

**PASCAL DE NEUFVILLE
Y FLORA DE NEUFVILLE,
*Todo eso***

(edición bilingüe francés-español),
Quito, Turbina, 2019, 113 p.

Al abrir el libro, ¿qué aparece?, ¿qué nos sorprende? Una imagen en tonalidades azules, un cianotipo que revela formas y texturas vegetales que parecen flotar en un medio acuoso. Formas que se tocan y conjugan figuraciones imprevistas, que se duplican bajo un efecto especular. Lo que está arriba y lo que está abajo no se diferencia. Lo que podemos descubrir depende de la dirección de nuestra mirada, de la postura de nuestro cuerpo. El movimiento de nuestra mano al pasar la página provoca un cambio en el sentido de la direccionalidad que asume esa misma imagen reproducida. Luego de las primeras páginas que contienen la información bibliográfica correspondiente, experimentamos un nuevo encuentro. Se trata de otra imagen: la de una explosión vegetal, exultante, glamorosa. Una escena que parece proponerse exaltar la vida vegetal que se nos

muestra, que aparece ante nuestros ojos, que está allí. Hojas, muchas hojas, helechos que ocupan un primer plano y se confunden con otras frondosidades. Hojas tocadas por la luz, en contacto con algo como una piedra, y al fondo nos recibe la espesura de un bosque. Lo único que podemos decir acerca de esas hojas, acerca de esas plantas, es que están allí, adheridas a su entorno, expandidas, espaciando. Luego de unas pocas páginas encontramos una tercera imagen: un óvalo que contiene en su interior una aglomeración de hojas inclinadas hacia las aguas de un manantial que reposa a los pies de esa masa vegetal. Hojas en señal de reverencia. Notamos la calma fluidez de aguas diáfanas, transparentes, cristalinas, en cuya lámina se proyectan las formas vegetales en todo su esplendor. Son las hojas las que ganan en protagonismo, belleza, abundancia. Allí solo hay lugar para la vida en su explosiva expresión de alegría, de turgencia, de brillo. Advertimos una promesa de vida instalada sobre la faz de la tierra. La siguiente imagen, también ovalada, anuncia un camino secreto en un claro de bosque:

abundante vegetación en apretada distribución ocupa el primer plano frente a un fondo de luz que promete esperarnos de la mano de dos largos troncos que se elevan hacia lo alto. Se despliegan la luz, las hojas, los troncos, la maleza, “todo eso”, en su conjunto como hacia arriba. Allí, la sombra visible no es ausencia de luz ni de vida, sino apelmazamiento de materia en abundancia.

Observa el filósofo Emanuele Coccia (2017), en *La vida de las plantas*, que estas “no tienen manos para manipular el mundo y por lo tanto sería difícil encontrar agentes más hábiles en la construcción de formas. [...] La ausencia de manos no es un signo de falta sino más bien la consecuencia de una inmersión sin resto en la materia misma que ellas forman sin cesar” (25). Y es la búsqueda de esta inmersión —la del sujeto viviente en su entorno hecho de materia sólida y vibrante— el asunto que preocupa a Pascal en sus escritos. Las plantas están compenetradas con su medio: ellas “nos permiten ver la forma más radical del estar-en-el-mundo. Ellas se le adhieren enteramente, sin pasividad. Al contrario, ejercen sobre el mundo, que todos nosotros vivimos por nuestro simple acto de estar, la influencia más intensa y rica en consecuencias” (48). Para el humano, en cambio, esta inmersión es búsqueda, anhelo, riesgo, camino, movimiento. Es sobre esta búsqueda de la que escribe Pascal, y a la que responde Flora con las imágenes en el sentido expresado: dos miradas que dialogan frente al universo viviente.

En una de las primeras páginas del libro, el título inicial, *Todo eso*, se complejiza con la presencia de dos frases: “Reflejos de una búsqueda ontológica”, “Palabras sencillas para nombrar cosas importantes”. Son dos líneas que, en su refracción semántica, abren significativas claves de lectura. Me interesa detenerme en la palabra “escritos”, porque los textos de Pascal se escapan a toda posible reducción clasificatoria. Sin duda, invitan a ser leídos como textos poéticos por la honda y copiosa proyección sensorial que ensayan sus imágenes, la disposición gráfica y el potente despliegue de sentidos que posibilita cada uno de sus versos. A la vez, importa destacar la elocuente resonancia aforística de estos escritos, en la expresión de un pensamiento que recoge una serie de preocupaciones acerca de lo humano y de eso que Pascal denomina el “deseo de vida”, “la vida en camino”. Desde un inicio podemos reconocer en la escritura de este libro un trabajo de profunda reflexión, que explora en el decir de una experiencia de imaginación filosófica. Una experiencia que no es sino el testimonio de la voz poética acerca de su estar en el mundo, y las preguntas que le sobrevienen a partir de esa toma de conciencia a propósito de su propio estar en relación consigo mismo y con los otros, inmersos en el dominio físico de la materia viviente. La búsqueda ontológica que emprende Pascal en estos escritos es un ejercicio personal e íntimo y, a la vez, compartido y plural, al momento en que dicha exploración

encuentra asidero y materia de su hacerse en una escritura que hoy se hace pública, se hace nuestra: “¿Podemos relacionarnos, encontrarnos sin proyecto, mirarnos sin ‘dirigir hacia’?” (1, 13). Siempre vuelve la pregunta acerca de esa posibilidad de encuentro con el otro, que permita “evitar el abismo”, “llenar el vacío”.

Pero ese “vacío” no deviene nunca en una pausa reflexiva des-
esperanzadora. En verdad, en los escritos de Pascal no hay cabida para pensamientos binarios o ejes de significados en oposición o contrarios. Así, vida y muerte no constituyen estaciones antagónicas: a propósito de ese lugar “donde en general a nadie le gusta ir”, dice Pascal lo siguiente: “Este vacío es trepidante de vida, como materia en fusión/[...] Se renueva constantemente en su ausencia de tiempo/Es altamente luminoso en su ausencia de luz/Es altamente sonoro en su silencio de plomo/Su ausencia de sonido fundamental chirría como millones de armónicos inmóviles” (2, 15). En estos versos chirría la plenitud del movimiento que lo atraviesa todo, allí en donde vida y muerte no dejan de acontecer en cada instante. *Todo eso* está escrito desde una meditada conciencia corporal, escrito con el cuerpo en estado de alerta consigo mismo y con su entorno, escrito con el corazón dolorido, como si su autor “fuera a morir”, porque este escrito porta propositivamente las huellas de “los pormenores del cuerpo” (5, 25), de la “vivencia encarnada”. Se trata del cuerpo que escribe, que

se piensa, que presta atención a su estar y a la presencia de los otros, que atiende el “justo ahora”, que se abandona al movimiento involuntario, que preserva en sus tejidos la huella del impacto de un asteroide percutiendo la tierra, del cuerpo en estado de apertura en relación al espacio que lo sostiene: “En este movimiento fuera del tiempo siento mi corazón que late hasta dolerme, como una presión a la medida de su salvaje expansión” (11, 41). *Todo eso* tiene también la tesitura propia de una escritura testimonial, que porta las marcas de lo que la voz poética llama “la vibración de mi materia” (6, 27). Una vibración en resonancia con la materia viviente que no admite distinción entre continente y contenido, entre “sí mismo” y “mundo periférico”: “Lo más extraño es que a partir de mi materia vibrante puedo sentir la materia del otro/Y es una emoción profunda un misterio común/Que dos hagan uno/Que el sonido resultante haga cantar el mundo” (6, 27). Una serie de cianotipos de Flora, en páginas intercaladas y de diferentes tamaños, amplifican la textura epidérmica de las hojas, de fragmentos de hojas que revelan insólitas apariencias a la cercanía del ojo que las mira desprendidas de su entorno. En otros momentos, los cianotipos sugieren medios acuosos en cuyo interior simulan flotar formas que resultan difíciles de discernir si se trata de raíces o de vidas animales. En todo caso, esas formas enroscadas aparecen captadas en un instante cualquiera de algún movimiento convertido en quietud. En

