

Alicia Ortega,  
*LA CIUDAD Y SUS BIBLIOTECAS:*  
*EL GRAFFITI QUITAÑO Y LA CRÓNICA COSTEÑA,*  
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar /  
Corporación Editora Nacional,  
Serie Magíster, vol. 2, 1999, 94 pp.<sup>1</sup>

El poeta norteamericano Wallace Stevens tenía un cuaderno de notas en el que dejó este aforismo: «La poesía y la materia poética son términos intercambiables». <sup>2</sup> Traigo esta cita porque creo percibir que lo que en el fondo organiza el hilo conceptual de *La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña*, de Alicia Ortega, es la necesidad de clarificar el grado de «poesía» que probablemente se pueda encontrar en los actos del diario vivir, en este caso registrados en las materias poéticas que proporcionan el graffiti y la crónica.

Este modo de insertar este punto de vista en el vasto campo de las letras, bajo una mirada que interroga por una poeticidad, viene cobijado por una antigua memoria que, entre nosotros latinoamericanos, nos empuja a pensar el sentido de nuestras vidas rodeados de una cierta materia poética; así, aquí se nos propone la búsqueda por algunas formas de co-habitar con la ciudad —baluarte no solo de la vida moderna sino de las modernas letras—, asunto que valida este empeño intelectual en un momento en que se han generado nuevos espacios de ejercicio crítico desde la literatura. Me parece ver que la indagación por las formas poéticas expresadas en los acontecimientos cotidianos es una tarea que siempre debe estar abierta a fin de que los seres humanos reconozcamos e intuyamos mejor los pronósticos de angustia o de tranquilidad que se nos acercan.

*La ciudad y sus bibliotecas* tal vez sea el ejercicio más notable y mejor logrado —en las dos últimas décadas ecuatorianas— en el que se juntan y se hacen mutuos préstamos los estudios literarios y los estudios de la cultura, porque no se ensaya simplemente la aplicación de una teoría en un corpus dado sino que aquí se restituye el diálogo y la tensión con los supuestos planteamientos disciplinarios con el fin de contestarlos y también de integrarlos a la reflexión. No se trata, pues, de la exposición convencional de una te-

1. Tomado del prólogo.
2. Wallace Stevens, *From the Notebooks* [1930-1950], en *Collected Poetry and Prose*, edición y notas de Frank Kermode y Joan Richardson, Nueva York, The Library of America, 1997, p. 901; «Poetry and poética are interchangeable terms», p. 904: «The poet feels *abundantly* the poetry of every thing».

sis, sino que es un trabajo de creatividad a partir del fundamento disciplinario que sustenta este tipo de acercamiento desde y en la literatura. Mirado desde la ubicación de los estudios literarios, este libro ofrece luces para confirmar nuestras intuiciones del modo como la literatura y sus materias literarias han permeado una comunidad determinada; mirado desde la estrategia de los estudios de la cultura, abre perspectivas en nuestras humanidades para mostrar como conviven varios estatutos disciplinarios, aunados por una voluntad de escritura que hace de la crítica cultural de fin de siglo un ejercicio de búsqueda también de un lenguaje para la crítica.

Aunque se advierte claramente que una de las tareas es atender al re-descubrimiento de nuestros clásicos literarios, es estimulante por otra parte saber que el espíritu de la literatura es amplio y generoso y que no está llamado únicamente a develarnos las inmensas angustias de unos elegidos que supieron urdir para sí mismos el don de la poesía. Este libro, más bien, trabaja la literatura de otra manera, en el esfuerzo por hallar una prosa que acerque el discurso de la crítica a las metáforas en las que está envuelto su movedido objeto de estudio. Con este libro, Alicia Ortega aporta no solo lucidez y sensibilidad al análisis de las formas contemporáneas de nuestras prácticas simbólicas, sino que abre perspectivas de configuración de nuevas maneras de comprender las implicaciones de la materia poética en nuestras vidas cotidianas.

En otro aforismo de la misma serie antes mencionada, Stevens decía: «El poeta siente *abrumadoramente* la poesía de todas las cosas». El trabajo de Alicia Ortega ha consistido en descubrir como los graffiteros y los cronistas han recuperado esa poesía de todas las cosas, lo que nos lleva a pensar más claramente acerca de nuestras ciudades, nuestra literatura, y nuestras vidas en el siglo XXI.

