, acerca de nada. ¿Y nada no era el nombre de Ulises, del gran aventurero, del hombre que encumbró montes y asesinó bestias, del gran viajero? Este juego, un juego mordaz en el cual caeríamos atrapados todos nosotros si fuéramos más humanos, como los personajes literarios con cuyos lenguajes brutales, sanguinolentos, a ratos escatológicos agobian a las páginas de esta novela, pues este es un juego en el que el juego es jugar. No hay más. Arte por el arte,

al puro estilo Mallarmé. Se hizo Nefando para hacer Nefando, se lee. Y es un eco de Nínive, la Nínive bíblica, la de Jonás, del Jonás que habitó una ballena, que fue construida para construir algo. Es entonces, cuando una novela apunta tanto al blanco y da en este con tal precisión que termina por enrojecerlo, en que me inquieto por saber cuánto una novela de esta estirpe puede ser aceptada por el público lector en general. Porque si algo admitiré es que la hallé reconocible, la hallé muy nuestra. Y no hay nada que sea más nuestro que lo que hacemos a solas, en medio de la oscuridad. Es una novela en la cual sus “participantes” están constantemente queriendo, intentando, soñando en bajar las luces, en que los quejidos placenteros suplanten por fin al falso verbo barroco y regado que finge ser orgásmico o letal. Otro ejemplo que cabe al dedillo: Tristán e Iseo no se aman, ellos aman el amor, y actúan como si hubieran comprendido que todo cuanto se opone al amor lo garantiza e incluso lo consagra, lo exalta hasta el infinito. He aquí la forma que tienen de contrarrestar a la muerte.

Y es que no se puede alegar que en estas páginas falte amor. Contrariamente, el amor cunde (perdón el eufemismo), un amor, eso sí, muy pensado, y por eso muy “sexualizado” y llevado a sus propios límites. ¿Y si fuera verdad lo que dicen las imágenes burdas que se multiplican en Facebook de que el límite es uno mismo? ¿Eso quiere decir, como en Nefando, que nos llevan hacia el fondo de nosotros?

A propósito, una joya, suerte de paráfrasis kafkiana; página 116:

“No quiero nada que me aleje de la vida”, escribió Eduardo, “pero lo que acerca a ella es lo que arrastra hacia la muerte”.

Como esta, se pueden ubicar sin mayor problema varias frases sentenciosas y espléndidas desperdigadas como miguitas para atraer palomillos cabeceadores, por todo el libro, salpicadas como las pecas de alguna chiquilla de tez argétea. Asimismo nos recuerda verdades contundentes:

El monstruo creado por Víctor Frankenstein es horrible porque a los ojos de los demás es pura y mera carne sin lenguaje.

Nefando es una novela compleja, delicada. En sus entrañas se entrelazan varios léxicos del castellano. Parece como si la escritora la hubiera tejido de diferentes matices, texturas, sentidos, dándole la propiedad de lo que tiene que ser hoy en día un laberinto, un enredo de lo que hay. Ya nadie piensa como Dédalo o los que querían emparedar al Minotauro en un arquitecto cuyos planos sean pletóricos. Ahora, para extraviar al Minotauro, se lo echa en medio del tumulto y a ver qué coge y quién se salva. ¿Redentor, Heracles, Teseo?, en la televisión.

La desfragmentación en la cual la autora sumerge a la novela la vuelve atractiva, ciertamente, pero es aquí mismo donde radica su mayor dosis de complejidad. La novela, como toda buena obra de arte, necesita de su lector, o traductor, si se quiere. Ojea la manufactura a la manera en que lo hace Roberto Calasso en *La ruina de Kasch*, o quizá, muy remotamente,

como anheló James Joyce su *Ulises* y terminó por concretarlo en ese otro magma verbal que se llama *Finnegans Wake*. Y es entonces cuando Mónica Ojeda nos da señales de que sabe muy bien de qué va el ritmo de una narración, porque quizá eso sea lo más destacable de esta novela que tiene múltiples atributos: su ritmo, el aliento de los personajes que hablan y “dicharachean” insólita, abiertamente sobre su sexualidad, sobre sus sentimientos más bajos, acerca de los sueños incumplidos, y no olvidan entrometer algo de poesía, para que la vida no parezca tan políticamente incorrecta.

Mónica Ojeda sabe mirar. Luego señalarlo con el dedo. Acusándolo o indicándole que es suyo. Dice uno de sus personajes que de tanto observar le pareció ver que el vello púbico de la dormida crecía. Cada vez estoy más convencido de que el devenir de la literatura ecuatoriana, de sus novísimos representantes, como es el caso de Mónica, tiene como factor común el dejarnos la sensación, tras leerlos, de que son asiduos de esconderse en el clóset de la mujer amada para verla soñar a sus anchas, aguantando la respiración, moviéndose con sigilo, inventándose los sueños ajenos.

Eran las doce de la noche cuando cerré *Nefando* por primera vez. Había leído sin interrupciones hasta

la página 71. Levanté la cabeza hacia la ventana que me mostraba algo que estaba en algún lugar pero que no sabía qué era. El cielo estaba roto, como la carne de los personajes secundarios, esos que esperan su turno para saltar a escena y de tanto esperar brincan al menor descuido y tropiezan y se rasmillan las piernas y vuelven rengueando a su sitio, bajo la mirada enfurecida de su creador. Yo pensaba en la serpiente de Quetzalcoált, en mis conocidos que viven en Barcelona y si alguno de ellos habrá leído *Un mundo feliz*. Luego supe algo que no sabía hasta entonces y que el libro me iría revelando en los siguientes días en que lo abordé: que nunca había jugado un juego de vídeo y que afortunadamente no supe de *Nefando*, porque habría sido su incondicional.

Estos hombres, estas mujeres, sus presas y sus variantes saben algo maravilloso, saben que bigamia es amar y soñar. Y que hacerlo a la vez nos mantiene con los dedos ansiosos y las palmas picándonos, sabiendo que a nuestras manos les falta algo, acaso esta novela. Mónica Ojeda ha armado el caos. Lo ha hecho aprisa. Un caos que de tanto regodearse en sí mismo deviene orden. Lo hace para pedirle que no la vea todavía y que le permita decir lo que las palabras todavía no saben decir.

CARLOS VÁSQUEZ

ERNESTO CARRIÓN,
Tríptico de la ciudad,

Guayaquil, Manzana Bomb! Ediciones,
2016, 188 p.

Ciudad pretexto,
Guayaquil, Manzana Bomb!
Ediciones, 2016, 94 p.

