

DALTON OSORNO,
Crónica para jaibas
y cangrejos,

Quito, Campaña Nacional Eugenio
Espejo por el Libro y la Lectura,
2020, 180 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.10>

Crónica para jaibas y cangrejos (Premio La Linares, 2020) del escritor manabita Dalton Osorno (Jipijapa, 1958) es un título que ofrece un ramillete de significaciones. Crónica, en el sentido de “narración histórica en que se sigue el orden consecutivo de los acontecimientos” (DRAE 2014). Este recurso permite el levantamiento topográfico de la ciudad.

La voz narrativa se erige, de esta manera, como una especie de arquitecto que narra la historia de un punto específico de Guayaquil. Crónica también puede ser una categoría comprendida como “artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad”. Ese narrador nunca deja de lado el registro periodístico para darle a la ciudad un tono actual.

Una jaiba, nos dice el diccionario, es una palabra de origen anti-

llano para designar una “boca grande con labios salientes” y también “vulva, tabú”. Este último significado cobra un sentido mayor cuando nos enteramos de que ese lugar, proyectado por el arquitecto narrativo, es la calle Salinas, entre Gómez Rendón, Brasil y Cuenca, mejor conocido como la 18. Es el sitio donde se erige desde los años 1950 el barrio de tolerancia o lo que se conoce ahora como centro de diversión para adultos, aunque “Códice 12” da cuenta de una veintena de sinónimos de ese lugar emblemático de la cultura popular guayaquileña.

El juntar en el rótulo la palabra jaibas con la de cangrejos nos remite a dos crustáceos típicos de la costa ecuatoriana. De esta forma queda clara, desde la titulación, el propósito de captar el color local, algo que no le ha sido esquivo a Osorno que tiene un poemario titulado *Visión de la ciudad* (1996) y el libro de cuentos *El vuelo que me datus alas* (1988), donde disecciona la ciudad en la que reside desde 1970.

La *novella* (así aparece en las primeras páginas el término italiano para diferenciar la narración corta de una de mayor extensión) tiene una

estructura de episodios alternados. Después del introito, en el que conocemos a “la más bella y más lúcida” Ambrosina de Amay, vemos cómo se alternan los títulos de “perjuros”, luego “códices” con los de “piratas”.

Tres personajes registradores de la realidad pululan alrededor de la figura femenina matriarcal: el cronista, el reportero y el novelista. Cada uno ofrece un punto de vista sobre lo que es narrar la ciudad, desde las perspectivas de la historia, el periodismo y la literatura. Cada uno teje su perjuo, su código y su piratería intertextual.

Los “perjuros” ostentan un número romano, cada “código” y “piratas” tiene un arábigo. Se trata, a todas luces, de una organización discursiva a la manera de un archivo con un hálito jurídico que atraviesa toda la obra.

Perjuo significa “el quebrantamiento malicioso del juramento hecho” (RAE 2014). Este jurar en falso (contra la realidad que se quiere recrear) está presente en el narrador que siempre presume de romper su pacto de verosimilitud. Aquí volvemos a una de las palabras del título de la obra. En un diccionario de americanismos encontramos que jaibo es “una persona astuta, tramposa y marrullera” (RAE 2010), definición que puede ser homologable a la de un cronista o, si se quiere, a la de un escritor que “navega entre dos aguas” (la frase es del narrador): la de la historia y la de la literatura. Aunque una mejor definición del escritor-jaibo la ofrece el mismo texto: “pirata prosador entrometido en la somnolencia”. A renglón seguido da cuenta del

verbo trabucar como “transformar, invertir, también equivale a trastocar o tergiversar el sentido de especies o noticias y lo nuestro es noticia trasladada en el mejor sentido del vocablo” (Osorno 2020, 85).

Pirata es, en su segunda acepción, algo “ilegal, que carece de la debida licencia o que está falsificado”. Se trata de otro menoscabo de la realidad. De hecho, el narrador se erige como una “Persona o entidad que copia o reproduce el trabajo ajeno, en especial libros, discos, películas, sin autorización y sin respetar la propiedad intelectual” (DRAE 2014).

En este caso los textos saqueados o “pirateados” son los de carácter histórico, tal y como se nos señala el significado de código como “libro manuscrito o los documentos pictóricos (imágenes) de antiguas civilizaciones”. El código fija de forma manuscrita un conocimiento antiguo, en este caso es el de una ciudad cuya modernidad va desapareciendo en la memoria.

La estructura episódica de la novela quedaría así: 46 textos divididos en 23 códigos (incluyendo el número cero), 12 perjuos y 11 actos de piratería intertextual (que también dan como resultado 23). El cierre se titula “Perjuos y piratas” para sintetizar tanto los pactos rotos con la realidad histórica como el saqueo de fuentes. Si añadimos el introito en esta suma, estamos hablando de 48 capítulos en total.

“Código 0” es el basamento de la novela, sección extensa que enumera los burdeles y cabarets más importantes en la historia de Guayaquil para terminar con la cita de un

reportero de crónica roja que habla de “una zona que opera libremente desde fines de los años cincuenta, cuando todo era manglar, caminería sin pavimento, monte y mosquitos; una trinchera putañera que se levanta jacarandina con mayor furor de jueves a domingo” (Osorno 2020, 21). Este códice inaugural (representado por el número cero de la inexistencia) nos muestra un recurso que será constante en toda la novela: la enumeración de nombres, apellidos y apodos que dan cuenta de una identidad guayaca.

“Código 0”, uno de los más largos del libro, se convierte así en la piedra angular de toda la narración porque bosqueja una historia del barrio popular. Se pone especial énfasis en los dos muros que se construyeron para restringir el acceso. Sobre el primero la voz narrativa es contundente: “Muro que mandó a levantar el burgomaestre para sellar la calle. Es un corregidor que se cree la divina pomada. Ordenó alzar el cortafuegos para borrarla” (22). Cualquier intento de borradura ha quedado en nada porque el poderío de la palabra literaria ha logrado resguardar la 18 de Osorno, más aún cuando el narrador empieza a mostrar sus mejores artificios que nos conectan con la categoría de “ficción de archivo” que explicaré en breve.

Toda la novela puede ser leída a la manera de los códices que siguieron produciéndose hasta el siglo XVIII, como testimonios manuscritos pictóricos (imágenes) o pictográficos (dibujos). Lo importante en la novela es el tamiz literario por el que pasan esos iconos y pictogramas.

La novela de Osorno se apropia así del discurso hegemónico de Guayaquil en todos sus niveles: el histórico, el musical, el literario... y es consciente de esa apropiación: “Escribir de la ciudad y la calle es transcribir, trasladar, traducir: no es plagiar” (84). Sabe también que la espada de Damocles de lo judicial es omnipresente: “plagiar, plagiarlo, copiar o apropiarse en lo sustancial de una obra ajena. Sabe que toda burda reproducción está penada por la ley” (85).