*Fernando Balseca*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*

**Cecilia Ansaldo, antóloga,**  
**CUENTAN LAS MUJERES. ANTOLOGÍA DE NARRADORAS ECUATORIANAS,**  
**Quito, Planeta, 2001, 252 pp.**

La mujer no existe más que como ausencia. Yace en el hombre en el mítico vacío de la costilla primigenia. Agazapada, sombra y silencio, tras los protagonistas de la historia. Su nombre civil está incompleto si no añade la condición de ser propiedad de un varón. La mujer permanece invisible en una lengua que construye sus genéricos y plurales con el vocablo masculino. Aparece cuando se la usa como sebo para inducir al consumo. Pobre o rica, su condición será fantasmal en tanto que su pobreza o riqueza esté definida por la situación del hombre que la posea. Tarea política del ser humano es romper con lo dicho: convertir en presencia a la supuestamente ausente, definirla en el espacio ocupado por su espíritu libre, llamarla por el nombre que le fue dado

al nacer, volverla visible en la lengua, desertotizar su cuerpo impreso en vallas publicitarias.

En esa tarea política encontramos uno de los valores de *Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas*, de Cecilia Ansaldo. Ciertamente se puede sospechar que estamos ante una estrategia comercial: hoy, las mujeres que se vuelven visibles venden. Pero, escribe Cecilia, «una política de segregación al momento de hacer una antología» no busca vender apoyándose en la moda sino «hacer presencia, en todos los frentes posibles, e irradiar los frutos del pensamiento y la sensibilidad femeninos». Se trata, por tanto, de una estrategia para subvertir el orden patriarcal. Editar una antología de mujeres, introduciéndose por los resquicios del mercado, es una manera de ocupar ese espacio de la ausencia que una cultura falocrática ha dispuesto para la mujer. Así, este trabajo se hermana en su función política con la *Antología de narradoras ecuatorianas*, de Miguel Donoso Pareja, publicada en 1997. Como señala Cecilia: «Cuando se equilibren los niveles de oportunidad, interés y consumo de lo que hacen las mujeres, no habrá necesidad de insistir tanto en la incursión de cuentistas, novelistas y poetas mujeres en la literatura de aquí y de cualquier parte».

Otro de los valores de esta antología es su aporte a la construcción de nuestra tradición literaria. Cecilia Ansaldo fue la primera crítica que incluyó a Elisa Ayala (Guayaquil, 1879-1956) como una de las pioneras del cuento en el país; lo hizo en un trabajo antológico anterior (*Cuento contigo*, 1993) en el que la preocupación por singularizar a las narradoras ya estuvo presente en el apartado «Las escritoras de cuento» de la introducción de aquel trabajo: «...en cada época del desarrollo del género hemos podido encontrar una representante del sexo femenino que escribió cuentos con la solvencia requerida para figurar en una antología». Discrepo, sin embargo, de la afirmación de Cecilia en la introducción de *Cuentan las mujeres*, que señala que «el cuento ecuatoriano nació de una pluma femenina», refiriéndose a Elisa Ayala; la propia Cecilia indicó en *Cuento contigo* que las *Novelitas ecuatorianas* (1909), de Juan León Mera (1832-1894), fueron tituladas así «en el sentido cervantino, pero respondiendo a las características del cuento»; es más, su cuento «Historieta», de 1866, puede, a pesar de los elementos románticos y costumbristas que tiene, ser considerado un texto precursor del indigenismo latinoamericano. Y, aunque no lo nombra, Juan Montalvo (1832-1889) también nos dejó algunos cuentos que la CCE, núcleo de Tungurahua, publicó como colección; uno de ellos, «Gaspar Blondín», fue incluido por José Miguel Oviedo en su *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XIX*.

La inclusión de Elisa Ayala con «La maldición» y de Mary Corylé (Cuenca, 1901-1978) con «Las hembras ciudadanas», además, contribuye a construir la historia de cómo la sociedad ha visto simbólicamente a la mujer y su función social; se trata de dos cuentos que, desde su temática, pueden ser considerados como «antifeministas»: en ambos, las mujeres son señaladas como culpables indirectas de la desgracia que ocurre con sus hijos; la culpa reside en que estas mujeres abandonan la función social encomendada a ellas. En este sentido —y considero que se trata de un valor adicional de la antología—, Cecilia ha desdeñado la tentación, a veces academicista, a veces demagógica, de lo «políticamente correcto», para, más bien, preservar lo que existe en el ámbito de lo ideológico, sin reacomodos: los cuentos están ahí y constituyen los hechos escritos que conforman la realidad de nuestra literatura.