El irreverente y prolífico Ernesto Javier Carrión Castro (Guayaquil, 1977) ha pasado de una radicalidad lírica militante del descaro, sustentada en más de quince libros de poesía, a la construcción de un mundo narrativo, procedente de recursos vitales propios y con un ánimo de saldar cuentas con el pasado, puesto que navega en aguas de la ambigüedad entre lo que sucedió y lo que narra en la ficción novelesca, entre historia y ficción. De igual modo, la acumulación de galardones (doce hasta ahora) ha conllevado a que Carrión deje de ser el *enfant terrible* de las letras ecuatorianas, una alternativa a los cauces del discurso literario convencional y obtenga un lugar propio en el canon ecuatoriano actual, alentado por los medios de comunicación pero no por la escasa crítica académica.

La novela *Tríptico de la ciudad*, publicada por la ecuatoriana Manzana Bomb! Editores, está protagonizada por Pablo Paredes, un estudiante de Psicología, y por Mariano Torres, estudiante de Comunicación Social, “flaco, de cabello negro y ensortijado que acomoda debajo de una boina que usa, de modo permanente, al estilo del Che”. Mientras Pablo pretende hacer un documental de fin de carrera sobre la transexualidad en Guayaquil, Mariano se enrola en un trabajo so-

bre los días en que el Che pasó en la ciudad costera en 1953, y ambas investigaciones se cruzan hasta el punto de conectar al Che con los homosexuales guayaquileños.

En el ambiente de Guayaquil flotan sin rumbo cadáveres sin rosas, pero con resaca de madrugada urbana y teñidos por la penumbra de un bar. Guayaquil es una marea que cubre en una noche las huellas de otras mareas sobre el conflictivo asfalto de la vida, borradas sin dejar rastro ni delatar al autor. Guayaquil es “una ciudad que no quiere mirar de frente su reflejo”, un municipio de “dibujo apabullante y caluroso”; y esta obra muestra ese Guayaquil abrasado, de las pensiones baratas y de los pésimos jugos de naranja, de ese Guayaquil indolente que aguarda la puesta del sol, guarecido por palmeras y atiborrado de aire estancado, de ese Guayaquil donde las ratas pasean por el malecón bordeando bultos en venta. Carrión se conforma con exponer Guayaquil mediante la percepción de lo narrado a partir de una anécdota al mismo tiempo real e inventada, que va incrementando el oropel narrativo. Historia y ficción. La Newyorkina, Valeska y Marilyn son nombres de personajes travestidos, y por medio de ellos Carrión saca a la luz la impunidad de las muertes de los transexuales, que la sociedad orilla. Violencia y deseo. Un diálogo con la vida, un diálogo con la realidad, pero no un diálogo con Guayaquil porque no es esta la crónica de un tiempo ni de una ciudad, porque no se cuestiona la esencia de una ciudad inevitable y porque la única ciudad real es —y es solo— la que llevamos dentro. Capítu-

los alternados, vidas entrecruzadas y dos personajes, Mariano y Pablo, que deambulan por los recodos de un pensamiento dispartado poco convincente por sí mismo, un artefacto poco pertinente que busca “la materia disfrazada de la historia y su corteza real”, en palabras de Pablo.

La consolidación de la identidad del Che emparentada con el ánimo revolucionario aún soslayado implica una evolución que confunde a nuestros protagonistas, porque no hallan el detonante de la misma y no descubren el papel que juega Guayaquil en todo esto, aunque sí saben que en Guayaquil el Che modifica el rumbo de su vida, cambia un trabajo en Venezuela por presenciar la revolución en Guatemala, que le llevará a conocer a Fidel Castro. Ernesto Carrión narra lo que su desobediencia constructiva le dicta, lo que su terapia vital le hace escribir, y lleva a cabo unas precarias expediciones de la memoria por los paisajes del pasado a modo de rendición de cuentas.

William Lee Burroughs, trasunto de William S. Burroughs, homosexual adinerado, elegante heroinómano, y Ernesto Guevara, de 25 años, andrajoso y mísero, protagonizan *Ciudad pretexto*, segunda obra de la trilogía. Lee era “extremo, arrebatado y polémico” a ojos de Guevara, y este es un alergólogo argentino de paso por Guayaquil. Los dos son escritores por convicción y aventureros de diferente condición. Si Guevara gusta de Jack London y Walt Whitman, Lee gusta de buscar “la acción invisible de la psiquis” y cree que la vida se asemeja a la continua extinción del presente; si Ernesto busca construir su yo, Lee

intenta mediante artificios estupefacientes revisar su pasado, ese pasado que no se puede modificar, para entenderse mejor; si Ernesto pretende “desplazarse a otro país para mirar otra realidad con los mismos ojos y luego conseguir unos ojos nuevos para mirar el recorrido y entender el viaje”, Lee obedece al sistema impresión-emoción-experiencia, siendo la experiencia el particular modo de conocerse y reconocerse en el mundo que le rodea, en lo pasajero.

A Ernesto “le interesaba alcanzar una identidad como un blanco río que se remontara por todas partes”, a Lee “la realidad destruida por la realidad. Exterminarla dentro de un texto. O ser yo mismo y divertirme mientras el mundo sigue incendiándose sin que a nadie le importe”. Atrapado por las deudas, Ernesto le sigue el juego a Lee (a pesar de la inexistente afinidad entre ambos) porque no tiene otra opción, aunque intenta sacarle provecho a esa peculiar convivencia. Carrión busca en el pasado para explorar el presente poniendo a ambos personajes en entredicho (el pasado por su interpretación presente) y emplea unos términos, que funcionan como correlatos objetivos del contexto que se quiere representar y que el lector debe percibir.

El lector se siente al final de la novela como los protagonistas, reflexionando sobre si la lectura le ha conducido a alguna parte, aunque sea a los oscuros recovecos de su interior. El escritor guayaquileño emplea erróneamente las mayúsculas en los títulos de los filmes, como también ocasionalmente sustituye equivocadamente la coma por punto y seguido,

descuida algunas tildes, pone coma ante conjunción copulativa innecesariamente, escribe algunas preposiciones donde no hace falta, olvida la cursiva de *alter ego* y el uso de numerales como treintaiocho (sic) recuerda al de un dislocador de la lengua. Esto evidencia la alarmante falta de revisión del texto.

Estamos ante dos novelas que parecen un ejercicio paronomástico, cuyo rezagado sentido se halla por mera añadidura, novelas irregulares y a la vez diferentes y distantes a su siguiente novela, la premiada *Cursos de francés* (2017), en lo que es un agradecido cambio de fondo, pero no de forma. Sin embargo, Guayaquil sigue marcado a fuego en su narrativa, porque es el telón de fondo de la premiada *Incendiamos las yeguas en la madrugada* (2017) y de su última novela, *El día en que me faltas* (2018), ganadora del VII Premio LIPP de novela y publicada por la peruana Cascahuesos Editores.