El clímax del recurso apropiacionista puede detectarse en “Piratas V”, en el que el discurso adopta el estilo de las crónicas de Indias: “Yo, dixe y nadien más entre vasallos de su Majestad con encono de siglos”. El breve episodio es meticoloso a la hora de reproducir esa “carta de relación” del súbdito que informa desde el Nuevo Mundo que ha “conquistado y pacificado villa he placido a Nuestro Señor que los más señores principales e indios ellas están convertidas fe nuestra, en nombre fundar pueblo españoles cual en el dicho nombre Santiago de la Culata” (94).

Se crea así un discurso que no es portador de una verdad absoluta o una autoridad contundente, aunque para hacerlo utilice las máscaras de la retórica de una época. De esta manera, la voz narrativa se da el lujo de jugar no solo con los textos de la historia, sino también con las imágenes que se han tejido sobre Guayaquil. Osorno reviste su trama de legalidad estructurándola a través de perjuros, piraterías y códices, cifrados en un lenguaje neobarroco que se desbor-

da en cada página, pura pirotecnia poética que deslumbra al lector.

¿Por qué la novela ganadora de un premio nacional para novelas breves es una ficción de archivo? Como lo explica Roberto González Echeverría (2011) en *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, la novela como género nace en el momento en el que un Estado moderno (España) les exige a sus súbditos la redacción, la custodia y el ordenamiento de todos los papeles que dan cuenta de una relación de subalternidad. “El archivo guarda letra muerta, letra que dice de vidas que fueron, cuya retención organiza y da sentido a cuerpos y secreto, el arcano de su *arché*, de su esencia, de su misma raíz como palabra” (10).

Osorno le da vida a esa letra muerta y explora lo arcano de cada una de las fuentes a las que se enfrenta lúdicamente. Sobre la fundación de la ciudad el narrador señala que “la única fundación fue la de un tal Francisco y las otras guisas de mentidero del puerto”. A la manera de Ítalo Calvino, alude a los “entendidos en ciudades portátiles” que la van nombrando de diversas maneras, con “pliegos salpicados con sangre de nuestros antepasados”. Acto seguido, le quita autoridad a la historia en lo concerniente al año de la fundación de Guayaquil, mencionando cómo “cábalas cabalísticas son las datas impuestas para tu principio: mil quinientas treinta y cinco, treinta y seis y hasta cuarenta y siete, según actuarios de la costera” (Osorno 2020, 35).

La *novella* de Osorno (atendiendo a la etimología de *archerion* o *ar-*

chivum como “lugar donde se guardaban las arcas o los documentos públicos”) quiere ser un receptáculo de textos históricos sobre la ciudad, pero sobre todo del barrio de tolerancia de la calle Salinas. Si el archivo es “el conjunto de documentos que han perdido interés administrativo” (Lodolini 1993), tenemos que el libro que estamos reseñando acomete con la tarea de rescatar aquello que está interdicto, esa pequeña comunidad tapiada del barrio de tolerancia, cuyo acceso no es para todos. El interés administrativo es reemplazado por el interés histórico y literario.

Todo aquello que está destinado para ser archivado, parece decirnos Osorno, va a parar a una narración literaria, no se lo puede relegar al olvido. En este sentido, el narrador de *Crónica para jaibas y cangrejos* se erige como una entidad que en todo momento rescata, clasifica y muestra una realidad que está hecha para ser literatura. Una realidad que es también cuestionada. Véase “Códice 14”, en el que una prostituta echa abajo todo el relato construido y discute su estatus de verosimilitud: “Usted, señor escribano, que escribe en vano: no sabe nada, apenas repite lo que cuenta la esquiñada; mal repite, digo, y borronea en su cuaderno las historias de la calle, que como las de la ciudad son un juego de palabras que van de aquí para allá cual correveidile”. Estamos ante el máximo cuestionamiento a la credibilidad del discurso literario: “Yo hablo con palabras cristalinas. Usted reescribe con frases forjadas” (Osorno 2020, 121).

De hecho, no es gratuito que en “Piratas II” se hable de “levantar nuevo catastro, como lúcidos registradores del humedal” (60) y que en “Piratas III” se mencione que “en los apuntes de los cronistas e impresiones de viajeros hay historias enmarañadas. Esa es la crónica de las grofas: todo para nuestro palimpsesto” (73). Ese escribir, borrar y sobrescribir se convierte en la constante de toda la narración.

Si el archivo, desde el punto de vista burocrático, acumula documentos de manera natural, en esta narración literaria están presentes los recursos de acopio y ordenamiento a lo largo del tiempo, siempre con el fin de servir posteriormente como fuente histórica. También es constante la idea de transmisión del conocimiento de la institución que custodia el archivo (si es que podemos aceptar que un barrio de tolerancia es realmente una institución), transmisión que debe dar cuenta de cómo funciona la institución proyectando una estructura y un orden necesarios.

El archivo también es un servicio a la comunidad que puede consultarlo como fuente cultural. En este sentido, no hay capítulo más clarificador que “Códice 13” en el que se transcribe la conferencia, en el paraninfo de la casona universitaria, por parte del cronista vitalicio que diserta sobre la historia de la prostitución en Guayaquil. Todo el apartado puede ser visto como una ordenadísima acumulación de documentos que dan cuenta de calles, nombres, hechos y referencias sobre la “alcahuetería clandestina”,

como la refiere el conferencista.

Concluimos esta reseña con el capítulo más importante de la *novella*, “Códice 2”, que es una larga conversación entre la Calle 18 y la ciudad de Guayaquil. Diagramado como guion de obra de teatro (prueba del amplio abanico de registros discursivos que maneja Osorno), se trata de un poético reconocimiento a la existencia de un lugar maldito, como una madre que da fe de que la calle que tiene incrustada es fundamental en su cotidianidad. La urbe reconoce que existe un barrio dedicado a la trata de blancas. Todo el coloquio es un ir y venir de cuestionamientos de lado y lado. Por ejemplo, la ciudad le dice: “Yo soy la que te llevo en mis entrañas y te guardo cual castigo de tus fementidos demonios”. La Calle no se queda atrás tildándola de “aldea pestilente” o ironizando sobre “los cronistas que falsearon tu verdadero origen; esos viajeros que pintaron tus hechizos con extrañas lenguas; que den cuenta los piratas que te saquearon tantas veces” (43).

Menudo logro el del ganador del Premio La Linares, que ha reescrito la historia de la ciudad (so pretexto de hablar de la 18) en un estilo distinto de sus predecesores. El proyecto de habla popular de Sicoseo de los años 1970 queda completamente atrás en esta visión definitiva de la ciudad. No hay en *Crónica para jaibas y cangrejos* una intención de captar la coba, las procacidades o cualquier elemento de la cultura popular. Incluso un episodio como el de Julio Jaramillo (contado desde el sorprendente punto

de vista de la prostituta favorita del cantante) lo aleja de cualquier rincón de justos literarios. Quien quiera en el futuro escribir sobre la historia oculta de Guayaquil, tendrá que partir de esta crónica literaria.