Cecilia ensaya, como novedad en antologías, una clasificación, en la que subyace la tesis de que las narradoras han estado presente en todos los momentos de nuestra tradición literaria y no solo en el de la «escritura feminista». Así, divide la antología en cuentos «realistas», «experimentales», «feministas», «fantásticos» y «posmodernos», con la advertencia de que no ubica en estas categorías la obra de la autora sino únicamente el cuento seleccionado. Encuentro, sin embargo, conflictivo el uso de dos categorías. En la de cuento «feminista», y aunque Cecilia señala que «estas identificaciones son intercambiables», el conflicto teórico reside justamente en esa «intercambiabilidad»: un cuento «feminista» puede ser realista, experimental, fantástico o posmoderno, pero, y esto no lo señala Cecilia, un cuento fantástico no puede ser realista, y uno realista no puede ser experimental (o tal vez sí, en el sentido vanguardista que tuvo *Huasipungo* en 1934). Más allá del problema teórico, entiendo la formulación de esta categoría como un requerimiento político y poético de una antología de mujeres. El otro conflicto reside en la categoría «posmoderno». ¿Es la posmodernidad una época histórica, una ideología, un estilo literario, o una categoría filosófica? La sola pregunta generaría una mesa redonda (espacio de debate teórico que, ¿ironía posmoderna?, suele llevarse a cabo desde uno de los lados de una mesa rectangular). Cecilia expresa que «el reconocimiento de los rasgos dominantes ha sido solo un ejercicio de opinión e invitación al diálogo, como los tantos que provoca la literatura»; aceptando esa invitación, haré un ejercicio que muestra lo complejo de la cuestión: el cuento de Gilda Holst, «La voz en off» está bajo la clasificación de «feminista» y lo es, pero en un sentido irónico. Es también experimental, y posmoderno puesto que responde a una sensibilidad des/utopizada. Además tiene una tesitura narrativa similar a la narrativa vanguardista de comienzos del siglo XX, tipo los cuentos de Pablo Palacio o las novelas de Roberto Arlt.

Ciertas antologías apuestan por autores o autoras de futuro. En *Cuento contigo*, Cecilia apostó por Yanna Haddaty que era entonces lo que se denomina, con cierta cursilería, «una promesa literaria»; Yanna demostró en su libro *Quehaceres postergados* un salto en el proceso de maduración de la escritura; el texto «Diez. Ha de venir. No desespere» deslumbra desde su desconcertante título. En esta antología, Cecilia apuesta —y yo también lo hago— por Solange Rodríguez: su texto «Alina nocturna» revela buen manejo de la intriga, del humor cruel y, sobre todo, el uso de un lenguaje narrativo bastante seguro.

Creo en el postulado de Virginia Woolf, en *A Room Of One's Own* sobre el carácter andrógino de la escritura, que ella describe como la fusión de las partes masculina y femenina de la mente. Y creo que ese requerimiento de «tener un cuarto propio» que Woolf señala para la escritora, es, hoy día en nuestros países, una condición necesaria tanto para la escritora como para el escritor, pero no solo en el sentido material sino, sobre todo, en el sentido metafórico de procurar la propia libertad intelectual. *Cuentan las mujeres* es también ese «cuarto propio» en cuyo interior habrán de mirar y encontrar en la existencia de mujeres visibles una esperanza vital esas otras mujeres invisibles que, como decía Virginia Woolf, «no están aquí esta noche porque están lavando platos y haciendo dormir a sus hijos».

Raúl Vallejo  
Universidad Andina Simón Bolívar

**Carolina Ortiz,**  
**LA LETRA Y LOS CUERPOS SUBYUGADOS:**  
**HETEROGENEIDAD, COLONIALIDAD Y SUBALTERNIDAD**  
**EN CUATRO NOVELAS LATINOAMERICANAS,**  
**Quito, Universidad Andina Simón Bolívar /**  
**Corporación Editora Nacional,**  
**Serie Magíster, vol. 4, 2000, 90 pp.<sup>1</sup>**

Carolina Ortiz Fernández prosigue con este libro una línea de investigaciones cuyo primer resultado fue su estudio de *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, como tesis para graduarse de Licenciada en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Marcos. Ese trabajo contiene un hallazgo importante. En esa pionera novela del 'indigenismo' latinoamericano, la problemática de la población 'india' aparece en asociación con la condición de la mujer en esa sociedad y en ese momento. Esto es, la colonialidad emerge como la forma básica de articulación del poder en la sociedad peruana: los agrupamientos sociales amplios son definidos y clasificados en el poder, en primer término según la idea de 'raza' y dentro de ellos según una construcción igualmente colonial de las diferencias de sexo.