CARLOS FERRER

ACADEMIA DE ARTES ESCÉNICAS
DE ESPAÑA

JACQUELINE GOLDBERG,
Perfil 20,

Caracas/Chicago, Digo Palabra,
TXT, 2016, 40 p.

*Hablemos de una sangre
Que no escampa,
Que baste a la luz.*
Jacqueline Goldberg

*Atraído por esa viscosa mezcla de
vida y muerte
que es la sangre.*
Nelson Simón

Si la poesía es respiro, tal como lo señaló con bastante precisión el poeta y docente Pedro Cuartín, la poesía de la escritora venezolana Jacqueline Goldberg (Maracaibo, Venezuela, 1966) es una suerte de indagación sobre el cuerpo que se establece a partir del discurso poético, y su vinculación directa con las formas y diálogos que se dan desde el propio escenario de la carne y sus reiterados acercamientos hacia esos territorios indescifrables, también por el lenguaje. Una geografía íntima que se manifiesta a partir de una reflexión que igualmente tiende sus redes causales para deshacer lo que es constancia entre ese discurso que aparece a ratos en las sombras, y el otro que se mueve o se nos cruza como la sangre.

Este libro propone una mirada donde los cauces desembocan en escritura, estableciendo de esta manera un campo inexplorado que colinda con una memoria que es también lenguaje, vista desde concepciones científicas. La sangre y sus reiterados mecanismos generan un cuerpo sólido con su torrente, y atraviesa con

astucia nuestra biografía que nadie ha sabido explorar. El cuerpo como casa que guarda sus más recónditos misterios, también es una radiografía que se manifiesta en lo que somos, y desde allí llama a instaurar otra historia que se sabe extraviada, pero que se nos muestra en esa misma lectura del cuerpo circundante, cuerpo microscópico y enfermo que supura viejas rencillas con sus coetáneos. Batallas que se emprenden al decirse. Exilios voluntarios que yerguen y se esparcen por un territorio que constantemente desconocemos o damos por perdido.

Este libro arma noticias de otros mundos, y junta escenarios para declarar abiertamente los diálogos y las voces que no registramos, pero que suceden en el diagnóstico unitario de un galeno que transita a gatas y en silencio por nuestro malquerido cuerpo. Son las otras palabras que se intercambian y bajo otro sistema de comunicación, irrumpen las desvenecijadas heridas que también dialogan entre sí. Texto que construye desde un horizonte ajeno las diversas formas que se articulan, acudiendo a los temidos olvidos que padecemos. Biografía que desanda entre la sangre que cruza como un río; y los diversos asuntos de la memoria que ya no es íntima como la piel que ha quedado desplazada por otros ámbitos, que son también los que nos habitan. *Perfil 20* es un examen a la materia ordenada y transitada; un incesante recorrido por todo aquello que solemos silenciar. Es el padecer mismo desde el lenguaje, son los diversos tratamientos por los cuales se somete el organismo para terminar en una

suerte de prueba que será lo que acabe por determinar lo que somos en esencia o que diga “cuán cristalinos u opacos somos”.

Este libro, además, permite generar desde sus fueros, un desplazamiento íntimo que trasciende lo meramente instrumental y lingüístico. No obedece en tanto ordenamiento al cuerpo que es atravesado, acaso escrutado para dar paso a una indagación exhaustiva, como si mi deseo navegara en ese principio de saber lo que el otro tiene por dentro, como si mi naturaleza estuviera estableciendo una mirada que no ha partido precisamente de condiciones aisladas. Antes bien, la lectura ha surgido de un ejercicio poco usual donde arterias, venas, capilares y memorabilia intentan decirse, manifestándose con macabra armonía.

Solo 21 poemas conforma la primera parte de este libro, entre ellos “Biografía”, que recorre con habilidad las líneas invisibles que se nos cruzan: hemoglobina, leucocitos, glóbulos blancos y rojos, ácido úrico, triglicéridos, colesterol, creatinina, urea y glicemia, seguido de “Noticias de otros mundos”, con solo tres documentos extraídos de la revista científica *Royal Society*, donde se pone de manifiesto algún indicio de la sangre en otros escenarios de la carne: hallazgos de momias como Otzi quien moriría violentamente hace unos 5.300 años tras una lenta agonía. Animales de la prehistoria como la mamut, que fue hallada congelada de cuyo abdomen fluyó sangre muy oscura, y que según el científico que la encontró cree que la sangre permaneció líquida a lo largo de los años,

debido a que la mamut pudo haber caído “en un pozo o en un pantano probablemente hasta la mitad de su altura, mientras que el resto de su cuerpo se congeló”. Además, el diseño y la programación de un dispositivo electrónico llamado *memristor*, el cual consiste en emplear sangre humana para elaborar “nuevos tipos de memorias para ordenadores”, y se piensa que es posible en un futuro no tan lejano desarrollar “microcanales del dispositivo memristor de flujo e integrar varios que lleven a cabo funciones específicas de la lógica”; y “La vida de la carne en la sangre está”, con un breve pero decidido texto que da cuenta de un delicado tratamiento, cuya naturaleza cobra sentido desde que la sangre se hace parte indiscutible de un territorio ajeno y distante.

Este poemario da cuenta de un entramado discursivo que apela a lo increíble, donde exceso y polución desarman lo que decimos de nuestro cuerpo, donde hallamos una voz que se escurre cuán torrente sanguíneo deambula enardecido por fisuras y parajes innominados. Es ciertamente un libro para leer a hurtadillas, quizá en las noches, donde se dice copiosamente que transcurre el misterio de las palabras, de tantas palabras y un mismo temor.

JUAN JOEL LINARES SIMANCAS

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, NÚCLEO

RAFAEL RANGEL,

TRUJILLO, VENEZUELA

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ,
Lo que ayer parecía nuestro,

Quito, Casa de la Cultura

Ecuatoriana, Núcleo de El Oro/

Eskeletra, 2016, 2.^a ed., 159 p.

El cuento en el Ecuador ha sido un género asiduo y en general exitosamente cultivado. Cuentistas de la talla de Pablo Palacio, que en la década de los veinte del pasado siglo, inició en América Latina un realismo psicológico que en algunos relatos recuerda a Kafka, con la particularidad de que seguramente nunca leyó al checo por simples razones de la época de las traducciones de su obra al español, o José de la Cuadra, un antecesor del “realismo mágico”, de quien un crítico diría que fue un García Márquez pero que no había leído a Faulkner, para aludir a la influencia capital que el norteamericano ejerció en los autores del denominado *boom* de la novela hispanoamericana.