MARCELO BÁEZ MEZA

ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA
DEL LITORAL
GUAYAQUIL, ECUADOR

Lista de referencias

- González Echeverría, Roberto. 2011. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lodolini, Elio. 1993. *Archivística: principios y problemas*. Madrid: Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas.
- Real Academia Española. 2010. *Diccionario de americanismos*. Madrid: Santillana.
- . 2014. *Diccionario de la lengua española*. 23.º ed. Madrid: Espasa.

ARMANDO ROBLES GODOY,
La batalla por el buen cine.
Textos críticos 1961-1963,

Lima, Universidad de Lima, 2020, 400 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.11>

Vivimos rodeados de películas. Sea a través de pantallas o de *écrans*, sea en multicines o cineclubes, en nuestros televisores o computadoras, incluso en celulares, la producción cinematográfica y audiovisual ha penetrado nuestra cotidia-

neidad a tal punto que se celebran presentaciones de pósters o *teasers* de películas esperadas y ansiadas, y se producen campañas para que aquellas películas que no gustaron (o que, mejor dicho, salen fuera de lo esperado por cierto público) sean anuladas, olvidadas y, en ciertos casos, vueltas a filmar. Es en este contexto en el cual este libro aparece con un cuestionamiento básico que todos nos hemos hecho en algún momento: ¿qué es lo que puede considerarse como “buen cine”?

El libro de Armando Robles Godoy recopila una selección de textos publicados a inicios de los años 60 en el diario *La Prensa* y en *7 Días del Perú y el Mundo*, semanario del mencionado periódico. Tanto la recopilación como el estudio preliminar han estado a cargo de Emilio Bustamante, docente universitario y crítico de cine; mientras que el prólogo fue escrito por la periodista Marcela Robles, hija del autor recopilado (17-20). Es justamente en el prólogo donde se presenta, a partir de una anécdota, el carácter y las intenciones de Robles Godoy respecto al cine: una herramienta para poder comprender el mundo, para experimentar nuevos lenguajes y experiencias que únicamente pueden ser aprehendidas a partir y a través del cine. Tal como se indica en el estudio preliminar, a pesar de la importancia que tuvo en el mundo cinematográfico nacional no ha habido alguna investigación que se ocupe de Robles Godoy en su faceta de crítico cinematográfico (26), ni se habían hecho conocidas sus reseñas a pesar de su temprana rele-

vancia en el campo cultural peruano.

Los artículos compilados (una selección de 206 en total) pueden dividirse en tres categorías: las crónicas de cine en sí mismas; un mini curso de realización cinematográfica por entregas; y, finalmente, una serie de notas sobre el estado de la exhibición y distribución de películas durante aquellos años. Y son estos últimos artículos los que deben ser considerados con mucha atención para poder entender el libro, pues es necesario ubicar a Robles Godoy en la época en la que produjo estos textos e ideas. Como señalamos, la presencia constante de películas en la época actual y la facilidad con la que se puede acceder a estas, podría dificultar a algunos lectores la comprensión del mundo (y del estado del cine) del cual habla el autor: la decadencia del Hollywood clásico, el final del neorrealismo italiano, el ascenso de la *nouvelle vague*, el cine de Buñuel, etc., son algunos de los eventos que fueron ocurriendo en los años en los que estas críticas se produjeron. Es decir, un mundo cinematográfico multipolar y sin una hegemonía clara (León Frías 2020; Benavides Almarza y García-Bejar 2021).

En el segundo grupo de artículos, Robles Godoy trata de plantear los lineamientos básicos para la comprensión de las técnicas cinematográficas, con definiciones claras y presentadas en un orden lógico que, de ser seguido, permitiría la creación de una primera película y, al mismo tiempo, muestra la concepción que el propio Robles Godoy tenía sobre las características básicas del cine, es decir, un arte

que tiene un lenguaje, una estética y una técnica propia. Esto es, justamente, aquello que hace que la lectura y propuesta del autor sea tan valiosa para pensarla en su contexto (como, por ejemplo, en el debate que tuvo con los miembros del grupo *Hablemos de cine*), así como usándola como marco de referencia para el análisis de la realidad cinematográfica contemporánea. Para el autor, lo esencial en el cine era la capacidad que tenía el director para plasmar, a través del uso de la técnica cinematográfica, una estética propia, tanto de él mismo como del cine en general. En ese sentido, el recurrir a otros lenguajes y formas, como las del teatro o la literatura, vendrían a representar “errores” de dirección o, en caso peor, “incapacidades” del propio director para poder desarrollar la estética que el cine necesitaba para fundamentarse en visiones y prácticas autónomas. A diferencia de lo que suele concebirse como fundamental, para Robles Godoy el argumento de la obra cinematográfica pasaba a un plano secundario (mas no subalterno), centrándose en las características intrínsecas del filme, así como en la manera en la que la película se desenvolvía por sí misma. A su vez, la mención a los actores dejaba de ser relevante para la crítica en sí, a no ser que fueran pieza clave para el desarrollo del relato cinematográfico.

Las críticas de películas que realiza Robles Godoy son un claro ejemplo de lo exigente que era respecto a la necesidad de construir un arte cinematográfico autónomo, con

su propio lenguaje, reglas estéticas y consideraciones técnicas. Como señala el autor, las características principales del cine, a inicios de los años 60, aún seguían construyéndose y desarrollándose, experimentando las múltiples posibilidades que las varias rupturas que fueron ocurriendo en esos años (el fin del Hollywood clásico, el desarrollo del cine japonés, los cambios producidos por el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa y la crítica especializada de cine, etc.). Esto no quiere decir, como ocurrió en otros casos (por ejemplo, ver el caso de Varela, 2021), que haya preferido Robles Godoy un cine “alturado” frente a uno más comercial. Lo importante y fundamental era que las películas tuvieran la suficiente capacidad para sostenerse por sí mismas, sin necesitar recursos externos al propio arte cinematográfico. En ese sentido es que el autor analiza con las mismas herramientas conceptuales, musicales como *West Side Story* (o *Amor sin barreras*, en su título en español) (121-2), cintas épicas como *El Cid* (152-3); comedias como *Los juegos del amor* (133), o películas yanquis como *Réquiem para un luchador* (256-7). Sí considera que no basta con que las cintas sean “entretendidas” para el público: las películas deben producir esas tres características (lenguaje, estética y técnica) que puedan ser identificadas como propias (y exclusivas, en cierto sentido) del cine.