La heterogeneidad histórico-estructural como patrón constitutivo de la sociedad en América, fue articulada desde sus inicios en el siglo XVI y sin solución de continuidad hasta hoy, por la colonialidad del poder. El universo cultural allí configurado no solo implica una 'multiculturalidad' como está de modo nombrar, plenamente, lo que en realidad sigue siendo una jerarquización de las diferencias culturales entre lo 'euro-peo' o 'blanco' y lo 'indio', lo 'negro' o lo 'mestizo', así como dentro de cada una de tales categorías, entre varón y mujer. Lo que allí está implicado es una heterogeneidad cultural colonialmente estructurada, es decir una relación de dominación cultural, sin otro argumento que la diferencia.<sup>2</sup> Cada una de dichas categorías, como la idea misma de 'raza' tienen origen colonial.<sup>3</sup> Pero, aunque más antigua, también la construcción social de las diferencias sexuales como relaciones de dominación entre 'géneros'.

La colonialidad del poder y la heterogeneidad cultural no pueden dejar de tener consecuencias en la subjetividad individual y en las relaciones intersubjetivas de estas sociedades, en todas las expresiones, códigos, símbolos, imágenes y relatos producidos

1. Tomado del prólogo.
2. Mi debate acerca de tales cuestiones, en mis textos «Colonialidad y modernidad/racionalidad», *Perú indígena*, vol. 13, No. 29, México (1991); «Colonialidad, cultura y conocimiento en América Latina», *Anuario Mariáteguiano*, Lima, 9 (1997). Sobre la heterogeneidad cultural, mi texto *Dominación y cultura*, Lima, Mosca Azul, 1980, originalmente publicado en la *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, Santiago de Chile, 1-2 (1969), reproducido en otras revistas y compilaciones como la de Alfredo Chacón: *Dependencia y cultura*, Caracas, 1971. El concepto fue incorporado a los estudios de la escritura literaria latinoamericana en la difundida obra de Antonio Cornejo Polar.
3. Ver mi texto «Raza, etnia, nación, cuestiones abiertas»; en Roland Forgues, comp., *José Carlos Mariátegui y Europa. La otra cara del descubrimiento*, Lima, Amauta, 1993.

desde dentro de esas relaciones. La escritura, tanto como el silencio, literarios, son algunos de esos productos y en ellos la colonialidad está presente de todos modos, aunque no siempre con la conciencia, si con la complicidad de quien escribe, sobre todo de quien narra por escrito. Los más resultan, o se sorprenden, apoyando su escritura sobre el silencio de los dominados, o sobre su silenciado universo. Los menos, escribiendo ese silencio en la escritura de los dominadores. De cualquier manera, en la colonialidad toda escritura, y más si es literaria, también está acompañada de silencios. Cuando se decide escribir esos silencios, el camino se abre hacia alguna subversión.

Por ejemplo, notablemente, en *Aves sin nido* las relaciones varón-mujer en el mundo 'indio', no obstante estar atravesadas en la mirada narrativa de todas las consecuencias de la dominación 'racial', aparecen como mucho más equilibradas, menos patriarcales que en el no-indio. En cambio, como se sabe, no fue solo por sus propuestas 'indigenistas', sino sobre todo por haber imaginado relaciones democráticas entre los géneros en el mundo de los no-indios, que la narradora enfrentó tan sañudos ataques desde los fortines conservadores de la sociedad. Para los dominantes del poder en esa sociedad colonial, señorial, patriarcal tanto como racista-etnicista, la perspectiva social y cultural tramada en esa novela debió parecer subversiva. Lo era, casi, ya que respecto de los 'indios' la trama está urdida con hilos eurocéntricos. No obstante la vasta y diversa escritura crítica sobre esa novela y sobre el indigenismo en general, esas cuestiones no habían sido abiertas tan claramente.

Esa constatación llevó a Carolina Ortiz al convencimiento de incorporar a sus estudios sobre el relato latinoamericano, una perspectiva constituida por la articulación de las categorías de colonialidad del poder y de heterogeneidad cultural, ambas producto de la investigación y del debate de la América Latina, desde los años 60 de este siglo. Desde esa perspectiva, de lo que se trata no es solamente de admitir que somos habitantes de un espacio social y culturalmente heterogéneo, sino que este rasgo de la actual historia latinoamericana está articulada con la colonialidad del poder, esto es, con una forma de clasificar a las gentes en el poder en torno de la idea de 'raza', ante todo, pero que domina también la definición social del 'género'.