Raúl Serrano Sánchez se inscribe en una generación que hizo del cuento ecuatoriano un vehículo de renovación literaria, con los aportes de la exigencia formal, unida a las penetrantes exploraciones en los habitantes de las urbes, sean clase media, seres marginales, del lumpen, etc., para bucear en su complejidad.

Precisamente, el nuevo libro de Raúl, *Lo que ayer parecía nuestro*, en su segunda edición a cargo de la editorial ecuatoriana Eskeletra y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de El Oro, ratifica e inclusive amplía la calidad de las narraciones del autor, que a la perspicacia en la construcción de personajes, une un sutil ma-

nejo de las tramas en un lenguaje si bien asordinado, ya que carece de cualquier floritura barroquizante que suele ser común en algunos narradores del *posboom*, es en cambio sutil y eminentemente evocativo.

El escritor Galo Galarza ha calificado a los cuentos de Raúl Serrano Sánchez como “un teatro de sombras”, una metáfora bastante exacta para referirse a unas situaciones de las que los lectores se enteran a medias para ir las reconstruyendo gracias a datos, pistas, suposiciones que vuelven más enriquecedoras sus historias.

En uno de sus cuentos, el inevitable ícono de la música popular ecuatoriana, Julio Jaramillo, más conocido como Jota Jota, revive en las melodías de un exiliado en Madrid, junto a la evocación de otro grande de la música de nuestra América, Daniel Santos, el rey de la bohemia nostálgica de los bares de las ciudades latinoamericanas con sus amores desdichados.

En “Ese oscuro hotel de la memoria”, una mujer mira a través de los visillos de una ventana, y la historia surge natural, impetuosa, llena de rememoraciones y equívocos. “Ventana en pájaros de arena” parte de la desoladora constatación de que “esta ciudad está llena de máscaras”, porque todos somos personajes que interpretamos un papel, turbio, ridículo o simplemente banal. Raúl tiene un certero oído para elegir los títulos de sus cuentos, con la particularidad

de que a diferencia de algunos otros autores, la tersura de sus títulos no se ven defraudados al leer los textos.

En una segunda parte de la obra se halla el cuento “Dos gardenias para mí”, la historia de Tersa y sus sobacos; “La colmena de los distraídos” y “Nada se puede añadir a lo filmado”, sobre las habladurías de un vecindario de clase media baja. Raúl Serrano posee el don de ironizar sin que sus personajes se vuelvan caricaturas, con esa compasión que Chejov utilizaba para llenar sus historias de aquel hálito de empatía con los seres imaginarios que hacían de sus historias pequeñas tragedias o dramas sin consecuencias mayores para la gente.

En la tercera parte está el cuento “Bosque sin puertas”, monólogo con una abuela, quizá uno de los más logrados relatos de este nuevo libro de Raúl, que ratifica sus virtudes como autor de cuentos cortos y no tan cortos.

Pero debemos añadir que Raúl no solamente es un narrador a secas, siempre un buen autor es algo más que quien escribe páginas sutiles y memorables. En el caso de Raúl, es catedrático universitario, animador de talleres literarios de jóvenes, crítico de gran penetración y buen corazón, cosa bastante rara en un crítico literario. Eso, y algo muy importante, Raúl es una buena persona, un gran tipo, como decimos en Ecuador.

ELIÉCER CÁRDENAS

FELIPE GARCÍA QUINTERO,
Siega,

La Paz, Plural Editores,
2.ª ed., 2017, 90 p.

*en tanto me siento al borde de mis ojos
para asistir a la entrada
de las imágenes*
Huidobro

En *Siega* de Felipe García Quintero, la voz poética asiste a lo que va entrando en sus ojos, para luego salir por sus palabras. A diferencia del poeta chileno citado, no hay en ello una pasividad sino una contemplación, una mirada no solo atenta sino solícita. En esos ojos hay pensamientos. No están antes del encuentro con lo que ve, con lo que piensa, pues es justo en el tropezar de uno con lo otro que el lenguaje ocurre. Así, toda la percepción sensorial sigue la pauta de lo mirado y hacia allí enfilan su apertura; luego, la elaboración toca, palpa, saborea u olfatea, categoriza, nombra y, al hacerlo, juntos crecen lo mirado y sus nombres.

Recibir imágenes

Lo mirado proviene del simple mundo de la hierba, los caballos o el entorno, pero ya la voz advierte: “Lo que miras no hace el paisaje de tus ojos”. Entre aquello que existe por fuera de la mirada y los ojos mirantes no hay mimesis, o reproducción; no hay verificación posible. Lo que hace a los ojos será un lento acceso o puente entre la cosa en sí y el lenguaje que la visibiliza, la sitúa, le da cabida. Paralelamente, la palabra aguarda su tiempo detrás del silen-

cio; silencio que forma las cavernas del pensar: “Montaña de solo aire el pensamiento donde el silencio se despeña”. Para llegar al lenguaje falta todavía trecho. Primero hay que fijar la pupila y con ella al sujeto que mira. Después, la torpeza del tacto que “va tras ello. No sabe lo que persigue”. Ni mirada ni tacto son suficientes para detener lo mirado, para situar al sujeto que mira. Hace falta seguir atento.

Poco más adelante tal paso sucede, se verifica que “la hierba, bajo la lluvia, es mirada” y en ello se cifra “la más terrestre esperanza”... ¿de qué?, ¿de sujetar, de situar, de encontrarse en lo mirado? ¿O esperanza de asistir a lo existente sin nosotros, ni ojo ni palabra necesarios? Quizá la sabiduría de los ojos resida en los pliegues, en los entrelugares que atraviesa precisamente sin situar, ni nombrar ni significar, todavía. Quizá todo ojo sepa que “sobra cuerpo donde mirar” y que en el alcance de la mirada “todo cabe y crece”; sin embargo, el ojo agotado en su fijeza se mueve, se transporta para detener las imágenes que le llegan y los pensamientos que se acumulan. Así, debe la palabra tejer la unión o el camino entre lo percibido y lo que irá a nominarse.