Cierra el libro un anexo que incluye la entrevista-debate (379-93) que mantuvo Robles Godoy con algunos miembros de la revista *Hablemos de Cine* en 1967, debido al

estreno de su segunda película *En la selva no hay estrellas*, estrenada ese mismo año. La entrevista abre con una declaración que marca la discusión principal sobre la que girará el diálogo:

Desde un punto de vista profesional-técnico, se trata de la mejor película realizada por un peruano y supone un enorme avance respecto a la anterior película de Robles Godoy [...] Ahora bien, en un plano estrictamente estético, la película deja mucho que desear (379).

Los cuestionamientos principales que se plantearon al autor en la entrevista (y sobre la que giró toda ella) se centraron en la concepción que Robles Godoy tenía del cine (en sus aspectos técnicos y estéticos) y en la manera en la que este había sido planteado en la película. Como está señalado, las objeciones del grupo de *Hablemos de Cine* (bajo la inspiración de la primera etapa de *Cahiers du Cinéma*) se basaban en la priorización del relato de la realidad a través de los planos y secuencias de las películas, mientras que para Robles Godoy lo fundamental eran las técnicas propias y exclusivas del cine (encuadre y montaje). O, como se indica en el estudio preliminar, una oposición entre un realismo baziniano frente al formalismo más heterodoxo de Robles Godoy (56-8), formalismo que buscaba desarrollar un lenguaje cinematográfico que no estuviera limitado por la realidad objetiva misma (58). La estética propia del cine, para el autor reseñado, proporcionada por las técnicas propias

a él, estaba acompañada por un lenguaje cinematográfico en construcción (382), lo que hace que la realidad captada (o, en todo caso, la trama desarrollada) se convierta en un instrumento de aquellos tres elementos constituyentes del cine.

Continúa el anexo un artículo (394-8) que, a invitación de los editores de la revista, Robles Godoy escribió, en el que desarrolla dos ideas principales: criticar la concepción del cine como elemento de mero entretenimiento y, continuando el debate, discutir la lógica detrás del establecimiento de un canon temprano para el cine. El primero de los temas tratados se relaciona con las columnas iniciales que el autor publicó, en las que discutía la preponderancia que las películas *de entretenimiento* estaban teniendo en la cartelera local. En esa línea, el autor señala que “el realizador quiere crear sin sufrir; el espectador quiere captar sin sufrir. Y así, ni hay creación ni hay captación” (395), entendiendo sufrimiento como el resultado de enfrentarse a algo complejo, nuevo y a lo que no se sabe cómo reaccionar. Termina el artículo con una crítica a “las vacas sagradas” del cine de su época, clasificación que, en su opinión, únicamente servía para detener la capacidad de análisis de la crítica, pues encubría a personajes (directores, siendo específicos) que, o bien continuaban desarrollando su obra, o, vistos con mayor detenimiento, no habían logrado consolidar una obra sustancial.

Estas críticas generaron una respuesta de la dirección de *Hablemos de Cine* (398-9). Para los miembros de la revista, el cine de

entretenimiento también podía comprender valores estéticos y, a su vez, expresar la visión que los realizadores tenían sobre el cine (y sobre el mundo). Asimismo, vuelven sobre la última parte del texto de Robles Godoy, respondiendo sobre la posibilidad de considerar un posible canon (o una posible historia “fija”) del cine, señalando la importancia de algunos directores que habían sido mencionados por el autor del texto referido. Y es justamente ahí que se explicita la diferencia mayor entre el grupo que constituía la revista y el autor, en su concepción sobre la naturaleza misma del cine en tanto arte, indicando que Robles Godoy:

Cree que el cine avanza descubriendo nuevas formas de movimiento de cámara, de ángulos insólitos o de combinaciones temporales, elaboradas en montaje, desconociendo que en la profundización del ser humano y en su problemática es por donde hacen avanzar al cine los creadores más representativos (399).

Es esa respuesta la que cierra el debate, resaltando la diferencia entre ambas concepciones del cine, de su lectura y de la manera en la que debería realizarse, sin poder llegar a un punto de convergencia. Sirve, sin embargo, para comprender el desarrollo del pensamiento del autor reseñado a través de los años y, especialmente, después de haber incursionado en la propia práctica cinematográfica.

Finalmente, queda una pregunta por resolver, aquella que se plantea desde un inicio del texto: ¿qué es

aquello que podemos llamar “buen cine”? Sostenemos que, en un sentido estrictamente literal, el libro no logra responder esta pregunta. Más bien, y en esto radica lo sustancial de la propuesta de Armando Robles Godoy, nos interpela a repensar (y revisar) nuestra cultura cinematográfica, nuestra capacidad de apreciar y comprender el cine como ese “séptimo arte”. Este libro puede ser valorado como un punto de partida para cualquier persona realmente interesada en el cine o, en el mismo sentido, como una invitación a volver a esas películas que construyeron nuestra educación cinematográfica y marcaron nuestro gusto estético; procurando ir más allá de la parafernalia a la que la industria nos tiene acostumbrados desde hace décadas. En palabras del propio autor:

El cine, por sí mismo, ha enseñado al público cómo ver las formas básicas del cine, pero el resto del aprendizaje ya depende del propio espectador. Entre otras razones, porque la gran mayoría de las películas no tienen ninguna relación con el arte cinematográfico, y solo busca producir distracción. Y esto es definitivo: para distraerse en el cine no es necesario aprender nada, la misma costumbre de aceptar las convenciones del lenguaje del filme ha sido un cómodo profesor (376).

GONZALO ZAVALA CÓRDOVA
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR
DE SAN MARCOS
LIMA, PERÚ

Lista de referencias

- Benavides Almarza, C. F., y L. García-Béjar. 2021. “¿Por qué ven Netflix quienes ven Netflix?: experiencias de *engagement* de jóvenes mexicanos frente a quien revolucionó el consumo audiovisual”. *Revista de Comunicación* 20 (1): 29-47. <https://doi.org/10.26441/RC20.1-2021-A2>.
- León Frías, I. 2020. *La revolución de Netflix en el cine y la televisión. Pantallas, series y streaming*. Lima: Universidad de Lima.
- Varela, B. 2021. *Cine: Chisme y opinión por Cosme*. Lima: Isegoria.

SANTIAGO CEVALLOS, Barrocos. Mimesis, legado y orfandad,

Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/La Caracola Editores, 2021, 100 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.12>

En ese libro fundamental acerca de la cultura nacional que es *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana* (2006), Santiago Cevallos González ofrecía el primer fruto de una prometedora tarea crítica que se abría al futuro. Apadrinado y de la mano generosa del poeta y pensador quiteño, Iván Carvajal, Cevallos aportaba a ese libro un largo ensayo titulado *Hacia los confines*, en el que, haciendo centro en el concepto de máquina, aborda lo que llama las “literaturas realistas” del Ecuador de la primera mitad del siglo XX, “aquellas que adoptan una actitud moderna y par-

ticular con respecto al movimiento de la máquina social”. Se trataba entonces de sintonizar o alegorizar “distintas relaciones, sean estas sociales o textuales [...] que se dan en un determinado territorio o texto”, ya que “Máquina social y máquina literaria coinciden como dos engranajes dentro de una máquina ilimitada, incesante. El arte, más que un espejo, es un reloj que se adelanta”. Y aclara lo que asume como literatura realista: “una maquinaria que crea la ilusión de objetividad y crítica”. Podemos ya señalar, como lo más visible, en cuanto al estilo, la minucia, el detenimiento o la precisión en la ilación reflexiva, así como la agudeza del tejido entre poética y ficción, entre la veracidad histórica y la verosimilitud ficcional; todo esto para mirar las obras realistas del 30, sobre cuyas tramas y personajes el crítico levanta muy vivas y detalladas relaciones alegóricas con la historia y la cultura nacionales.