Sus estudios de maestría en la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito le han llevado a enriquecer esa perspectiva con las propuestas provenientes de los estudios sobre la 'subalternidad' cuyo primer desarrollo viene desde el sudeste asiático, India, en especial, y con las que provienen de los llamados Estudios Culturales y que se originaron, no por casualidad, en el trabajo de estudiosos de origen antillano (Stuart Hall, en primer término) en la academia británica. De este modo, se va configurando un proceso de formación de una nueva perspectiva en los estudios sociales, históricos y literarios de América Latina. Me parece pertinente no dejar pasar este hecho. En la vasta mutación intelectual que ahora tiene lugar en el marco de la crisis contemporánea de la racionalidad dominante, se va constituyendo un cuerpo entero de propuestas epistémicas, de categorías, que van generando toda una perspectiva gnoseológica, un modo alternativo de producir conocimiento. América Latina es uno de los más activos ambientes de ese proceso. Se trata de la constitución de una perspectiva no-eurocéntrica para estudiar y entender la historia latinoamericana y sus productos. Así, por ejemplo, 'heterogeneidad histórico-estructural', 'dependencia histórico-estructural', 'colonialidad del poder', 'heterogeneidad cultural', que postulan una distinta manera de encon-

trar explicaciones y sentidos a nuestra experiencia histórica, confluyen desde el debate latinoamericano con 'poscolonialidad', 'subalternidad', la crítica del 'orientalismo' y del 'occidentalismo', que vienen desde las otras sociedades de origen colonial (el Sudeste Asiático, el Mundo Árabe), en la conformación de la racionalidad alternativa al eurocentrismo, ya en crisis pero aún dominante.

Eso es también lo que me parece necesario de atender en el trabajo de Carolina Ortiz: una propuesta, aún en curso de elaboración y de indagación, de incorporar esa perspectiva, esas categorías, a los estudios de la narrativa donde los protagonistas o el coro aludido están afectados por la colonialidad del poder, la heterogeneidad cultural, la subalternidad. De una parte, me parece, por ejemplo, que no es aún usual en la discusión literaria o sociológica latinoamericana asumir el estudio de la narrativa 'indigenista' al mismo tiempo que y en relación con la 'negrista' (para usar términos equivalentes), precisamente en países como Ecuador y Perú en donde por obvias razones es no solo predominante, sino hasta aquí casi exclusivamente tratada, la problemática llamada 'indigenista'.

Eso permite hacer visible que la colonialidad del poder y la subalternidad cubren al conjunto de la sociedad, ya que lo 'indio' y lo 'negro' no existen ni aparecen por separado, ni solamente en relación con sus dominadores 'blancos', sino también en relación entre sí, directa e indirecta, tal como en *Juyungo* y en *Canto de sirena* con todas sus respectivas particularidades nacionales. La heterogeneidad y la colonialidad aparecen allí con toda su fuerza y en todas sus implicaciones. De otro lado, la relación privilegiada entre las cuestiones de 'género' y de 'raza', aunque están sobre todo en la trama de *Aves sin nido* y en *Ximena de dos caminos*, no pueden dejar de emerger también en las novelas donde lo 'negro' y los 'negros' son los principales protagonistas.

En primer lugar, la heterogeneidad y su relación con la colonialidad salen a luz como uno de los rasgos centrales del discurso narrativo. Puesto que los sujetos narrados son sujetos culturalmente heterogéneos, sus discursos narrativos no son, no pueden ser, unilíneales, ni sistémicos. Ni pueden serlo, sin traicionar a sus personajes, las visiones y discursos de los narradores, sobre todo externos.

La heterogeneidad cultural no implica solamente que los grupos colonialmente definidos son heterogéneos entre sí. Todos los sujetos formados en un mundo intersubjetivo atravesado de heterogeneidades, son necesariamente heterogéneos, son subjetividades heterogéneas. Si eso no es parte de la perspectiva explícita del narrador/a, la heterogeneidad cultural, asociada a la colonialidad del poder de los sujetos narrados atraviesa con dificultad la escritura. O peor, la heterogeneidad no alcanza legitimidad y la colonialidad es puesta en cuestión si solo eso lleva a la extinción cultural del colonizado, como en *Aves sin nido*, en un caso, o en *Juyungo*, en otro. Y allí es donde salta la básica colonialidad del poder, que lleva a subalternizar uno de los términos de la heterogeneidad, más allá de las intenciones del narrador/a, inclusive de sus intenciones de denuncia.