otros casos, figura una superficie quizás de hoja que ocupa la totalidad de la imagen. Una superficie en la que se adivinan las texturas, las casi imperceptibles cavidades, los surcos, las líneas que dibujan trazos no figurativos. Y luego vuelven las imágenes semejantes a las inicialmente descritas: aquellas que fotografían paisajes de un entorno que comunica la idea de completud, de lugar sagrado, de espacio abastecido, allí en donde el mundo vegetal, más exactamente el aglomeramiento de hojas, aparece inmerso en su entorno, unimismado con las piedras y con el agua. Otros ciatotipos revelan superficies erosionadas, compuestas de pequeños vacíos como una masa intervenida por espacios horadados. Texturas, materia, formas, movimientos: elementos del mundo físico en su cercanía, complicidad, revelación.

Puedo reconocer que Pascal practica un ejercicio de abandono en la escritura, una que deviene soporte, horizonte, escenario, materia, herramienta de este pensar poético-filosófico. Un abandono que permite la entrada, en esta misma escritura, de una “extrema sensibilidad” que dispone los sentidos de quien escribe a la posibilidad de acoger diversas manifestaciones de lo viviente: extrañas, antiguas, sanguinarias, inofensivas, violentas, sagradas. Manifestaciones percibidas por el cuerpo de quien escribe, cuerpo fundido con el mundo en el acto mismo de la escritura: “Hasta cuándo mi cuerpo soportará/hasta cuándo el cuerpo humanidad aguantará/hasta cuándo, hasta

cuándo” (3, 19), se pregunta el yo poético. Ejercicio de apertura hacia el entorno físico, de indagación en la escritura alrededor de esos espacios —urbanos o rurales— en donde el cuerpo/los cuerpos habitan y se habitan, se abandonan, caminan, se alcanzan, están, a partir de un “fluido ininterrumpido de personas”, uno capaz de generar lo que Pascal denomina “tacto-presencia” (4, 21): “‘tacto-presencia’ para habitarse a sí mismo” (necesario para recibir “todo eso” que está afuera y dentro del humano al mismo tiempo). Estar es un verbo que concentra una particular fuerza de sentido en los escritos de Pascal: “estar ahí”, saber estar ahí parece ser el proceso de un largo y meditado aprendizaje. Saber estar consigo mismo y con los otros, en alianza con el entorno, en estado de inmersión. El estar, entonces, no es asumido como algo dado, puesto que para saber estar se necesita de una particular disposición del cuerpo y de los pensamientos. Se trata de una escritura que piensa el “estar”, la práctica del habitar, de la posibilidad de saber distinguir un lugar para habitarlo y volverlo sagrado. Un ejercicio pleno de inmersión que borra la distinción entre nosotros y el resto del mundo, un ejercicio en el que pensar y sentir, contemplar y actuar, respirar y obrar, recibir y percibir devienen actos inseparables, como se abrazan la presencia y la ausencia, la memoria temporal y el no tiempo.

Quien escribe es el “funámbulo sobre la cuerda floja”, el filósofo, el músico que se pregunta por el soni-

do de los orígenes, por la sonoridad de los movimientos y del silencio, por el “sonido que hace abrirse las flores en la noche”. Escribe el que sabe estar allí, escuchando y recibiendo los relatos de quienes hacen lo que pueden “para sobrevivir” ante el dolor. Y quien escribe sabe que no puede “no dejarse tocar por tantos sufrimientos”. Dice: “no me protejo, lo siento en mi cuerpo dentro de mi carne” (24, 79). En razón de ello, justo por ese dejarse tocar, “el gesto hacia el otro” ocupa un lugar central en las búsquedas de quien escribe. Es esa inflexión corporal del “dejarse tocar” el lugar exacto desde donde se enuncia su escritura: en esa deliberada desprotección del contacto con el otro es cuando “surgen palabras y sonrisas no preparadas, la vida no obstante sigue su camino” (24, 79). Ese gesto es motivo de intensa meditación: “Interpretar lo que recibo del otro: una fechoría/veo una expresión, una actitud, escucho una palabra/creo captar una situación, relaciono los hechos los unos con los otros/y concluyo esto o aquello, defino al otro y me dirijo a este o/esta, a partir de esta trama que se teje en menos de un instante/y a partir de este tejido creo conocer al otro y me autorizo a hablar de él, a comparar, a criticar/Qué audacia, qué violencia contra mi hermano, mi hermana, contra la humanidad” (8, 33). “Cavar” es el verbo que sugiere Pascal como ejercicio de encuentro, “cavar y cavar” para tener tal vez, dice, “la suerte de encontrarnos, de escucharnos en la oscuridad” (8, 33). Porque esa es

la apuesta de las meditaciones de Pascal en su trabajo de escritura: pensar el encuentro con los otros “en la gran corriente de la vida”, un encuentro que es riesgo y esperanza a la vez: “Es tan arriesgado, mirar escuchar tocar, sobre todo tocar/se despiertan tantos muertos al menor roce” (14, 49). Y es precisamente la palabra vida el vocablo que argamasa las ideas desplegadas en estos escritos poéticos-filosóficos: la vida que se eleva hacia la luminosidad del cielo, en la ladera de un antiguo volcán, o aquella que se adentra en el mundo subterráneo y donde es posible “escucharnos en la oscuridad”. Escucharnos y encontrarnos “sin proyecto”, insiste la voz poética:

Leer a Pascal supone un ejercicio que nos coloca frente a la desnudez de las palabras, lo que su autor denomina “palabras sencillas y sagradas” nos coloca frente a la resonancia semántica en todo su rebosante esplendor, como si cada uno de los vocablos desplegara por sí solo una narrativa que nos trasciende, una narrativa que no es sino aquella que va sedimentando el tiempo sobre cada verbo y cada sustantivo, porque, lo sabemos, recibimos un lenguaje que argamasa dicciones colectivas: “Me vienen palabras muy antiguas del tiempo de los primeros/homínidos, mensajes indecibles de unidad, de no separación” (21, 71). Y es justamente ese sedimento verbal de la “memoria evolutiva de la especie” la materia lingüística con la que trabaja Pascal: una que recoge las palabras que están allí posadas sobre

las cosas ínfimas y gigantes que nos rodean en el seno del mundo, como también sobre la aparente nada que se posa en el “entre dos”: “Entre dos encuentros, entre dos haceres, desocupado, vacante/Ahí donde me revelo más a mí mismo, sin nada a lo cual aferrarme, desprovisto, sin recursos” (12, 43). De allí el efecto de narratividad que genera la composición poética que ensaya Pascal: el relato de un devenir, de su propio devenir otro, un devenir que acontece en cada instante a partir del abandono, de fusionarse con toda otredad viviente en sus múltiples y diversas formas de manifestación.