Con el libro *El barroco, marca de agua de la narrativa latinoamericana* (2012), Santiago Cevallos amplía el brazaje y, bajo el andamiaje de diferenciar cuatro formas del barroco: *dominante, manifiesto, latente y barroco como manifestación*, escribe un libro, literalmente, barroco; esto en razón de la serie de derivas y ramificaciones muy bien controladas y estructuradas, donde los pies de página funcionan como un texto dentro del texto. Este armazón textual, digno de ese proliferante objeto de estudio que es el barroco literario, lo despliega para ofrecernos su lectura, en clave

barroca y neobarroca, de la narrativa de Pablo Palacio, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges y Lezama Lima. Acaso en este libro se revela más nítidamente el trabajo detenido y preciso con los conceptos, cuyas definiciones y enunciados son las claves de bóveda con los que se aplica a temas complejos que atañen a la estética de la “dificultad”, como diría Lezama Lima.

Digamos que entre *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana* y el libro *Barroco, mimesis, legado, orfandad* (2021), hay evidentes resonancias y continuidades. Los dos funcionan como cámaras de eco sobre el barroco y sus autores capitales. Así, en el primer ensayo titulado “El barroco como reflexión teórica y cultural”, pivotando nuevamente en la obra de Lezama Lima y sus conceptos de *contranaturalidad* y *contraconquista*, Cevallos (2021) realiza el gesto interpretativo de sacar la estética barroca del orbe de la poética y ampliarla al tejido cultural americano; lo dicho lo expresa de esta manera:

el Barroco lezamiano es parte fundamental de la imagen americana construida, quizá paradójicamente, como contracultura.

A su vez, es precisamente la imagen de la contracultura, que se fundamenta en la idea del Barroco americano como estilo de la “contraconquista” [...] lo que le permitirá finalmente a Lezama Lima construir un sistema cultural como sistema poético, mediante la articulación de significados de lo americano en ambos niveles de reflexión (18).

Otro concepto, el de mimesis, se revela como central en el ensayo “El concepto de mimesis y ‘Primer sueño’ de Sor Juana Inés de la Cruz”, cuyo debate se inscribe en el marco general de la repetición y diferencia, pero en el terreno concreto de la mimesis como fundamento de la representación artística, tal como la planteara Aristóteles en la *Poética*. Sin embargo, no es precisamente esta repetición/diferencia la que le interesa principalmente a Cevallos, sino aquella otra que hoy, junto con Kristeva y Gennete, llamamos intertextualidad. Como nos lo recuerda nuestro autor, el nombre completo del poema de Sor Juana es “Primer sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”; y dice Cevallos: “Sin embargo, si bien ella afirma imitar a Góngora, es más bien la obra del poeta cordobés actuando como una suerte de filigrana lo que se descubre en su poema” (42). Y luego, en este juego de repeticiones y diferencias, el ensayista lleva su reflexión al fondo común que estaría latiendo (en filigrana) en los dos poetas: el mundo mitológico.

Dos escenas de *Paradiso* desencadenan la reflexión interpretativa del ensayo “Las imágenes de la muerte del padre y el legado en *Paradiso*”; texto de profundas connotaciones personales, y que explica la referencia a la *orfandad*, anotada en el título del libro. Lo llamativo y provocador en este ensayo es la audacia con que Cevallos, a partir de esos relatos luctuosos, levanta una sentida o emotiva reflexión

sobre los que se van y los que se quedan, en ese juego inapelable de vida/muerte. Y es que, como el lector tendrá ocasión de constatar, un aliento melancólico y de duelo atraviesa a un libro que de entrada confiesa su filiación benjaminiana: “La expresión barroca encuentra mayor significado en cuanto más está sujeta al decaimiento, la ruina, la muerte” (12).

En la teoría sobre el barroco y el neobarroco hay varios temas y debates que no han cesado, y uno de ellos es el que confronta al barroco como dimensión histórica versus el barroco como concepción tipológica, vale decir, como estilo anclado a un momento histórico y una geografía determinados, frente al barroco como estilo artístico intemporal. Y Severo Sarduy (1986) en el texto “Lautréamont y el barroco” es la razón de ser del ensayo que Cevallos (2021) ha titulado “*Cobra* y “Lautréamont y el Barroco”: dos escenas del discurso crítico de Severo Sarduy”. La conclusión es rotunda: “Sarduy encuentra en la figura austral del Conde de Lautréamont y su anotación manuscrita un fundamento para su concepción del barroco hispanoamericano como reelaboración o reconstrucción de los discursos precedentes” (72); y es que en el texto de Sarduy habría ocurrido “el paso desde una concepción histórica [...] hacia una concepción tipológica del barroco” (73).

Finalmente, a partir de otra dicotomía inherente a la teoría del barroco/neobarroco, a saber, aquella que resalta la serie de reciclajes de barroco y, por otro, la que concibe

a la literatura latinoamericana como barroca en virtud de la serie de desplazamientos de los discursos hegemónicos que realiza, el ensayo titulado “La doble y única mujer”, de Pablo Palacio, y el Neobarroco” opta por la segunda posibilidad para analizar el cuento del narrador ecuatoriano. Así, postula como ejemplo la manera en que Sarduy recicla, mediante metáforas bellas y placenteras, las leyes y premisas del discurso científico que han perdido su vigencia y están disponibles como material simbólico reutilizable y capaz de brillar con nueva energía. Entonces, esta idea del “dato desplazado de la ciencia —la utilización de sus fragmentos como metáforas—” es la que Cevallos (2021) lleva al análisis del cuento de Palacio y su gesto de irrisión al “utilizar los otros cuerpos discursivos como residuos” (83, 84).

Ciertamente, este pequeño libro está, justamente en su brevedad, cargado de extrañas y turbulentas potencias; es decir, la espesura de sus ramales y ramajes no son una amenaza al lector poco avisado o que carece de noticias sobre el barroco/neobarroco, sino una promesa, una guía amistosa para penetrar en el mundo de la metáforas bellas y placenteras, de las citas retorcidas, de los personajes travestidos y esquizofrénicos, es decir, de los falsarios que pueblan la ficción barroca/neobarroca, ellos también teñidos por lo luctuoso.