Decir lenguaje

Si oímos atentos a la voz que nos guía en este libro, sabremos que no estaba sola en su sonido, pues “mi voz escuché en el gemir de la cabra solitaria”, afirma el poeta colombiano, y con ello concentra más aún su lugar de acogida y de espera-esperanza a eso que lo rodea y que en su voz ha-

bla. Pero cuando, pacientes, estamos seguros de empezar a oír esa voz, o esas palabras, sorprendentemente lo que sucede es o un silencio o un desvío que nos hace oír a quienes no esperábamos, a los muertos. Si las cosas siguen en su latente vida, si “la fresca hierba, el cálido viento adentro, aún gravitan de la voz que los llama”, esto sucede “sin nombre ya, es cierto”, leemos. Ante las cosas no hay un lenguaje que proceda sino una mueca de boca vacía o silenciada que llama ya sin nombre, y va al encuentro con lo que lo rodea y con lo que lo habita. ¿Quién es ese que acude sin palabras ni armadura, al encuentro con lo que existe? La respuesta puede conmovernos, pues se dice que “los muertos no desisten de hablar”; es más, tampoco desisten de escribir: “incluso, su muerte misma en nosotros, todo el aire de sus pensamientos”.

Quizá el eco nos lleve hasta el poeta boliviano Camargo, para socorrernos ante tales relaciones, para decirnos que la voz de los muertos estuvo antes de la propia y para advertir que es desde allí desde donde laten la pulsión del deseo y la escritura. Si el hombre vivo silencia su voz ante la viva hierba, hay en su silencio muchas voces, no solo de lo circundante sino de los muertos que en él hablan y encauzan su irrefrenable pensar.

Y quizá por todo eso, la voz nos interpele: “interrumpe mi silencio, la manera de callar que soy”. Tras esa solicitud está lo vivo pidiéndole a la muerte un sentido; está la voz demandando a lo vivo estar frente a él para poder decir-pensar-percibir has-

ta callar, en un movimiento en reversa que culmina en el silencio que se es. Un camino en reversa que acaba no en la plenitud de lo dicho, de lo visto ordenado o del sujeto situado, sino en el desacomodo de ir hacia y estar frente a, pero callado desde la muerte siempre hablante y el pensamiento siempre aéreo.

¿Somos palabra en cuanto la alarma de alguien, siendo ante nosotros, interrumpe la voz eterna de la muerte, deteniendo en ese gesto el paso del tiempo, abriendo así el silencio, la gratitud o el enigma que anteceden a un nombre?

Un camino (algo buscado “con todos mis animales”)

Leemos el poema 9: “Encontrar un camino diferente del tiempo o la piel./ Una ruta distinta, otro cuerpo, tal vez, que abra el día y lo recorra, sin aliento”. Esta búsqueda tiene asidero después de lo rastreado. ¿Cómo nombrar sin piel y sin temporalidad?, ¿cómo nombrar sin prejuicios y sentidos dados por certeza?; es decir, ¿cómo nombrar sin muerte, pero sin aliento a la vez?

Las preguntas no cesan, tal vez una de las más hermosas sea la que intuye: “¿Si oída el habla en el plato vacío, solo el eco de callar nos sacia?” Porque en esa palabra no pronunciada está “la dispersión de lo que amas”, dijo un día el poeta Oscar Cerruto. Y esta palabra no dicha, en García Quintero, nos conduce al eco de callar, al eco de estar saciados. ¿Será que también las cosas y los seres se están y son su silencio?, ¿será la vida fluyendo en su florecer

y no el tiempo pasando ni la muerte muriéndonos ni el pensamiento agotándonos... será esa la manera de también ser entre lo demás?

La voz desea un camino, una senda a tropezón contra el monte; no el mapa, no la luz acallando las sombras. "Así, todo cuanto la voz toca es visto para decir el camino de lo que un día fue nube", pero sin por ello detener o dar orden a esa efímera forma, pasajera en la mirada, y evanescente entre las letras. Decir el camino de lo que fue nube, hay que precisar, no es decir nube o ser nube, sino dar a esa nube su condición de trayecto, lo que hace el pensar o el nombrar.

Quizá, intuyendo ese deber o potencialidad, la voz avanza: "Es tiempo de entregar el cuerpo al camino desolado del habla, tantas veces dicho, otras más olvidado por la lengua que pronto será un poco de fuego en el incendio nocturno de la rosa". No queda sino desatar el nudo de la visión y de lo hablado; no queda sino decir con un lenguaje ya dicho y ya olvidado. Tal vez, porque en el decir de cada poema, en ese decir otra vez, también es el camino del lenguaje lo que se traza, lo que dice su propio decir o da cuenta de su propio darse cuenta.

Al final del trayecto que esta escritura nos permite transitar, corren paralelos dos milagros: por una parte, "ahora, de los labios cerrados, la fresca hierba renace"; por otra, se constata que "porque hemos hablado parece habitado el mundo". Seguramente, las cosas y los seres habitan y crecerán sin nosotros mirándolos o nombrándolos, pero es solo en la osadía de nombrar su trayecto que ha sido anclado su movimiento. Toda la vida sigue siendo. Todo el lenguaje ha dotado de sitio a los habitantes del mundo, constatando con ello su paso por aquí, su sentido. Y aunque un día la muerte reine llevándose las cosas a su silencio o el hablante calle habitando también su propio callar, por unos hermosos momentos todo ha sido. Alguien lo ha mirado ser, lo ha pensado. Alguien ha dicho: sé que viviste, en la más efímera de las formas o en la más sólida, siendo tú, y así, y por ello, abriré nuevamente mis ojos a tu paso por la vida. Eso se agradece.

MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN
UNIVERSIDAD MAYOR
DE SAN ANDRÉS, BOLIVIA

SANTIAGO VIZCAÍNO,
Complejo,
 Buenos Aires-Quito, La Caida
 Editorial, 2017, 115 p.

Voy a empezar atendiendo algunos datos intertextuales para ubicar la genealogía literaria de esta *nouvelle*. Como es sabido, la intertextualidad indaga en la relación que un texto mantiene con otros, ya sean contemporáneos o anteriores; de modo que el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.

A pocas páginas de iniciado el relato, el narrador, recién llegado a Málaga, confiesa:

traigo una novelita de bolaño que pesa como una biblia. Traigo en mi mente una noche inmensa del siglo XVI que parece que la hubiera vivido.