ALICIA ORTEGA CAICEDO

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR, QUITO, ECUADOR

Lista de referencias

Emanuele Coccia. 2017. *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

EFRÁIN VILLACÍS,
Ciudad Jenga,

Quito, Grado Cero Editores,
2020, 160 p.

Así como tantas personas habitan una ciudad, existe igual cantidad de ciudades para esos habitantes y, por ende, una cantidad semejante de historias. A más de un año de las protestas de octubre de 2019, estas continúan resonando, apilándose unas sobre otras, construyendo una torre de incertidumbre y vértigo que amenaza con derrumbarse en cualquier instante. Por eso, resulta una asombrosa precisión que el título de la segunda novela del escritor ecuatoriano Efraín Villacís aluda a aquel juego de mesa cuyo nombre, si bien remite al vocablo suajili para “construir”, no anuncia sino la inestabilidad de una estructura y su derrumbe inminente.¹

En *Ciudad Jenga* estallan una serie de protestas y enfrentamientos entre manifestantes y policías armados. No obstante, la narración no desarrolla los acontecimientos *in situ*, sino desde la perspectiva de un narrador protagonista y de su acompañante, Manuela, quienes, camino a su departamento, ubicado en las cercanías de la Casa de la Cultura, bastión de la protesta,

1. Otra posible alusión, podría pensarse, es la que remite al vocablo centroamericano “jenga”, definido por el *Diccionario de americanismos* de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) como “cada uno de los subgrupos organizados de jóvenes que forman una mara”; o sencillamente, tal vez, la ciudad es *jenga*, y no *renga*, porque sí.

presencian la muerte de un manifestante. De esta manera, la novela abre el telón sobre un panorama altamente conflictivo y tenso. Durante los días en que suceden las protestas, los protagonistas no salen del departamento: permanecen atentos a los acontecimientos a través de noticias transmitidas por televisión e Internet mientras comen, fuman y beben, recogiéndose principalmente en la cama.

La voz narrativa trasciende este espacio de intimidad, dirigiéndose hacia ámbitos que perfilan el carácter de una ciudad “limpia a la vista, asquerosa al respiro hondo” (95). La omnisciencia de esta voz recorre la evolución de las manifestaciones y su cobertura periodística, así como los conflictos demográficos de Ciudad Jenga y de las provincias aledañas, con esos inefables habitantes nórdicos, altos, de ojos verdes y azules (22-3) que se suman a las protestas.

Además, mediante analepsis narrativas, se establece un contrapunto con los acontecimientos que la trama articula, ampliando la dimensión de personajes como los protagonistas y las figuras públicas, entre las cuales sobresale el primer mandatario, Piernas Locas. Cabe destacar la capacidad de sugerencia de los nombres de cada personaje: Anticuario Hucha, Rufo Brisa, Banderillero Graso, Serenidad Percutor, Municiones Mandril y Cháchara Maitines, por mencionar algunos, son ejemplos que precisan cualidades relacionadas con su modo de presentarse y sus funciones. La elaboración literaria de es-

tos nombres caracteriza, de modo hilarante pero significativo, dichas figuras públicas y miembros del Gabinete de Gobierno adscrito a *piernaloquismo*.

Ante una urbe fuertemente marcada por el hacinamiento, así como por elevadas tasas de natalidad y angostos espacios de vivienda, la promulgación de un decreto que reduzca aún más estos espacios, eximiendo, además, de obligaciones tributarias al sector encargado de la producción de bienes relacionados, es el disparador de un descontento general. Conforme las protestas aumentan en cantidad e intensidad, lo mismo sucede con las medidas represivas de los ministros Percutor y Mandril, mientras que las cadenas nacionales encabezadas por Piernas Locas oscilan entre la furia y la súplica. No obstante, se mantiene el pronunciamiento de los *jengos*, razón por la cual el primer mandatario resuelve trasladar la sede del Gobierno a la ciudad de Snor, en donde se desarrolla un debate a la busca de una resolución del conflicto: por un lado, “dialoguemos, tomemos la decisión sobre los demás ahora mismo” (155); por otro, “hieran, dispersen, háganme respetar” (156). Eso sí, sabiendo de antemano que como perros mueren los pobres y que la única solución no puede ser sino kafkiana.

Los paralelismos con los acontecimientos de octubre de 2019 son, pues, más que evidentes, lo que conduce a que *Ciudad Jenga* se presente como una novela que ofrece dos lecturas simultáneas, predominando lo satírico en am-

bas. Sin embargo, la apuesta es otra: trasciende el nivel referencial y denotativo a través del manejo del lenguaje, como ya el título lo anuncia. Lenguaje delirante que, además de insinuar la inestabilidad de las atmósferas que va creando, elabora perspectivas que amplían el efecto de las descripciones narrativas. Tal efecto se genera por la mención de instituciones como el Registro de Viviendas y Dormitorios de la Nación (REVIDONA) o planes gubernamentales como el de “Buena existencia”. Este efecto también se manifiesta en la presencia de lo cinematográfico, al encuadrar personajes a través de planos, o bien mediante referencias. La descripción de la muerte de un manifestante a la luz de la balacera de *Wanted* (2008), por ejemplo, o la referencia a los emblemáticos bailes charleston de Joséphine Baker durante la narración del nacimiento de Piernas Locas así lo confirman. Acaso otras referencias, como el epígrafe de una canción de Peggy Lee con que empieza la novela, ya prefiguren algunos rasgos de los personajes principales.

De ningún modo es arbitrario el lenguaje en la novela. Al contrario, este, aunque fluido, refleja un trabajo riguroso, como ya se pudo ver en *La sonrisa hueca del señor Horudi* (2018), a raíz de la cual el bibliógrafo e investigador Gustavo Salazar Calle recordaba, en su valiosa reseña aparecida en *Cartón Piedra* 385 (15 de marzo de 2019), una no muy extensa pero sólida tradición nacional paródica, representada por autores como Alfredo Pa-

reja Diezcanseco, Pablo Palacio y Humberto Salvador. *Ciudad Jenga* es un trabajo que entabla un acuerdo implícito con el lector, llevándolo a su vez hacia una revisión de su entorno desmantelado por la parodia. Porque esta segunda novela de Efraín Villacís recuerda oportunamente que no hay poder que el humor y la parodia no puedan desarmar.

JUAN JOSÉ POZO PRADO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
SEVILLA, ESPAÑA

MARTÍN KOHAN,
Confesión,
Barcelona, Anagrama,
2020, 220 p.

*La vida normal se desarrolla
en la superficie,
aboliendo mentalmente
esa subciudad de galerías
ocultas y latentes. Nadie
piensa en ese subsuelo.
Nadie se fija.*

M. Kohan, *Confesión* (98).

Literatura y política. ¿Es todo política? Esa literatura que reina los *bestsellers* profundizan los procesos de reproducción social. También son política, pero un prototipo especial de escritura política que suele pasar *inocentemente* desapercibida. No es neutral ni tampoco es pura, pero se presenta de esa manera en las casas de ventas y en los medios masivos de comunicación. Es una escritura del ocultamiento.

Algunos piensan que es imposible entender sin destruir. Otros lo ratificamos, aunque añadimos que siempre se debe destruir para crear. La creación es destrucción de los límites de todo lo que se nos ha enseñado y de las creencias sobre una supuesta imposibilidad de que el pensamiento puede ser más amplio. La destrucción para entender y para crear tiene aires de familiaridad con la Teoría crítica. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando aquella escritura crítica de la sociedad se vuelve *bestseller*? Cuestión imposible de responder en el presente

trabajo, pero que dispara la problemática de la desaparición del autor en pos de la venta (Foucault 2001).