GALO ALFREDO TORRES
UNIVERSIDAD DE CUENCA
CUENCA, ECUADOR

LUIS ANTONIO AGUILAR MONSALVE,
Herederos de las sombras,
Quito, El Conejo, 2021, 89 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.13>

Luis Antonio Aguilar Monsalve (Cuenca, 1942), es un escritor ecuatoriano que ha transitado por distintos géneros, al punto que ha publicado más de una veintena de obras: cuento, microrrelato, ensayo, novela, además de cultivar la crítica literaria y haber realizado varias antologías (la última de ellas, una de literatura juvenil infantil en Ecuador, la cual debió haber sido un reto fascinante), en especial, de narrativa. Aguilar Monsalve también es miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua y profesor emérito por la Universidad Hanover College, es decir, un hombre con mucho bagaje literario.

Es lo que encontramos en el libro de microrrelatos *Herederos de las sombras*, su trabajo más reciente: gran esmero por el cuidado de la palabra, colocarla en el lugar exacto, para brindarnos párrafos precisos que no dejan la sensación que faltó o sobró algo. Del mismo modo, por su experiencia como escritor, conoce los detalles e ingenios que pueden volcar una situación aparentemente normal para transformarla y volverla atípica. Aguilar Monsalve es un “cazador” de momentos, tal cual lo dice la reseña del libro. “Cualquier destino por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento” (Borges). Y en este tema se especializa el escritor, ofrecernos momentos

claves, narrados desde diversos puntos de vista: “momentos básicos e indispensables, segundos que el escritor llena de eternidad”.

Aditiono que, en la obra mencionada, hallamos variedad e imaginación.

En la variedad de temas podemos hallar a viajeros que buscan o recuerdan un destino. Las travesías pueden ser físicas o internas. Lo encontramos en varios de sus cuentos. El deseo, consciente o no, de arribar a un lugar. “Al otro lado de un paraíso” es una muestra de lo que sostengo. Trata sobre una sencilla excursión a un lago, realizada por tres amigos (lo que nos hace recordar experiencias similares, a quienes amamos la pesca o la aventura, simplemente), la salida muy temprana, los refrigerios en su punto para cuando sean necesarios, todo en su lugar —el escritor no olvida los detalles— se puede percibir el frío en el rostro, pero la historia pega un giro cuando uno de los protagonistas escucha el canto de un ave (aquí es cuando me refiero a los momentos claves que modifican el hilo narrativo). O en “En el mundo de los Herederos de las sombras” que relata la emoción de un viaje (autobuses, equipaje, hoteles de nombres exóticos: *Miosotis*) y la del peregrino, quien después de registrarse y salir de su hotel, bajo una amenaza de lluvia, se topa con un quiosco de libros usados. Allí una ráfaga de viento le lleva mágicamente uno de esos textos a sus manos. Desde allí el misterio, el elemento que deja de ser coincidencia para sorprender-

nos. En “Lo oblicuo de la neblina”, Omar, un niño, emprende un viaje en tren, dirigiéndose, después de los preparativos y precauciones de su madre, a donde habita un amigo. Y al igual que en las obras antes citadas, notamos que la pluma de Aguilar Monsalve traerá el asombro, lo que atrapa a cada uno de sus personajes y, por qué no, de algún modo, a sus lectores. En este caso, un pequeño accidente, la caída del muchacho, para después encontrarse (sin que esto sea un *spoiler* porque la historia continúa) con que, en la estación final, nadie lo espera. Pero en este grupo de cuentos, quizá el más impactante (al menos uno de los que más me gustó de todo el manojito) es el denominado “Toda una vida viaje el mejor”, que es la transición lograda de un muchacho en una peluquería y que nos conduce obligadamente a recapacitar sobre lo efímero de la vida y el tiempo en que vivimos. Entonces, ¿nacemos para morir o morimos para vivir? (frase recogida de otro de los cuentos: “Premonición”).

Lo arcano, lo profano, las incógnitas están presentes en *Herederos de las sombras* (por cierto, un título muy propio para una serie de misterio). Algunos de sus personajes son fantasmas (aunque en todo el libro no encontremos esta palabra por ningún lado, manejada exactamente como un ser etéreo: “no la encontramos, pero está allí, repetidamente”) que desean ser entes reales o viceversa, según el hermoso relato “Sin explicaciones”, donde un elegante hombre de negocios y una colegiala de ojos azules ingresan a

un ascensor; se desarrollará la trama en un breve tiempo que comienza cuando el artefacto se activa y culmina al subir, apenas un piso, o menos. O el que leemos con el título “Deseos desde el más allá”, que enfoca el itinerario de un extraño ser que recorre librerías, acaso un reflejo de nosotros mismos cuando nos empecinamos en repasar mentalmente nuestras vivencias. O cuando regresamos a esos “sitios” que nos llenan de nostalgia, semejante a lo que nos deja la obra de Proust, en “Por el camino de Swann”.

Un tercer aspecto de *Herederos de las sombras* es la intromisión a otros cuentos famosos, un reto complicado que el autor supera con creces. Y así nos embarcamos en “Más allá de los robles”, que es un “espejo con diferente propuesta” del cuento “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar. En “El príncipe de los ingenios” el escritor nos estimula a barajar algunas meditaciones sobre las intenciones latentes en la famosa novela de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. La metamorfosis*, de Kafka, tampoco escapa a esta “cacería”, pero el autor nos brinda otra distorsión posible, más bella, poética y soñadora. O en “Punto de vista” y en “El silencio condesciende”, elegantes invitaciones para recordar a Monterroso.

Finalmente, hay un puñado de cuentos que señalan las frases célebres, otras comunes, refranes y dichos, en los que Aguilar Monsalve parece divertirse elaborando una historia a partir de dicha expresión, sin dejarnos de invitar a la reflexión.

Una de ellas es “Sorensen”, que trata sobre la popular y profunda frase de John F. Kennedy. En el mismo grupo tenemos: “Las apariencias engañan”, “Donde hay repetición está el gusto”, “No todo lo que brilla es oro” y “El que a cuchillo mata a cuchillo muere”.

Leer *Herederos de las sombras* es realizar un desplazamiento por parte del lector, como ocurre en “Al otro lado de un paraíso”, un viaje en el que se topará con más de una extrañeza, que es una de las intenciones del autor, hasta que suene un “disparo”, un “bumm”, que es también el título de otro de sus cuentos.

HANS BEHR

ESCRITOR Y CRÍTICO ECUATORIANO
GUAYAQUIL, ECUADOR

ISRAEL MUÑOZ,

Sendas de On. 100 Haikus,

Cuenca, Dirección de Cultura,
Recreación y Conocimiento, 2021, 120 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.13>

La poesía es un conjuro, un espejismo, un punto de encuentro desde donde se bifurcan las voces como las huellas en el páramo: tan claras como imposibles. La poesía es un acto del lenguaje que lo lleva más allá de la significación en un extraño momento de anulación del referente, de expansión del signo en una semiosis ilimitada de caminos que se abren tantas veces como lecturas se consuman. La poesía es una imposibilidad que su-

cede porque el lenguaje es en sí la configuración de lo imposible.