Pareciera que fuera sobre todo en los relatos donde la cuestión de la mujer ordena la trama narrativa, donde la perspectiva eurocéntrica aparezca más insistente. Así, en *Aves sin nido*, los 'indios' serían redimibles solo si dejan de ser culturalmente 'indios', aunque se mantengan inevitablemente 'racialmente' 'indios'. Y en *Ximena de dos caminos*, los 'indios' o 'andinos' originales no son protagonistas, aparecen como alusio-

nes, como sombras, a través de los relatos 'andinos' de la niña protagonista. Así el rescate de la 'andinidad' no lleva hasta la erradicación de la subalternidad/colonialidad de los 'andinos' originales, los 'indios' e 'indias'.

Sin embargo, ocurre lo mismo si se examina otras recientes novelas de narradores varones en el Perú. Todos en el Perú o en el Ecuador están orgullosos de 'lo indio', no siempre de los indios. Como en el Brasil están orgullosos de 'lo negro', no de los negros. Y la 'andinidad' comienza a ser colocada como un atributo legítimo pero de las capas medias 'nutridas' culturalmente por lo 'andino' y lo 'occidental'. No es muy diferente en *Juyungo* y quizás no es tan claro el horizonte de *Canto de sirena*. Lo(a)s narradore(a)s, todas gentes de las capas medias urbanas, parecen atados a una utopía común: un mundo de relaciones armoniosas, de igualdad, entre 'lo andino' o lo 'negro' y lo 'occidental', a condición de la subalternidad de lo 'indio' o lo 'negro'. Es decir, lo 'indio' o lo 'negro' pueden tener plena legitimidad, pero como elementos de la cultura de las capas sociales y culturales de donde proceden los discursos narrativos formales, las capas medias urbanas. Con todo, una nueva conciencia de la heterogeneidad cultural y de la colonialidad del poder, parece imponer un camino hacia otro horizonte social y cultural, se expresa en la narración como una apertura a la legitimidad de la diversidad, aunque por el momento el umbral aún es la 'multiculturalidad'.

Hay, pues, implicada en los discursos literarios, una cuestión de identidad de las capas socioculturales de donde proceden esos discursos. La igualdad y la armonía son postuladas, en algunos casos casi explícitamente (*Aves sin nido*, *Ximena de dos caminos*) como parte de la personalidad de esas capas, no tanto como una relación entre personajes socialmente definidos por la colonialidad del poder. La descolonización aún no ocurre sino para el imaginario, en verdad se postula para él. Aún no, no tanto, en las relaciones sociales materiales de poder.

Esas son las cuestiones cuya indagación propone este libro. Abrir ese debate es importante y no solo para los fines específicos de la escritura narrativa y de su estudio. Lo es igualmente para el futuro del debate sobre la historia y la sociedad en América Latina.

Anibal Quijano

Vicente Robalino,  
**SOBRE LA HIERBA EL DÍA,**  
 Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana /  
 Ediciones de la línea imaginaria, 2001, 40 pp.

Entre *Póngase de una vez en desacuerdo*, el primer poemario de Vicente Robalino, y *Sobre la hierba el día* hay un paréntesis de incógnitas. Entre uno y otro existe una distancia no solo temporal, sino una variante profunda en la perspectiva y en el lenguaje. Estamos ante dos poéticas distintas.



El carácter apelativo y coloquial presente desde los epígrafes del primer libro, ha cedido lugar a una enunciación nada profusa, más bien serena, propia de la observación atenta y reposada de quien busca entender. En *Sobre la hierba el día* reina la mirada. Una mirada que ha retenido lo esencial para el hablante lírico. Pero reina también un ritmo armonioso que emana de los versos breves; de un avanzar sigiloso por los instantes del día, observándolo y sintiéndolo todo, hasta sumergirse en la noche; un ritmo que emana de ciertos fonemas, que suenan precisos a la hora de reforzar los ejes semánticos de este libro:

Un deslizarse  
por los bordes del día...

Aves que rozan su imagen  
en las aguas del instante.

Patios impregnados de lluvia  
quietud sobre la hierba.