La escritura como proceso de desocultamiento es esencial en cualquier esquema crítico. Kohan ofrece una literatura limpia, lineal, sin mareos, y cargada de cuestiones políticas. Por momentos su escritura es tosca y repetitiva. Por momentos su escritura cancela un recurso literario porque abusa de él. Seguramente hace abuso de él, por momentos, para cuestionar lo estilístico de las formas de escritura que han reinado durante años. Como sea. Lo cierto es que algunas de sus novelas las concebimos como mecanismos para desnaturalizar los engranajes de la maquinaria social que reproduce la cultura hegemónica. En nuestro caso, en Argentina, los poderes hegemónicos han invisibilizado, y aún lo hacen, el genocidio de la última dictadura cívico-militar.

La cultura hegemónica es una cultura que no demora, que necesita sujetos sedientos de consumo. Por el consumo mismo, al fin de cuentas, se consume. Es en la falta de demora que el mecanismo funciona bajo el lema de *continuar hacia el futuro olvidando el pasado*. Sí, olvidando también el presente. Olvido e invisibilización van de la mano en la estrategia de un amplio sector político de la Argentina. Este va de la mano de aquellas casas de venta de *bestsellers*.

La maquinaria genera consumidores activos dispuestos a defender los engranajes que todo lo mueven. Estos últimos deben ser

alimentados por un tipo de energía humana tosca, siempre ansiosa de futuro y que no repara en el presente. Mucho menos se debe detener a pensar en el pasado. Cuando los objetos ansiados llegan a las manos de los fantasmagóricos consumidores, automáticamente pierden su éter.

Demorarse instantes para tomar conciencia de lo que ocurrió en un pasado que nos constituye es la antítesis de los supuestos que deben mover lo político y lo social hoy según los dictámenes del capitalismo. En el continuo clamor de correr ansiosamente en una forma de existencia que olvida, se puede contraponer una escritura que hace frenar al sujeto y lo ubica nuevamente en el tiempo. Kohan lo logra: en *Confección* hay metonimias y hay metáforas. Hay diálogos, hechos pasados que resuenan en cualquier historia subjetiva que logra captar el conjunto de la obra y no sus pedazos.

Hay diferentes concepciones respecto a lo que la Teoría crítica es.¹ Creemos posible sintetizarlas parafraseando la que ofrece el fundador de la Escuela de Frankfurt, Max Horkheimer. Este afirma que la Teoría crítica se opone a la teoría tradicional porque no reproduce la

sociedad existente, sino que es una detracción immanente de la realidad histórica (Horkheimer 1980). En consecuencia, es la encargada de sacar a la luz las contradicciones básicas de la sociedad capitalista que se encuentran protegidas por sistemas culturales y teorías antropológicas que hacen creer que el estado social actual es *cuasi* natural. La Teoría crítica, en sus diversas formas, ofrece herramientas de destrucción para la construcción. Descartes fue un pensador crítico que se atrevió a ofuscar a los lectores cómodos logrando incomodidad: “Una vez en la vida, al menos, todo tiene que ser cuestionado”.

Horkheimer y Adorno (2017) nos alertaron del proceso económico-político que se estaba gestando. La industria cultural masificada nace como estrategia para mantener la estabilidad social perpetuando el orden de las cosas. La sociedad capitalista necesita reproducir en todas sus formas, desde religiosas hasta artísticas, sus elementos primordiales para que la maquinaria funcione. En cambio, la Teoría crítica, en sus variadas formas, es una herramienta de desocultamiento de todo lo que hace girar los mecanismos sociales de explotación y violencia. La Teoría crítica tiene como fin la destrucción y la enseñanza de que lo actual no es natural ni eterno, sino que puede ser un estado pasajero de la historia de la humanidad.

Kohan nos tiene acostumbrados a pensar críticamente la sociedad desde la carnalidad misma de nuestra memoria. Suele sumergirse en las heridas de la historia nacio-

1. Podemos brindar una escueta lista de filósofos que se han dedicado a desarrollar críticas diversas. Estas van desde problemas gnoseológicos hasta estudios de la conformación de la subjetividad sexual. Immanuel Kant, Karl Marx, Max Horkheimer, Michel Foucault, Jürgen Habermas, Louis Althusser, Slavoj Žižek y Judith Butler son pensadores que han logrado cuestionar los cimientos mismos de las sociedades.

nal que sangran y no cicatrizan. La memoria, como en todo movimiento del espíritu, puede ser aprendizaje de lucha o mera melancolía que subsume las ansias de cambio en el temor de una regresión a un pasado que se quiere olvidar. ¿Pero es necesario el olvido para poder volver a proyectar un mundo mejor? Como todo hecho en el mundo: la voluntad tiene la última palabra. No se trata de olvidar para seguir avanzando, se trata más bien de recordar para ver qué es lo que han hecho de nosotros. A partir de la toma de conciencia, de que los seres humanos también somos productos de la sociedad, es que se puede avanzar hacia la construcción de una maquinaria que desmantele lo actual.

La escritura académica suele apelar a explicaciones sobre lo que fue la última dictadura cívico-militar con datos “duros”. Datos de esto, datos de lo otro, estadísticas, pero el camino más efectivo para que la piel se erice es la carne propia que se endurece cuando la narratividad obtiene efectos directos en las cabezas. La electricidad se transmite al cuerpo. La literatura puede expresar voces, movimientos y deseos que se encuentren en el papel, pero que avanzan sobre la imaginación de los lectores para que se formen cuadros de lo ocurrido. A todo esto: ¿qué podría despertar en nosotros un personaje que desea con la más virulenta fuerza a Videla, el último y más sangriento dictador argentino? Es cuestión de atravesar las páginas de *Confesión*.

La escritura accesible y directa de Kohan, por momentos bastante

rústica y entrecortada, permite tomar dos caminos. El primero es de una lectura sin carga teórica, en el que uno se puede deslizar apaciblemente a lo largo de la novela. El segundo es una lectura con ciertos vericuetos ingeniosos en el que a cada paso se introducen elementos psicoanalíticos y algunas referencias filosóficas.

La escritura de Kohan decidió empaparse hace más de una década en la última dictadura cívico-militar. En *Ciencias morales*, de 2007, y en *Cuentas pendientes*, de 2010, la existencia de los individuos en su narrativa tiene como escenario la militarización de las calles, de los colegios, del día a día. Pero no es un escenario que clausura todo el resto. No se agotan los sentidos que el lector puede ir entretejiendo. Los personajes son captados en sus días sin exigencia alguna de realizar una hermenéutica que se canalice hacia la violencia de la dictadura.

Confesión, novela de 2020, es una exaltación del recuerdo nacional desde una literatura política que invita a no olvidar. El olvido es el gran enemigo de todo pueblo si quiere sobrevivir en el tiempo. En este sentido, la crítica que la escritura de los frankfurtianos encarnaba, apelaba una y otra vez al dolor que causaron las guerras mundiales y el ascenso de los diversos sistemas fascistas en Europa.

En *Confesión* encontramos una escritura en tres movimientos que de alguna manera son unificados por la figura de Jorge Rafael Videla. La adolescencia de Videla es escol-

tada por el deseo sexual de Mirta López y por una serie de desahogos que ella realiza junto al padre Suñé en la iglesia de Mercedes.