El escritor o escritora de poesía procura algo que no puede decirse y que sabe está condenado al silencio que apenas nos permite sugerir algo, un indicio... y, en ese juego, quien lee el poema tiene la última palabra, condicionado, claro, por las estrategias que el escriba encontró para tender la trampa, el nudo, la espiral...

La escritura y la lectura nacen juntos, lo que el signo indicial destapa en la poesía o, para decirlo de otra manera y en el auxilio de Mario Campaña (2022):

lo que el intérprete aspira a comprender no es lo que el poeta “ha querido decir”, pues [...] entre autor, texto y lector se establecen relaciones y se interponen factores o situaciones que hacen que la comprensión sea un acto no solo reproductivo sino también productivo: se comprende siempre más o de un modo diferente, en un proceso sin término (99).

Entonces, y en el contexto que nos convoca, con los haikus de Israel Muñoz nos ubicamos frente a una invitación que parte de la capacidad de este registro poético en tanto aprehensión contemplativa, en tanto potestad de la palabra que nos confronta al misterio o, mejor, a la apertura de un misterio que nos tienta a indagarlo tejiendo redes dentro, porque esa es la naturaleza primigenia del haiku: la tentación de desnudar el eco o, mejor, “la apreciación del momento y su aprehensión”, como quería Basho

o, en palabras de Blyth, citado por Rodríguez-Izquierdo (1994): “Para el Zen y el haiku, todas las cosas son divinas y su encuentro en ella un poema” (80).

Y basta con leer el epígrafe del libro para entender que nos enfrentamos a un intento de quiebre de la linealidad que nos procura explicar el todo desde la razón, porque en estas cinco palabras, me parece, el autor se atreve a una crítica al cartesianismo para instalarse en una dimensión de espejos sobre el agua hasta decirnos, lectores, que lo que le interesa no es tanto el hecho sino la huella, no tanto el sendero sino la experiencia, no tanto la cruz sino la herencia con que se lavan las representaciones: “del humo dedicado al fuego”: del rizoma desatado a su lugar de enunciación, me parece colegir.

En el recorrido de los cien textos que sustentan el poemario encontramos un entramado de imágenes entrelazadas con una cadencia que, a través del quiebre rítmico y la materialidad que sugieren, nos permiten sospechar la actitud del ejercicio escritural en búsqueda, atendiendo la realidad del lenguaje que no es otra cosa que una conversación íntima que, cuando se observa de verdad, nos permite destellos de algo que está más allá de lo que sabemos, afincado en la infinitud maravillosa de lo que sospechamos, tememos, amamos o indagamos: “sin creer en dios / la mosca intenta atravesar el cristal”; “despierta la madre/ con sus ojos hinchados el niño aún no despierta”; “sobre el campo quemado / danzan las luciérnagas / es todo el

universo que hay”; “la eternidad / más breve/ un latido”.

Es importante señalar que la tradición de escritura de haikus en nuestro idioma se remonta a los inicios del siglo pasado, con Tablada, quien, a decir de Octavio Paz (que también escribió haikus o haikai), influyó en varios escritores mexicanos en su aventura sobre esta forma poética, entre quienes se cuenta a Xavier Villaurrutia.

En Argentina debemos citar a Jorge Luis Borges y en Ecuador, por supuesto, a Jorge Carrera Andrade y sus *Microgramas*: “Muchos de los microgramas de Carrera Andrade, como los haikús de Tablada, toman como imagen central algún pequeño elemento de la naturaleza como puede ser la mariposa, el colibrí, la golondrina, etc.” (Saz 2002, 194).

De esta manera, la exploración sobre esta forma de poesía¹ ha trazado un camino en la literatura hispanoamericana a la que se suma la invitación de Muñoz, desde una desenfadada propuesta que recoge el espíritu mas no la forma específica de la construcción. Es decir, la escritura y la meditación penden de un mismo costado en su escritura, y ambas, me parece, procuran algo que jamás llega y que no deja de hacerlo, delineando constantemente el camino que recorreremos en su búsqueda. Los haikus, en esta dirección, nos permiten jugar al destiempo ha-

bitando hipos desde donde lanzamos palabras como flores en medio del ventarrón, procurando encontrar el lugar en donde se asientan, como en este espléndido poemario con el que me aventuro a recordar las palabras de Octavio Paz cuando se refería a la poesía japonesa: “la poesía se mezcla a la reflexión, el humor a la melancolía, la anécdota a la contemplación” (Cabezas 1991, 12).

Por esto es una alegría recibir esta, la primer obra de Israel y su propuesta delicada con la que obtuvo el Premio a la Convocatoria del GAD Municipal de Cuenca de 2021, publicada en 2022; una propuesta honesta, decantada, que llega para nutrir esta tradición poética en la ciudad del agua con un ritmo propio, que esperamos siga explorándose y cifrando a través de la poesía, que es una forma de rescatar al mundo de la frígida barbarie de la razón.

JUAN CARLOS ASTUDILLO SARMIENTO

UNIVERSIDAD DE CUENCA

CUENCA, ECUADOR

Lista de referencias

- Cabezas, A. 1991. *Matsuo Basho, Sendas hacia tierras hondas (Sendas de Oku)*. Traducido por A. Cabezas. Madrid: Hiperión.
- Campaña, M. 2022. *De la espiral y la tangente*. Quito: Festina Lente.
- Rodriguez Izquierdo, F. 1994. *El haiku japonés: historia y traducción; evolución y triunfo*. Madrid: Hiperión.
- Saz, S. *Centro Virtual Cervantes*. Acceso el 8 de junio de 2022. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2004/coloquio_2004_25.pdf.

1. “El haikú tradicional consta de diecisiete sílabas y tres versos. No obstante, los poetas en español que han elaborado haikús no siempre guardan estrictamente la forma” (Saz 2022, 187).

ALICIA ORTEGA CAICEDO,
Estancias,

Quito, Severo Editorial, 2022, 214 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.16>

Tras recorrer las páginas del reciente libro de Alicia Ortega, *Estancias* (2022), el tema de la memoria y los afectos en la deriva del caos me conducen a pensar que el recordar no es apenas una acción pasiva cuya finalidad implica volver sobre la retención del pasado, más bien se trata de un movimiento de interrupción que revela flujos y afectos. En un instante de inminente tribulación, atravesado por el duelo, la separación y el confinamiento, Alicia concibe una escritura con la fuerza de evocar los espectros latentes en los intersticios de la memoria, efectuando así un desplazamiento crítico que centra su atención en las huellas del pasado y en las reinscripciones afectivas que constituyen sus estancias, sus formas para resguardarse del presente. Este tránsito infiere una profunda reflexión sobre la escritura como medio para pensar otros espacios de apertura “hacia lo inabarcable, hacia lo perdido, hacia aquello que ha dejado de ser accesible y abrazable” (24).