Esta declaración de equipaje cultural-literario —para apelar al argot aduanero-migratorio— es altamente reveladora y me parece que cifra una de las claves culturales desde la que podría leerse el texto. Vamos a ver: “la novelita de bolaño”, según confiesa de su autor, es la poliédrica, colosal y póstuma *2666* (2004), *tour de force* para todo los bolañistas que han sido y serán en el mundo. Como es sabido, para la generación de Vizcaíno, Roberto Bolaño se convirtió en un escritor de culto, e ícono cultural, sobre todo a partir de *Los detectives salvajes* (1998), quizá porque en esta novela lo que se llama “Generación Y” o “Millennials” encontró una re-

presentación alegórica de su propia búsqueda de un modelo literario, en tanto la novela es el retrato de un grupo de poetas jóvenes y nómadas que se lanzan a rastrear las huellas de un mito literario, pero de un modo prioritario, la admiración y el entusiasmo que suscitó esta novela quizá deba buscarse en su lenguaje juvenil que apela permanentemente al *slang* urbano, ya mexicano o chileno, y por extensión latinoamericano. Esa jerga caliente de los jóvenes, en este caso quiteña-ecuatoriana-española, es el caldo de cultivo de *Complejo*, el idioma desde el cual Vizcaíno articula su relato. Y es precisamente la frescura y vivacidad de su lenguaje —además del pulso rápido de la escritura, del tono humorístico, irónico, autoirónico y caricaturesco— lo que confiera al texto su intensidad y su latido vital. Por eso el símil “pesa como una biblia” referido a *2666* —la segunda novela heroica de Bolaño— no es meramente una comparación hiperbólica que alude al peso real del libro como objeto (1.126 páginas en la edición príncipe de Anagrama), sino a su condición de texto sagrado, es decir, entendido como depósito de saberes y recursos. Sobre esta primera parte de la declaración creo que podemos todos estar de acuerdo, palabras más o menos.

Más arriesgada o polémica puede resultar mi hipótesis sobre la segunda cláusula de aquella afirmación: “traigo en mi mente una noche inmensa del siglo XVI que parece que la hubiera vivido”. La frase es lo suficientemente abierta, como para propiciar múltiples lecturas, inscribir la genealogía del relato en el “Siglo de Oro” español, por ejemplo, pero la que yo propongo

es aún más específica, pues quiere localizar el linaje de *Complejo* aproximadamente hacia 1525, fecha que los estudiosos han establecido como el año probable de la composición del *Lazarillo de Tormes*.

Por su forma autobiográfica (suerte de novela de formación, de *Bildungsroman* de bolsillo), por el tema de la juventud, por el carácter errante del narrador-protagonista, como por la observación del entorno y ciertas características estructurales, *Complejo* dialoga con la tradición de la novela picaresca, y de un modo especial con el *Lazarillo*. Abona en este sentido un señalamiento que hace Willy, cuando sale a pasear por Salamanca con Sara –la ecuatoriana con la que vive un romance–, y cuenta que atravesaron el río Tormes, justamente el río a cuyas orillas nace el *Lazarillo* y del que este personaje toma su sobrenombre. De modo que el itinerario de Willy también comparte parcialmente la geografía que atraviesa el *Lazarillo*. En todo caso, Willy, como el pícaro de la tradición española es un antihéroe, un individuo con las virtudes y defectos de una persona corriente, al margen de cualquier perfección, sin otro atributo particular que la escritura, un hombre que observa la vida en contrapicado, de abajo hacia arriba, con una buena dosis de resentimiento, “desde una perspectiva alterada, teñida por sus deseos, anhelos, frustraciones y fracasos” que constituye lo propio del pícaro, según Ortega y Gasset.¹

El escritor y profesor mexicano Julio Torri ha resumido en pocas líneas las características de la picaresca:

los protagonistas son niños, por lo tanto no hay amores en estos libros. Sirven a diversos amos, con lo que se ofrece campo apropiado a la sátira social. Emplean para ganarse el sustento la astucia y la malicia, y la visión que ofrecen de la vida es risueña y divertida, sin desesperación ni amargos resabios. El medio ambiente hostil y duro aguza el ingenio del pícaro y lo dota de socarronería y disimulo.²

Salvado el hecho de que estamos ante un joven sexualmente ávido, presto siempre a seducir a las mujeres que se cruzan en su camino, esta caracterización bien puede aplicarse a nuestro personaje, que aunque no tiene amos ni pasa hambre –pues recibe mensualmente su pensión estudiantil– más de una vez se halla necesitado, con los euros contados para sobrevivir, y tiene el ingenio presto para entender el mundo y enjuiciarlo despiadadamente, con una buena dosis de sarcasmo.

Como hemos dicho ya, lo que brilla en esta novela, su aspecto más atractivo, es precisamente el poder de esa voz desembozada, singular y única del narrador que hace un uso menor del español, como si rebajara simbólicamente la lengua madre para decir su verdad, de allí el uso de las

1. Remito a la introducción de Josep V. Ricapito al *Lazarillo de Tormes* (Madrid: Cátedra, 1983), 36.

2. Julio Torri, *La literatura española* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1952), 59.

minúsculas, como un acto de venganza simbólica.

Ahora bien, si la novela picaresca es la epopeya del hambre, diríamos que *Complejo* es la epopeya o la odisea de la identidad, pues luego de su periplo español-mediterráneo, Willy ha enriquecido su conocimiento de sí mismo, de sus paisanos y de su patria, diríase que ha ampliado la comprensión de su identidad como individuo y como ecuatoriano. No en vano, en los pocos días que se encuentra en Madrid, lo que le interesa es el mundo de los migrantes, sus nuevos hábitos, su comportamiento fuera del país, aunque el mismo no quiera ser un migrante, pues “la debilidad identitaria del ecuatoriano transforma al migrante en un monstruo cultural”, observa. Por eso además de ser un viaje y una educación sentimentales es también una novela de aprendizaje, de instrucción sobre las condiciones de la migración ecuatoriana en España.

Aventura, finalmente, una apurada reflexión sobre el carácter autobiográfico de *Complejo*, otra característica del expediente picaresco. La novela es sin duda el trasunto biográfico del autor en su calidad de becario de la Fundación Carolina en la Universidad de Málaga, donde transcurre la mayor parte del relato: “vine por una beca y empiezo un cuento del resentimiento, del complejo, un afán mediocre de superación al que le faltan sus comas –sus silencios cortos–”, anota el protagonista-narrador. Diríase que Willy escribe una novela para redimirse de sus complejos, de su condición de ecuatoriano, de su tercermundismo, pero también para conjurar la

complejidad de la existencia. Allí están las dos acepciones de complejo que la novela libera.

En su seminal ensayo “La autobiografía como desfiguración”, Paul de Mann señala que “el discurso autobiográfico es un discurso de autorrestauración”, pues entraña una reparación simbólica de las averías emocionales y afectivas del autobiografiado. De Mann anota que “la figura dominante en el discurso epitáfico o autobiográfico es la prosopopeya, la ficción de la voz más-allá-de-la-tumba”.³ Recordemos que la prosopopeya es una figura retórica que consiste en atribuir a los seres inanimados o abstractos características y cualidades propias de los seres animados, o a los seres irracionales actitudes propias de los seres racionales, pero también en hacer hablar a personas muertas o ausentes. Así, “la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida que restaura” –concluye de Mann.