En la primera parte de la novela, “Mercedes”, se manifiestan las técnicas normalizadoras de los discursos evangélicos que intentan domar la sexualidad humana. Hay ecos del pensamiento foucaultiano que resuenan y acompañan las revelaciones inocentes de una niña y de su despertar sexual. Por otro lado, la teoría freudiana está presente. Se enmarañan así dos elementos: el discurso psicoanalítico, que dictamina la existencia de la sexualidad en los niños, y la crítica a ese discurso por parte de Foucault. Si para Foucault los espacios de confesión son las iglesias, Mirta López, en 1941, pocas chances tenía de ser escuchada como una *mujer* por fuera de ese templo de la verdad.

No debemos ser injustos. Foucault no solo critica los mecanismos de castigo propuestos por la Iglesia católica como parte del proceso de confesión, sino que la crítica de la confesión, como mecanismo de transparentar el alma, también se ubica en la supuesta ciencia que hace de la palabra el elemento de sanación. En 1941 hacía solo dos años que había muerto Freud y faltaba un año para que el psicoanálisis se instituyera en la Argentina. ¿Cómo hubiese sido tratada Mirta López en esa época por un hombre psicoanalista? Si bien el sentido crítico de Kohan se comprende por lo que genera la imagen del padre Suñé escuchando las minuciosas

palabras que delatan hechos aberrantes para los hijos del Señor, no se siente ofensa alguna respecto a la crítica que se le hace a Freud por su reduccionismo de la vida humana bajo la envergadura de lo sexual. Con todo, Suñé amaba lo concreto, lo preciso, amaba lo puntual. Por este motivo es que el nieto de Mirta López, el narrador, escribe con esplendor sobre el onanismo de su abuela cuando era una niña.

Los relatos de Mirta López se intercalan con tramos de escritura que presentan la dialéctica naturaleza-cultura. En ellos se ofrece la idea del río como naturaleza y la idea de la ciudad como cultura. Lo oculto, lo natural, lo salvaje van por debajo de la ciudad. La ciudad le da la espalda al río. Grandes escritores han recurrido a la idea de río. Naturaleza y cultura están en tensión como lo está Mirta López. ¿Seguir los imperativos de su religión o permitir que lo húmedo desborde los límites de su vida? Porque su cuerpo ya vive en lo pantanoso que se tiene que secar.

“El río retrocede y va quedando cada vez más lejos. Y se va volviendo cada vez más fácil suponer su inexistencia [...] El cuento que Rodolfo Walsh estaba escribiendo, cuando se lo llevaron, era sobre eso. Luego los criminales irrumpieron en su casa, para saquearla y robarse sus cosas. Se llevaron también sus papeles. Del cuento no se supo más” (Kohan 2020, 72-3).

La escritura desapareció, nunca más se supo de ese cuento. De Walsh sí se supo. Pero fue desaparecido. Retumban los ecos de las

voces, los pasos y el aroma de una iglesia de Mercedes. Pero también ruge con fuerza el deseo y el dolor que desbordan los límites de lo concebido como la normalidad que oculta al río salvaje que siempre presente está.

La segunda parte de la novela, "Aeroparque", desarrolla el atentado que integrantes del ERP perpetraron contra Videla en 1977. Érica, David, Martín y Pepe intentan asesinar a Videla en lo que se denominó Operación Gaviota. Las bombas colocadas debajo del Aeropuerto Jorge Newbery no hacen el efecto esperado. Videla sigue con vida. La dictadura sigue con vida.

En la tercera parte de la novela, "Plaza Mayor", el nieto escritor juega al truco con su abuela, Mirta López. En esta partida, quizá el último encuentro entre ambos, la mayor de las confesiones se arroja sobre la mesa. Los lectores tendrán diferentes opiniones sobre un nieto-hijo de desaparecidos, pero, ¿por qué? ¿Era realmente hijo de padre desaparecido? Quizá la escritura refleja cierta bondad totalmente pura y familiar que todo perdona. Quizá lo que se perdona es una mentira. Parecería que la senilidad de Mirta López imposibilita su juzgamiento. A los niños, a los locos, se los suele perdonar. El nieto, inmutable, reparte las cartas aun frente a la mayor de las confesiones. Entre llantos la abuela va largando las lágrimas como las cartas. Los actos por ella cometidos, ¿fueron inocentes o propios del mecanicismo del deseo que hasta aquellos días le generaba Videla?

Confesión es una obra que no puede dejar de transitarse. Es parte de la Teoría crítica nacional porque demanda que no se olvide, demanda memoria. Y hay muchas formas de demandar que el olvido no lo contamine todo llevando a la pasividad. Una de estas formas es la de la escritura que Kohan ofrece: simple, pasajera, pero que logra plantar la duda sobre un final abierto que la interpretación de cada lector puede ahondar. "Se vive como si nada de eso existiera", se lee. Al río no se lo puede olvidar, el arroyo Maldonado cedió para llevar los deseos más profundos: liberar a un país de la dictadura. O, al menos, intentarlo. Lo que está oculto, debajo de la cultura-sociedad, escapando a los límites y los bordes de la gran ciudad, puede ejercer una presión fenomenal. La neutralidad no existe, los silencios son palabras que desbordan en algún momento de la vida. Quizá esas palabras se unen dando sentidos en un momento que ya consideramos caduco. El momento de la vejez se presenta en la cara de una anciana Mirta López que genera ríos en su rostro que contienen palabras nunca pronunciadas.

¿Inocencia o afirmación del deseo? Parecería que la última, la gran confesión, está estrechamente relacionada con las primeras confesiones de niñez. Lo que queda claro es que la confesión puede liberar, pero también atar.

ALAN MATÍAS FLORITO MUTTON
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
BUENOS AIRES, ARGENTINA

Lista de referencias

- Foucault, Michel. 2001. "Qu'est qu'un auteur?". En *Dits et écrits*. París: Gallimard.
- Horkheimer, Max. 1980. "Traditionelle und kritische Theorie". En *Zeitschrift für Sozialforschung*, VI. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Horkheimer, Max, y Theodor Adorno. 2017. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Kohan, Martín. 2020. *Confesión*. Barcelona: Anagrama.
- Marcuse, Herbert. 1965. "Über den affirmative Charakter der Kultur". En *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

CARLOS CARRIÓN, *La ciudad que te perdió*, Loja, Editorial SK, 2020, 594 p.

El fenómeno migratorio acaecido hacia los años 90 dejó profundas secuelas en las familias ecuatorianas que lo vivieron. Madres, padres e hijos tuvieron que ver partir a sus seres queridos en busca de un mejor destino. La única forma de mantener contacto con el país de origen es a través de llamadas. De esta manera, la vida de Rolando se transforma por una llamada de su hermano Miguel, desde Madrid; llena de noticias alarmantes, lo obliga a seguir el impulso de su corazón y emprender el viaje hacia España. *La ciudad que te perdió*, de Carlos Carrión, es una novela que recrea la problemática del sujeto migrante y sus modos de supervivencia en un país ajeno.

Una historia que transcurre entre dos ciudades, Loja y Madrid. La pérdida a la que hace alusión el título de la obra da cabida a dos interrogantes: ¿qué ciudad? y ¿a quién perdió? Si bien, la lectura lineal de la obra parece resolver estas dudas, hay que recordar que las obviedades no existen, sus giros narrativos son el verdadero hilo conductor, pues permiten mantener el suspenso en la lectura de cada página para resolver estos interrogantes.