Alicia revela un tiempo imbricado capaz de dotar de lenguaje y sentido a lo inabarcable, el dolor propio, la fractura, lo indecible del deseo, el caos inherente a la existencia. Como el ángel de la historia de Walter Benjamin (representado en la imagen del *Angelus novus* de Paul Klee), al contemplar la acumu-

lación de las ruinas del pasado, la autora pone en marcha una escritura que se hace con el cuerpo y rescata las pulsiones de vida latentes en los restos de la presencia, para transformar no solo el porvenir sino también el ahora y el tiempo pasado. “Así me veo: parada, con los ojos desorbitados, la boca abierta, la pulpa latiendo y mis intestinos distendidos en espasmo, mirando de frente la catástrofe única” (42). *Estancias* muestra cómo el trabajo con la palabra modula una serie de intensidades transitorias de lo residual, que intervienen el tiempo homogéneo al exponer la estela singular de las experiencias vividas.

A partir de la lectura del texto, vuelvo sobre las palabras de Barthes (1994): “el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura insta un sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido” (70). El ejercicio escritural de la autora reactualiza la experiencia y sus sentidos, oponiéndose a la inercia, al dejarse arrastrar por los vientos huracanados de la historia. La escritura opera como un dispositivo creador donde Ortega se permite explorar en el lenguaje, en sus palabras, la escritura se convierte en una zona vital: “donde me veo, me recuerdo, me reinvento, me cobijo, me acomodo, me divierto, me reencontro” (18). A través de la palabra, Alicia construye un espacio donde se resguarda del impacto, apoyada en la presencia lumínica de los seres amados, de los objetos que se manifiestan como amuletos contra

el advenimiento de la catástrofe y el eco de los libros que conforman su biblioteca personal.

En *Estancias* “no hay ficción, hay escritura”. La voz autoral no sigue ningún mandato estrictamente literario, su escritura piensa el acontecer singular de la experiencia más allá de los límites de la representación, situándose en los bordes se desplaza entre géneros, registros y texturas narrativas diversas. *Estancias* es escritura que quiere ser leída como un libro andrógino, como dispositivo que apela por el movimiento fluido, que surca y se dispersa en las cavidades porosas de una existencia. Alicia despliega un lenguaje intensivo para alcanzar esos rescoldos que emanan pulsiones de vida pese a la inminente devastación. Entre estas páginas se tejen estrategias afectivas para aplacar el dolor, la pérdida, el confinamiento, mientras se reinventa otras formas de mirar y reelaborar las memorias.

Alicia, con andar trastabillante y mirada estrábica, con un ojo hacia adentro y hacia atrás, mientras el otro se posa sobre lo que preserva y puede palpar, recorre las estancias que habitó, imaginó y no pudieron ser, pero que también la constituyen. Estas estancias componen una escritura autorreferencial donde se muestra que la vida no puede comprimirse en un “Yo”, en una sola forma de ver nuestra historia. La autora vuelve sobre sus pasos para recorrer las ciudades donde residió como Guayaquil, Murnau, Göttingen, Múnich, Moscú, Pittsburg y Quito, donde persisten otras Alicias, esos fragmentos que conforman su

vida (la niña, la hija, la estudiante-contrabandista, la madre, la mujer amada, la crítica literaria, entre otras). En estas estancias también se reencuentra con su padre José Jorge, su madre Alicia Esther, la niña llama, la amada mujer mono y toro, el niño caballo y la niña arvera, las honeys, las manes, la sociedad, entre otras presencias latentes que adosan las paredes que la envuelven y suturan heridas abiertas.

La escritura presente en estas páginas se concibe con el cuerpo desgarrado que expone sus heridas para encontrar un sentido otro a pesar del contexto de duelo y confinamiento: “Porque el dolor se hace carne. Porque el cuerpo se cansa de sostener el mundo cuando este se nos viene encima”. El cuerpo es materia que se deja afectar y que expresa su acontecer singular; los divertículos o la pulpitis muestran el dolor, el cansancio y el temor, así como la pasión y el cariño que se encuentran en el baile para la mujer amada, el abrazo capturado en una fotografía, el juego de las chupillitas, incluso en la materialidad de su oficio como crítica literaria que atraviesa la escritura con sus acciones cotidianas como escuchar, conversar, caminar, recorrer bibliotecas, cargar bolsos con libros y libretas, etc. Estas experiencias del cuerpo se hacen escritura, que construye otras formas de afectación, además posibilita la reelaboración y transformación de sentidos. Escribir con el cuerpo es conectar las pulsiones vitales en la escritura.

La escritura es una estancia donde se urden maniobras para in-

tentar nombrarse y nombrar aquello que acontece en la zona de la desfiguración, en la pérdida de la voz, pero al mismo tiempo del devenir. La obra muestra una densidad temporalidad otra, “tiempo de escritura y lectura permanente” (198), de agenciamientos, afectos y experiencias corpóreas, un tiempo que se opone a la linealidad, a la reducción del presente homogéneo. La temporalidad de esta escritura se presenta a través de un patrón circular que reproduce un principio de permanencia y renovación. Este esquema circular se revela en las figuras del recuerdo: en el andar de los patos de su infancia, en los dibujos que trazaba junto a su padre en en el patio, en la nieve de Moscú, en la rotulación de un brazo, en el murmullo de los grillos, etc. El tiempo circular que nos propone *Estancias* “es una cosa y otra a la vez. Es tiempo vivido, es tiempo del acontecer” (188), de saltos y quiebres, no tiene principio ni fin, en constante expansión. El movimiento circular revela una escritura de retorno intermitente, una marcha irregular, de desvíos y devenires.

Estancias puede leerse de múltiples maneras, como una escritura del duelo, de confinamiento, libro andrógino, cartografía afectiva e in-

cluso como una bitácora personal, en donde se gesta un lenguaje propio para nombrar la experiencia que perturba. La escritura de Alicia es un acto de reapropiación de la palabra, del cuerpo y de la propia historia, que se descubre irreductible e insubordinada. En este espacio “las palabras están preñadas de fuerza paradójica” (65), que desborda una multiplicidad de sentidos. *Estancias* es un libro que muestra que volver con mirada estrábica y trastabilante sobre nuestras memorias es apelar por una materia inestable de vibraciones y transformaciones, que hilvana desde los afectos nuevas vías para pensarse y concebir el mundo frente al inminente caos.

MARGARETHE TIRADO HARTMANN

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR
QUITO, ECUADOR

Lista de referencias

- Barthes, Roland. 1994. “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter, 1989. “Tesis filosófica sobre la historia”. En *Discurso interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Ortega, Alicia. 2022. *Estancias*. Quito: Severo.