En *Póngase de una vez en desacuerdo* la voz poética testimonia, denuncia, hace de cronista; pone en evidencia las falacias y desajustes histórico-sociales; señala las mentiras y se ríe con una viva ironía de sí mismo y del desaforado mundo en el que vive. Se trata de un quehacer poético distinto: más experimental y barroco, menos íntimo y personal. Un quehacer poético en el que se juntan recursos expresivos de diversa índole: desde los gráfico-rítmicos de los espacios en blanco y los encabalgamientos sorprendidos, hasta el humor o las complejas audacias verbales. Es una retórica abierta a lo coloquial, a la informalidad, al juego, y desde esas instancias se critican los actos humanos que encubren sus miserias tras fachadas de aparente grandeza.

En el primer libro de Vicente Robalino varios poemas siguen una lógica narrativa, referencial, cargada de un humor sarcástico; otros tienden al hermetismo, son menos permeables pero más sugestivos, tal vez por la audacia de las invenciones léxicas que los sostienen: hay un deliberado juego creativo al sustantivar adjetivos o viceversa: al crear verbos y adjetivos de los sustantivos. El lenguaje hace notar su presencia y su poder sugestivo: «Un verbo en *ar* me mira de reojo» dice en alguno de los poemas. Las palabras de aquellos poemas resisten todas las audacias, quieren ser hallazgo y ruptura.

En esa profusión es posible advertir ya, aunque no de modo bien definido, ciertos preludios de temas y símbolos que gravitan en *Sobre la hierba el día*. No nos parece casual que los epígrafes de ambos libros se refieran al firmamento y lo que éste provoca en la voz lírica. El cielo, interlocutor todopoderoso, es el depositario de las respuestas; a él van dirigidas todas las preguntas esenciales; a él se orienta la mirada en busca de las claves: «Me duele que las estrellas/ Giren sin saber de mí,/ Me duele que el firmamento/ No me sea afín» dice el epígrafe de Guillén y, a nuestro entender, allí se anuncia uno de los ejes de este nuevo poemario de Vicente Robalino: el sentimiento de abandono o de indefensión ante el mundo despiadado, ante la naturaleza y sus signos, que parecen ocultar a Dios.

Quizá por eso en *Sobre la hierba el día* la voz lírica se presenta más íntima y personal, aunque en contadas ocasiones habla directamente desde la primera persona:

Pondré pájaros en cada rama  
y vestiré de verdor a los ángeles  
solo para que tus pasos  
descansen bajo mi sombra.

dice en el poema VII, y en el IX espera y desea:

Que este traje sea mío por ahora  
que estos pies aún me pertenezcan  
que esta ventana me deje husmear la noche.  
Que mis manos sirvan para cubrir las apariencias  
y que con mi piel se construya un tambor  
para llamar a todos los descarriados.

Luego, en el poema XIII evoca:

Sentarme  
frente a la misma pared  
hasta que el éxtasis empiece

En los textos donde aparece la voz poética en primera persona, se alude a experiencias en las que el yo busca una suerte de conjunción con el entorno, quiere fundirse con la naturaleza y con sus ciclos, ser parte de una alegoría, mantener despierta la conciencia pero, de algún modo, huir de ella también.

El cronista indignado que apela a levantar la voz de protesta en el primer poemario, ha transitado hasta arribar a un discreto *yo* que habla desde el silencio, como un observador reposado, que se aparta del mundo para dialogar con el día y sus momentos, con la naturaleza y sus criaturas. Es un yo sigiloso y prudente que se pierde bajo la apariencia de una tercera persona o, como ocurre en varios poemas, su identidad se disuelve en los verbos en infinitivo: «*Un deslizarse por los bordes del día*», «*Abrir los ojos a la luz del día/ mirar el cielo de un azul perfecto/ caminar bajo ese cielo*». ¿Quién? Claramente un *yo* que busca expresar la experiencia sin tiempo. Porque, a pesar de que la marcha incesante del día y de la noche es imparable, los infinitivos eternizan los sucesos, los hacen repetitivos, sin duración precisa. Más aún son atribuibles a todos, trasladan la vivencia a cada ser, permiten la evocación en cada conciencia.

Pero ese yo también le habla generosamente a un *tú*: «tus pasos», «tu sombra», «tu memoria», como si se tratase de alguien cercano e íntimo, cuya presencia física ya no está y por ello pervive como recuerdo, como memoria, como herencia del pasado para el ahora. ¿Se trata de él mismo en el pasado, ese tú es la misma voz en otro tiempo? Y ese tú deviene en *nosotros*: «Nos ha dejado la noche/ para que pesemos/ la miseria de nuestros días y envidiemos a los árboles/ que viejos y deshabitados/ aún sostienen el cielo». Con ecos rubendarianos, el yo lírico asume que junto al tú debe aquilatar la vida. Juntos: el yo de ahora y el yo del ayer, advierten que necesitan la resistencia de los árboles para encarar la vida.