El estilo descriptivo que utiliza el autor permite apreciar lo sublime del amor filial, de un hombre hacia su hija y esposa, y refleja por medio del lenguaje la belleza

femenina desde la perspectiva de un personaje masculino. La obra se encuentra cobijada por la intertextualidad entre novelas como *La Utopía de Madrid*, *La mantis religiosa* y *Quién me ayuda a matar a mi mujer*, que también integran la saga “La seducción de los sudacas”, con excepción de la última mencionada. Obras donde página tras página son una concatenación entre el humor y el amor, entre lo sublime y el menosprecio.

Las expresiones lingüísticas de sus personajes harán sentir como en casa a los emigrantes latinoamericanos, porque el dialecto madrileño es asimilado por el personaje Miguel, como muchos migrantes, con la finalidad de adaptarse a ese contexto social y mitigar la soledad de encontrarse en una franja horaria diferente a la de Ecuador y es rápidamente adoptado por Rolando desde sus primeras llamadas telefónicas.

Una vez aterriza Rolando en España, nos conduce por las calles, metros, locutorios de Madrid, incluyendo el tan reconocido parque El Retiro. Todo ello con el objetivo imperante de instalar un nuevo consultorio odontológico. La música juega un papel determinante en la atmósfera de la obra, pues los conciertos de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi envuelven las escenas dentro de su consultorio odontológico clandestino. Al mismo tiempo, el autor recrea la atmósfera de Ecuador en España a través de pasillos y boleros.

Hacia el final de la obra existe un caos interno en Rolando, desen-

cadenado por el divorcio; el divorcio de un amor infinito e intenso hacia su esposa y que, a su vez, lleva una condena ínfima: “¡Porque las ruindades de una mujer bella, te quitan la mujer, pero no su belleza!”. “Porque hay hombres condenados a una enfermedad, a un vicio, a toda una vida en la cárcel y otros, ¡a una mujer!”.

Para superar este infortunio se encuentra con Terelu, una mujer con el corazón como un animal que ama demasiado, quien le ayuda a sobrellevar los deseos de matar a Tatiana, su esposa. “Porque la mejor forma de matar a una mujer no es con una Browning, sino con otra mujer”. Su riqueza descriptiva es capaz de conmover al lector menos experimentado. Pues la custodia compartida, ganada por su exesposa, se compara a “Una pérdida semejante a la de Atahualpa, la noche del 29 de agosto de 1533, en Cajamarca, que me deja sin nada ni nadie en este mundo”.

La novela es rica en aforismos sobre las diferentes formas de amor y la belleza que existe en cada forma. El amor filial, paternal, erótico, etc., “porque el amor humano se parece al de Dios, que nadie lo merece y, a pesar de eso, nos es dado”. De esta forma eleva a la categoría más sublime, la categoría del amor, eliminando la banalidad que lo rodea, pues “los regalos son el amor que desconfía de sí mismo. Y, mientras más caro, menos muestran el amor y más lo que ha costado”.

La ciudad que te perdió muestra los extremos humanos entre el co-

razón y la razón, que en las escenas se entrelazan armoniosamente. Las imágenes son descritas a través de recursos irónicos, burlescos, hasta caricaturescos por momentos, lo cual permite que la obra se aleje de la tragedia. Una combinación sensorial que va de la tristeza al júbilo en un parpadeo.

GLENDIA ANDREA JIMÉNEZ ABARCA
UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
GUAYAQUIL, ECUADOR

GONZALO ZALDUMBIDE,
Ensayos literarios,
edición y prólogo
de Gustavo Salazar Calle,
Quito, Municipio del Distrito
Metropolitano de Quito/
Secretaría de Cultura/
Centro Cultural Benjamín
Carrión, 2019 (Colección
Estudios Literarios
y Culturales, n.º 9), 515 p.

Pedimos perdón por reseñar este hermoso libro algo a deshora [...]. Si, como cantó Verlaine, la aburrida y fácil, la humilde vida cotidiana “est une œuvre de choix qui veut beaucoup d’amour” [constituye una elección que exige mucho amor], resulta que los libros hermosos exigen aún más.

Gonzalo Zaldumbide

No es una imprecisión encabezar esta reseña de *Ensayos literarios* de Gonzalo Zaldumbide a partir del inicio de la que él escribiera acerca de *La senda clara* (1919), de Armando Donoso (460). De hecho, por qué no convenir en que se trata de una feliz coincidencia, si tenemos en cuenta los años de publicación de los títulos señalados. Podríamos reconocer —y acaso celebrar— el retorno de un escritor que, aunque forme parte de la historia literaria ecuatoriana, ha sido tomado en cuenta mucho menos de lo que merece. Esta suerte de resurrección no es una novedad: la novela *El nuevo Zaldumbide* (2019), de Salvador Izquierdo, constituyó ya un intento

reciente de acercamiento a su figura en el que no deja de sorprender, de nuevo, aquella datación coincidente.

Huelga decir que, ante el resurgimiento de una figura tan esencial para la literatura ecuatoriana, su anuncio y un examen previo resultan imprescindibles. Así, el prólogo (9-23), obra del bibliógrafo e investigador Gustavo Salazar Calle, solvente editor también de los títulos contenidos en el volumen, cuidada y suficientemente anotados, además de compilador de “la bibliografía de los escritos de Zaldumbide más amplia hasta la fecha” (25), no solo presenta la obra ensayística de Zaldumbide a los nuevos lectores, sino que realiza una suerte de cartografía de su vida y obra, revelando una faceta sorprendente al señalar las relaciones que mantuvo con intelectuales de importancia nacional e internacional. Entre estos últimos cabe mencionar —pero hay muchos más— a Gabriela Mistral, Teresa de la Parra, César Vallejo, Ventura García Calderón y Alfonso Reyes; su trato, además, con figuras nacionales como César E. Arroyo, Remigio Crespo Toral, Medardo Ángel Silva, Alfredo Gangotena y el P. Aurelio Espinosa Pólit —quien tomó como modelo algunos capítulos de la *Égloga trágica* para desarrollar una parte de sus *Dieciocho clases de literatura* (1947)—, nos permite apreciar en Gonzalo Zaldumbide a una figura de ninguna manera aislada de su tiempo y circunstancias, como acaso cierta postura ideológicamente sesgada de su obra pretendió sugerir.

En Zaldumbide es constante el interés y la agudeza que despliega en sus estudios dedicados a los sucesivos movimientos literarios, así como a determinadas obras o autores; pero es especialmente en lo que toca a estos últimos donde Zaldumbide se revela como incansable investigador, minucioso crítico y agudo lector. Los extensos estudios centrados en figuras como Juan Montalvo (369-414), Juan Bautista Aguirre (323-67) —a quien dedicó un trabajo de veinte años— y fray Gaspar de Villarroel (297-322) abren un panorama en el que, en el caso del escritor ambateño, resaltan no solo aquel espíritu polemista, sino también la vigencia de sus comentarios: “Pero sabe todo el mundo que reinando don Gabriel García la prensa ha estado con bozal, enmudecida, bien como el ladrón de casa sabe hacer con el fiel perro, para que de noche no haga ruido” (381). Por otro lado, el estudio de la obra de Juan Bautista Aguirre es apasionante en cuanto señala y examina la magnitud de su obra poética a partir de un análisis de su emblemática “Carta a Lizardo”, poema ahora reconocido gracias al exhaustivo trabajo de recuperación que permitió rescatar esta y otras obras del olvido. Respecto a Gaspar de Villarroel, Gonzalo Zaldumbide nos acerca a una figura cuya virtud radica en su estilo como reacción ante “los alardes y sutilezas gongóricas, o la pedantería equivoquista” (306). Es más, ante esta forma de escritura la obra de Villarroel contribuye con “la soltura ingenua del estilo, tan lejos del en-

crestado cultiparlar como del tanteo (no pocas veces timidez adorable, pero muchas poquedad insípida) de los que entonces llamábanse ingenios legos” (306). Este estudio sobre el padre agustino figuró como prólogo de la edición preparada por el P. Aurelio Espinosa Pólit para la Biblioteca Ecuatoriana Mínima, además de ser uno de los pocos estudios que contemplan la dimensión literaria de Gaspar de Villarroel.