En *Complejo*, el narrador que es escritor y estudiante de letras, tiene plena conciencia literaria de la empresa artística que lleva a cabo, pues la novela se escribe mientras se vive, surge de “esa necia necesidad de encontrarme con la vida para decirla”, escribe Willy. A esa autoconciencia literaria se deben las reflexiones poéticas y teóricas que desarrolla en el

3. Paul de Mann, “La autobiografía como desfiguración”, *La autobiografía y sus problemas teóricos*, suplemento de la revista *Anthropos*, n.º 29 (Barcelona: Anthropos, 1991): 113-8.

trascuro de una borrachera, entre ellas su convicción de que “la literatura nace del desplazamiento de quien la ejecuta, aun cuando su contenido se nos muestra como autobiográfico”. Ese desplazamiento al que se refiere es físico y psíquico, es fictivo y afectivo, es cultural y emocional, importa la búsqueda de cierta otredad, el desplazamiento de la subjetividad, del yo, de la identidad nacional, de la ecuatorianidad. Vizcaíno fingido, el narrador sabe también que “la literatura es siempre mascarada, retrato infiel de uno mismo”, aquella desfiguración a la que se refiere el crítico belga.

La restauración de Willy ocurre el momento en que consigue su objetivo, su extraña necesidad de “mirar el África desde la costa de Málaga”, cuando se resuelve a “enterrar el pasado y observarlo desde arriba, con el orgullo del que ofende a la autoridad que lo ha humillado”, entonces con su amigo chileno (único sobreviviente de todas sus relaciones y encuentros amorosos) arriba hasta el Castillo de Gibralfaro en Málaga para

desde allí atisbar la costa africana, es decir la otredad geográfica, racial y cultural que ha venido buscando desde su llegada a España. Ahora bien: puesto en el lugar encuentra otro objetivo, quizá el de fondo: pisar, pisotear “sobre uno de los símbolos más poderoso del reino cristiano”, que es lo que representa históricamente esa fortaleza, en una nueva *vendetta* simbólica de este transmigrante, pues en su periplo trasciende la mera migración que tiene unas motivaciones generalmente económicas para hacer del éxodo un proyecto cultural. La restauración entonces ocurre cuando luego de someter, de poseer las alturas hispánicas, y de ganar el horizonte africano se reconcilia con su condición de extranjero, y con su identidad mestiza.

Así, en su eficaz y honda brevedad, *Complejo* se erige al mismo tiempo como un relato transtextual y transmigrante.

CRISTÓBAL ZAPATA

BIENAL INTERNACIONAL DE PINTURA
DE CUENCA

JORGE DÁVILA VÁZQUEZ,
Personal e intransferible,
 Quito, Libresa, 2017,
 2.^a ed., 83 p.

También para el lector cada libro es siempre una cuestión personal. Y algo intransferible solo hasta antes de leerlo. Después de iniciada la lectura, es hartó sabido, el libro deja de ser del autor para pertenecer a quien lo lee.

Complacido de hacer mío el manuscrito de *Personal e intransferible*, me ocupo de ordenar esta nota de lectura. Lo inicial fue advertir que Jorge Dávila Vázquez juega con el sentido de ambos vocablos cuando titula este tomo de versos que son, en su vasto conjunto, un credo estético y existencial

Lo personal aquí es más que una apuesta por lo íntimo de la confesión abierta, pues poco de privado mantiene su palabra, ni nada permanece cerrado después del canto; de tal suerte que lo intransferible es lo relativo a una verdad a medias que apertura el sentido de la renuncia a modo de don humano, recordándonos con ello el valor del poema como entrega o merced.

También una pulsión de diálogo total apertura el camino del libro. El primer poema, por ejemplo, propone una noción de la escritura afín de un religar de sí mismo, la común-unión de los demás seres humanos consigo y el universo mundo.

Certidumbre y creencia, por tanto, hacen que la materia verbal sea, además, algo superior que cruza un límite alcanzado o un recurso de co-

municación, de mera expresión directa, por lo cual restalla “el fuego de lo escrito”, y refulge en la mirada “la llama del poema”.

Por este asunto a Dávila Vázquez le preocupa la naturaleza de la creación, sean poema y poeta, lenguaje y escritura. Esa particular inquietud de la conciencia artística moderna adquiere en su voz una forma distinta de la confesión estéril o el gesto reflexivo de la impotencia, a veces dubitativo, en otros casos confinado a lo metalingüístico y autorreferencial del poema. Aunque Jorge tampoco prescinde de la tensión, la crisis y el conflicto de la escritura, el lenguaje y la comunicación para conquistar una victoria dentro de la derrota que puede suponer el decir de lo no dicho.

Lo ontológico del texto, condición que en otros notables autores antes ha configurado el sentido propio de la vida humana, se traduce en una afirmación de ese lenguaje, esa comunicación e incluso ese silencio, o la escritura en general con la cual se yergue la certeza misma de cantar, pese a todo. No estamos, por tanto, ante una indagación liviana o una queja común y pasajera, como sí ante una exclamación jubilosa de la naturaleza del ser y la acción poética en tiempos de penuria.

Y esta inevitable y deseada evocación a Holderlin permite indicar que el misterio es lo palpado, lo insondable de encontrar la expresión justa y precisa en el momento aciago que lleva a preguntar también hoy día ¿para qué poetas y cuál es el sentido de su canto?, justo ahora que cantar al optimismo pareciera soslayar el estado elegíaco de solo celebrar la resigna-

ción y no la esperanza de vivir, aunque la existencia no pueda ser distinta ni menos ajena al dolor creciente de nuestros días.

En este libro nada parece escapar de esa vocación por nombrar todo, incluido el silencio. Quizá esto responda a que la poesía sea un decir de “carne y hueso” y la voz un cuerpo orgánico, donde su madera es lo humano; aquello de lo cual estamos hechos, para no olvidar a Shakespeare. En fin, lo tallado en ella son huellas que deja la vida misma a su paso.

Su celebración, la conquista de lo comunicado, sea emoción o pensamiento, no excluye lo contrario de tamaña plenitud como es el vacío, lo que el poeta cuencano colma con solo nombrarlo. La sutura de la herida la da el verbo. La dificultad de su concreción expresiva no es el problema a resolver por cuanto su búsqueda acaso será aquello que tensa las fuerzas de ese no saber decir lo que sin embargo se dice bien.

El motivo anterior se desplaza solo para ubicar al poeta como eje de gravedad. Un hombre corriente, sin rasgos extraordinarios es quien vive aquí. Y nos preguntamos, gracias a Jorge Dávila Vázquez, por el propósito que tiene recordarlo.