El trabajo de Zaldumbide responde también a las manifestaciones literarias de su tiempo. Este libro contiene reseñas de obras escritas por autores que, actualmente, forman parte del canon literario; además de significar hallazgos, muestran comentarios de libros en su momento noveles y ahora clásicos. Entre ellos no podemos omitir su breve valoración de *Un hombre muerto a puntapiés*: “Pablo Palacio, joven y talentoso escritor, lleva expresamente hasta el absurdo este gusto por lo excéntrico. Sin embargo, le falta lógica en lo absurdo y su prolijidad a veces inútil contrasta con lo somero de la invención paradójica, mas hay en él fuerza y dones naturales” (448). Algunas reseñas sobrepasan el acercamiento periódico y panorámico, lo que denota una mayor afinidad con algunos escritores. Tal es el caso de Ventura García Calderón, a quien dedica no solo comentarios entusiastas acerca de su estilo y mirada crítica (153-72; 455-60), sino también páginas conmovedoras ante su muerte, la muerte de un amigo (478-84).

Entre las páginas que Zaldumbide dedicara a nuestro continente y

su literatura ha destacado Gustavo Salazar ensayos de corte analítico. La minuciosidad con que Zaldumbide entra al comentario es notable, sobre todo, en el estudio de la prosa de Rodó (111-42). Se muestra desencantado por la llaneza de la doctrina que a muchos encandiló y, más bien, se detiene en su expresión. Para Zaldumbide era deslumbrante la forma que el uruguayo había logrado. Su escritura representaba una increíble modestia que no dejaba de convencer por la aparente austeridad; una “heroica” medianía. Lo cierto es que esta llaneza era enormemente apreciada por Zaldumbide, que lamenta recurrentemente la tendencia nacional —si no latinoamericana— a desplazar lo bello en favor de lo “real”. Es más, no sorprende hallar en el mismo texto varios pasajes con ácidas alusiones a los modernistas, a los neologismos y a lo que él mismo llamaba “falsa profundidad en la vaguedad” (121).

Más adelante, en su “Panorama de la literatura hispanoamericana” (73-93), hace un llamado a considerar cuáles son los reales alcances del legado europeo en la expresión del continente, e incluso deja traslucir un disimulado pesimismo en torno a la posibilidad de una esencia puramente americana. El cosmopolitismo de Zaldumbide irritaría a no pocos contemporáneos suyos —y seguramente nuestros también—, pues él mismo se perfiló como un esteta a quien poco o nada importó una lectura ideológica de la literatura. Se entrevisté esto en su “Bienvenida a Gabriela Mistral” (173-7),

que escribe a propósito de la visita de la poeta a Guayaquil en 1938. El mayor elogio que parece poder atribuirle nuestro autor a la laureada con el Nobel es precisamente la imposibilidad de politizar su lectura, volviéndola “trotskista o leninista” (177).

El tiempo, ya lo hemos señalado, ha sido injusto con el espíritu de la obra crítica de Zaldumbide. No es preciso leerlo en clave eurocentrista, como aparenta a primera vista, sino con ojos generosos para comprender su aspiración a desmenuzar científica, pero apasionadamente, la materia de sus ensayos. Resultará sorprendente para los tradicionales detractores encontrar pasajes extensos en su obra dedicados a la identidad nacional y a su trasfondo histórico. Es el caso del breve “De las letras coloniales y su trascendencia” (95-104), que tiene una refrescante vigencia. Que nos baste únicamente el siguiente extracto para evidenciarlo: “Nuestros colegios, escuelas y universidades, nuestra vida verbal en plazas y corrillos daban a creer que habíamos aprendido a leer y a escribir, tan solo, gracias a ellos [los intelectuales de la Independencia]. Nosotros éramos “nosotros” tan solo desde la emancipación: los de antes eran otros” (102).

Zaldumbide aunó lo mejor del rigor crítico con la prosa cuidada, aunque a ojos contemporáneos peque, tal vez a ratos, de grandilocuente. Su ensayística revela también una ética sobre el quehacer del estudio de la cultura. Entre sus ensayos dedicados a autores y temas

Europeos se aprecia al Zaldumbide que entreteje crítica y voluntad expresiva con maestría. Hacia el final de su ecuánime texto sobre Gabriele D’Annunzio (215-47) encontramos una suerte de *ars decernendi*: nuestro autor traza primero un recorrido por la obra del escritor italiano y destaca su carácter autocomplaciente y vivificante, muy afín, como nota, al *Übermensch* nietzscheano; pero en el momento de juzgar, tras dicha exposición objetiva, Zaldumbide prefiere callar... y recuerda que es labor del crítico únicamente desentrañar la medida en que un autor ha logrado su propia obra. Por un lado, él mismo reconoce que “no tenemos derecho de mostrarnos insatisfechos por no haber hallado aquello que no debíamos buscar” (243), mientras que su conclusión también ilustra la modestia que ha de ser guardada frente a una obra.

Gonzalo Zaldumbide se opuso a la tentación de un juicio apresurado tanto como a la prescripción, que consideraba vicio de nuestras latitudes. Su ensayo a propósito del simbolismo (203-13) da buena cuenta de la razonada crítica que encontraba en una poesía dedicada únicamente a unos pocos iniciados, porque “toda escuela reposa sobre antipatías y simpatías exclusivistas, intolerantes, excesivas” (204). Limitar de esta forma la capacidad creadora del poeta fue para él aniquilar lo esencial de la poesía, pues “no hay Escuelas sino poetas; y en rigor, no hay poetas sino poemas” (213).

Las líneas que tratan asuntos europeos incluyen también un elo-

gio del hoy olvidado Henri Barbusse (249-70) en el que Zaldumbide se dedica con largo aliento a tratar la condición de la existencia, e incluso desliza sutiles alusiones a Unamuno. Estas páginas, que constituyen el extracto de una publicación más extensa en torno al escritor francés, tienen como núcleo la angustia. Se encuentra también en esta sección una benevolente crítica de un libro de viajes por España, obra del hispanista francés Ernest Martinenche (271-7); es de particular interés el alto concepto en que Zaldumbide tiene a los viajeros franceses, quienes viajan mejor en calidad que en cantidad. Cierra lo relativo a autores europeos un estudio sobre la poesía de Jules Supervielle (279-94) y la extrañeza que produce su tendencia a tratar “frívolamente las cosas graves, y gravemente las frívolas” (293).

Ensayos literarios es otra muestra del riguroso trabajo a que nos tiene acostumbrados el investigador de las artes, la historia y la literatura ecuatorianas, Gustavo Salazar Calle, autor hasta el presente de diecinueve libros y de una cincuenta de artículos especializados. Esta edición no solo destaca por los textos seleccionados —cabe señalar que aquí se publican por vez primera en español alrededor de quince artículos y reseñas, que Zaldumbide publicó originalmente en francés, vertidos cuidadosamente a nuestro idioma por el filólogo hispanoecuatoriano José María Sanz Acera—, sino también por el importante apartado final que reúne, como ya indicamos, la bibliografía

hasta hoy más completa de Gonzalo Zaldumbide (495-515), resultado de una búsqueda minuciosa e incansable, semejante a la de los espiadores representados por Jean-François Millet y documentados por Agnès Varda. Al igual que ellos, con la fugitiva luz de los últimos minutos de la tarde, inclinados, buscan, encuentran y recuperan, así Gustavo Salazar, movido por una profunda y desinteresada convicción de conocer y compartir, presenta un trabajo de memoria frente al sistemático, diríamos, olvido de nuestra literatura ecuatoriana. Más aún, este libro ofrece una mirada absolutamente nueva hacia el autor de *Égloga trágica*: el hallazgo de aquel crítico literario, académico, pensador y cosmopolita que los ecuatorianos, durante décadas, hemos ignorado.

PAÚL CEPEDA MIRANDA

UNIDAD EDUCATIVA LA DOLOROSA

QUITO, ECUADOR

JUAN JOSÉ POZO PRADO

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

SEVILLA, ESPAÑA

CHRISTIAN LEÓN,
El oficio de la mirada.
La crítica y sus dilemas
en la era poscine,
 Quito, Universidad Andina
 Simón Bolívar, Sede Ecuador/
 Editorial El Conejo,
 2021, 404 p.

La crítica de cine se ha alejado cada vez más del placer genuino para adentrarse en una contemplación a ratos fría del discurso cinematográfico. Difícilmente se encuentran textos que inviten a pensar el cine con fruición, equilibrando al experto con el aficionado, siempre celebrando de manera espontánea ese carnaval de imágenes y sonidos que es el séptimo arte. Pienso en el Guillermo Cabrera Infante de *Un oficio del siglo XX*, en el Andrés Caicedo de *Ojo al cine* o en la Pauline Kael de *Kiss, Kiss, Bang, Bang*. Ya no se hacen críticos como antes, me toca decir usando la frase de un cajón sin fondo. Sin embargo, existe Christian León.

A diferencia de muchos académicos que escriben para ilustrar una teoría o para amoldar un texto a una corriente específica, Christian se preocupó por hacer el levantamiento de una filmografía y se dedicó a escribir sobre títulos en cuya existencia nadie había reparado. Él se las ingenió para que los filmes generen una teoría, y no al revés.

En *El oficio de la mirada. La crítica y sus dilemas en la era poscine*, Christian logra mostrarnos sus tres facetas de manera límpida. Los tres críticos (el periodista, el ensa-

yista y el académico) conviven en estas páginas. Nos queda debiendo, eso sí, textos sobre sus pecados culposos, que son esas series de televisión que no revelaré por el momento.

El oficio de la mirada es realmente siete libros, cada uno precedido de un párrafo en el que el autor justifica cada minicorpus. El primero, titulado “Clásicos y modernos”, es un canon personal en el que se pasa revista a trece autores fundamentales de la historia del cine. Celebro la inserción de Sanjinés y Littín en ese top 13.

El segundo libro, “Convenciones y mixturas”, incluye catorce miradas a diversos géneros y subgéneros del cine contemporáneo, incluyendo el *cyber punk*, el *queer cinema* y el *psycho killer*.

El tercer libro, “Cine independiente”, contiene quince comentarios que ayudan a repensar una categoría tan erosionada, ya que la historia del cine nos ha demostrado que lo que se promociona como *indie* disimula la transición de un director o actor hacia el cine dependiente de la industria. Después de concluir esta sección, sigo preguntándome cómo fue que Sam Mendes, Sofía Coppola y Giuseppe Tornatore perdieron su autonomía. No puedes ganar un Óscar y seguir agitando la bandera independentista.

El cuarto libro, titulado “El nuevo canon”, trae los nombres de realizadores fundamentales de nuestra era. Esta sección, más bien, debería llamarse el contracanon, ya que se opone al primer bloque de directores con que se abre el libro. En

tal caso, es el Top 10 personalísimo del autor. Apenas dos de los diez directores son de origen anglosajón, lo que permite un ensanchamiento de horizontes al insertar ocho realizadores del otro lado del hemisferio. En este sentido, todo el libro puede leerse como un atlas o, si se quiere, como una cartografía de cineastas de latitudes no oficiales.

El quinto libro, "Cine latinoamericano", nos ofrece el análisis de quince películas de una categoría histórica bastante problemática. Es imposible hablar ahora de un cine latinoamericano cuando hay tantas expresiones disímiles que podrían reclamar esa etiqueta. En lo personal, prefiero la categoría de Néstor García Canclini "espacio audiovisual latinoamericano". No es gratuito que Christian escoja la película *Roma* como el primer clásico de la era Netflix, pues se trata de un filme hecho con las técnicas del neorealismo italiano bajo los postulados de Solanas, Birri, Sanjinés, Rocha y Gettino.

El sexto libro, "Cine ecuatoriano", nos trae 24 reseñas de películas del último país de la región que obtuvo su Ley de Fomento de la Cinematografía (2006). Es un recorrido por nuestros clásicos de provincia, empezando por *Ratas ratones y rateros* (1999) y concluyendo con *Carlitos* (2015), de José Antonio Guayasamín. Este conjunto debe ser visto como un bosquejo de lo que podría ser una historia del cine nacional firmada por Christian León.

El séptimo libro, "Temas", contiene dieciséis reflexiones sobre

tópicos específicos del audiovisual contemporáneo, desde el cine de autor (una categoría ya caduca en tiempos del poscine) hasta los parámetros de la nueva cinefilia.

Este breve barrido que he hecho a la estructura del libro arroja una luz lateral: estamos ante la biografía de un cinéfilo, al mismo tiempo ante una antología de textos que abarca casi un cuarto de siglo. Por algo se consignan la fecha y la procedencia de los escritos.

Se percibe en los textos más viejos cierta inocencia del crítico que ha querido más o menos explicar cómo funciona un filme, pero sin una pizca de amateurismo en su discurso.

En los textos de data más reciente se revela la presencia del profesor que trata de contextualizar problemas, tendencias, temáticas y corrientes.

Es el gran salto evolutivo: de ser un comentarista al que le importan los aspectos técnicos de un filme pasa a ser el académico al que le interesan los estudios culturales, y busca la forma de que los títulos que estudia se inserten de manera natural en las problemáticas que va identificando.

Dice David Bordwell en su clásico *El significado del filme*: "A pesar de que la mayoría de los ensayistas y académicos insisten en distinguirse de los reseñadores, todos los críticos son criaturas retóricas". En este caso particular, estamos ante un analista cuyas estrategias argumentativas incluyen no solamente los aspectos técnicos de la cinematografía, sino también los procesos

históricos y políticos continentales. Por lo general, los críticos son una especie de voyeristas que demuestran a través de sus textos que se han enamorado de filmes específicos. Christian está en una etapa de su escritura en la que el amor propio ha sido desterrado para dar paso a una objetividad no negociable.

Todos quienes ejercen crítica corren el riesgo de parecer expertos que necesitan presumir cuánto saben sobre cine, o aficionados bien informados que se esfuerzan por redactar una reseña eficiente, o simples *amateurs* que difunden sus pareceres de manera entusiasta. Por suerte, Christian no pertenece a ninguna de esas tres clases.

MARCELO BÁEZ MEZA

ESCUELA POLITÉCNICA DEL LITORAL
GUAYAQUIL, ECUADOR