FELIPE GARCÍA QUINTERO

UNIVERSIDAD DEL CAUCA, COLOMBIA

LUIS AGUILAR MONSALVE, EDIT.,
Antología bilingüe del cuento
ecuatoriano de inicios
del siglo XXI,
Quito, El Conejo, 2017, 327 p.

Las antologías, como todos sabemos, permiten que el lector tenga una visión panorámica de tendencias, estilos, temas y de las estéticas de los autores seleccionados. Selección en la que prevalece el criterio y el gusto del antologador. En el caso de la *Antología bilingüe del cuento ecuatoriano de inicios del siglo XXI* (2017), preparada y traducida al inglés por Antonio Aguilar Monsalve, el criterio con el que se ha hecho es amplio, diverso, nada rígido ni subjetivo.

Este criterio ha permitido reunir a narradoras y narradores que plantean una gran variedad de temáticas y estéticas que problematizan, por una parte, la composición estética y los lenguajes vivos (Raúl Pérez, Iván Oñate, Iván Égüez, Argentina Chiriboga, Carlos Carrión, Modesto Ponce), y por otra aquellos cuya pre-ocupación esencial es el lugar de la enunciación (Gabriela Alemán, Carolina Andrade, Leonardo Valencia, Solange Rodríguez, Esteban Mayorga, Eliécer Cárdenas, Lucrecia Maldonado). En el primer caso, estos autores narran desde la textualidad lingüística y desde el espacio ciudadano. En el segundo caso, lo hacen desde el espacio del migrante. Aunque hay autores que participan de las dos categorías mencionadas, es decir, están tan interesados tanto de la textualidad como del lugar de la enunciación (Jorge Dávila, Lucrecia Maldonado, Eliécer

Cárdenas). Unos y otros ficcionalizan al Ecuador ya sea desde su misma geografía, transformada por la vida moderna, o ya desde una geografía extraña y, hasta cierto punto, hostil para aquel que se encuentra en un país ajeno, como es el caso del cuento “En Noruega” de Esteban Mayorga, o desde la perspectiva del migrante intelectual, como sucede en el cuento “Aventuras de un grupo de becarios en una universidad norteamericana”, de Miguel Antonio Chávez, o el caso del migrante que padece un doble exilio: el de la geografía y el de la enfermedad, como nos muestra Lucrecia Maldonado en el cuento “La noche de los abrazos”, cuya fuerza “tremendamente” humana emerge, precisamente, de esta doble condición del exilio. Dentro de esta misma línea del migrante, el cuento “Blackout”, de Gabriela Alemán, nos plantea otra problemática: el sentimiento de extrañeza y hasta de absurdo del regreso. Es como si nos preguntara: ¿Vale la pena regresar? Pregunta que, seguramente, se la hacen los propios migrantes. Y como se la haría, después de la guerra civil española, el poeta Luis Cernuda.

Desde esta misma perspectiva —la del espacio de la enunciación—, adquiere una fuerza desbordante la presencia de nuestras narradoras que no deben pedir permiso a nadie para contar y que se sienten dueñas y señoras del mundo narrado. Desde este punto de vista, me parece que el cuento que mejor muestra esta personalidad firme y al mismo tiempo sutil de las narradoras ecuatorianas seleccionadas es el cuento “Stripper”, de Carolina Andrade, que propone, sin ti-

tubeos, la problemática del cuerpo expuesto a la mirada y, al mismo tiempo, deteriorado por los años. Un erotismo que es asumido y compartido. En esta misma línea de libertad y de toma de decisiones de la mujer gira el cuento “Instantánea borrosa de una mujer con luna”, de Solange Rodríguez.

Otro de los méritos que se puede apreciar en esta antología es la de juntar a escritores pertenecientes a distintas generaciones como la del setenta, ochenta y noventa, no para marcar dicotomías viejo-joven, sino para mostrar cómo la narrativa contemporánea del Ecuador es tan diversa y recurrente en temáticas y cómo la tradición no es sinónimo de estancamiento, sino de evolución, tanto temática como expresiva. De ahí que me sorprenda gratamente el humor sutil de Jorge Dávila, o la socarronería de Carlos Carrión; lo lúdico y amatorio en los cuentos de Raúl Pérez e Iván Égüez, la creación del absurdo en Gabriela Alemán, el lenguaje poético en “La noche de los abrazos”, de Lucrecia Maldonado, la crítica irónica de Eliécer Cárdenas a la sociedad de consumo norteamericana. A ellos se unen, para ampliar la discursividad temática y estética, autores y autoras como Solange Rodríguez, Carolina Andrade, María Leonor Baquerizo, Augusto Rodríguez, Leonardo Valencia, Esteban Mayorga, Santiago Rubio, Antonio Aguilar Monsalve, Mariagusta Correa, para proponer otro tema, el de la reconstrucción de la memoria y el del discurso histórico como en los cuentos “Juan de la memoria”, de Mariagusta Correa; “Una noche en la biblioteca”, de Nelly Peña; también en esta línea

el cuento “De los nuevos relojes”, de Abdón Ubidia, y el cuento “Habitús”, de Santiago Rubio.

Otro de los temas que se desarrollan en esta antología es el del erotismo amoroso en el cuento de Raúl Pérez Torres e Iván Égüez, o la del encuentro amoroso casual como en el cuento “Instantánea borrosa de una mujer con luna”, “Solamente me gustabas un poco”, de Modesto Ponce, y “Adrenalina y fuego”, de Augusto Rodríguez.

De esta manera se puede ver cómo los narradores seleccionados para esta antología ficcionalizan al Ecuador desde distintos espacios enunciativos, es decir, desde otras orillas estéticas y desde diversas perspectivas, navegando entre la penosa utopía del migrante y una vida moderna citadina, llena de innumerables contradicciones.

Con respecto a las estéticas y a las formas compositivas de la ficción,

la mayoría de los relatos —especialmente aquellos que tratan el tema del migrante— apelan a lo testimonial, a las historias de vida; mientras que aquellos que se preocupan por la textualidad, se apoyan en el diálogo intertextual, como el de la música, concretamente el del bolero, el de la historia, la ironía, el humor; en unos casos para desacreditar una actitud aristocratizante, decadente, otras para criticar comportamientos culturales extraños y materialistas o simplemente para resaltar que el galanteo amoroso aún existe y que puede ser cantado y contado, ya sea recurriendo a la voz de Celia Cruz, Leo Marini, Chavela Vargas, José Alfredo Jiménez o a los mensajes elípticos y llenos de faltas de ortografía y de discordancias sintácticas del celular.

VICENTE ROBALINO

PONTIFICA UNIVERSIDAD CATÓLICA
DEL ECUADOR