Volvemos al tiempo que lo devora todo y a la memoria que no alcanza a preservar los instantes. «Silencio... ¿alguna metonimia fugaz por la ventana?/ La sierpe: el pasado/ en el aire de la tarde». En *Sobre la hierba el día* se deja hablar al tiempo inasible,

al que fluye libre e incontrolable, al que opaca la memoria y sin embargo la sostiene. Pero también habla el otro: el tiempo que se concreta en los ciclos naturales del día y la noche, en la luz y la oscuridad. Y este es el que parece responder de modo más directo al hablante de estos poemas, quien aguza la mirada y el oído para sentir sus mensajes. Así, esta poética desplaza la función y el valor de las palabras hacia el plano de la austeridad. Se trata de una experiencia eminentemente sensorial, en la que las palabras deben decir lo indispensable. Los enunciados cortos, los versos breves y concisos traducen con fidelidad la distancia que la voz lírica ha puesto con las desmesuras y la cercanía que ha establecido con el silencio. De uno a otro, en estos breves poemas, sentimos la significativa presencia de ese código, acompañante de la voz poética en el desciframiento de los enigmas y el ciframiento de sus posibles respuestas. El silencio es una forma de lenguaje cuya elocuencia conviene a la mirada dirigida hacia el poderoso firmamento.

El oír y el mirar aparecen en estos textos como actos de verdadero descubrimiento del mundo. Una especie de desnudamiento para entender. Un nuevo comienzo. Dice el tercer poema con ritmo maravilloso: «Deletreaba para él cada mañana/ (igual que Dios en el Génesis)/ los extraños nombres de las cosas:/ silla / lámpara/ velador/ espejo/ Solo entonces pudo reconocer/ la ronca voz de la lluvia/ el rumor que en la oscuridad/ habían dejado las palabras». Es, pues, un nuevo comienzo con las palabras y con el mundo. Un nuevo comienzo sin las palabras y sin el mundo; la voz lírica percibe: «Árboles que miran el cielo/ pájaros que atraviesan la noche: / lastimaduras de lo ido: / La página...» Y en los últimos versos afirma: «Aves/ perforan los ojos del cielo. / Dios enfurece a sus ángeles. / Los lagrimales de las puertas/ destilan silencio./ En el aire se pudren las palabras». Mas, en medio de todo, paralela y simultáneamente, aunque las palabras y la página aguardan, ahí está el acto creativo: «Recompone algún antiguo verso/ como un artesano su caja mortuoria». Bella comparación la de este brevísimo poema.

¿Desde dónde y hacia dónde mira el yo lírico? ¿Qué escucha? ¿Cómo se le presenta el mundo? Mira y escucha desde la intimidad el silencioso transcurrir del día y de la noche, lejos de los seres humanos. Que la ventana: *le deje husmear esa* y las otras noches. O como dice el poema VI: «Quizá el mirar sea un oficio/ una sana costumbre/ tener el semblante de las cosas/ cerca de la ingratitud de la memoria». Los sonidos, los rumores, los signos sonoros de la lluvia y de la oscuridad, hermanos del silencio, cito: «solo pudo reconocerlos cuando se alejó de las palabras».

La mirada está dirigida hacia el firmamento. Como si en las alturas, cerca de los ángeles, los pájaros y los árboles que sostienen el cielo, cerca de la soledad de Dios, aguardara la contestación, la clave que el yo lírico está buscando. Porque desde la ventana o desde la banca de madera, se «sigue el graznido de Dios en el horizonte»,/ «para lanzar al cielo un interrogante». Es como si el absurdo y la incongruencia percibidos por aquel que nos convocaba en el primer poemario a tomar partido por el desacuerdo manifiesto y definitivo, lo hubieran impelido, en el curso de esta última década, a la quietud de la contemplación. Porque ahora, en estos textos, *el desacuerdo* con el mundo y su gente se ha resuelto en preguntas e imágenes de lo cotidiano, de su acostumbrado transcurrir en medio de un paisaje que no por habitual deja de esconder los eternos enigmas humanos: el tiempo, la existencia, Dios, las palabras.

Este poemario refleja, a mi modo de ver, una profunda necesidad de retiro ante el avasallamiento de una época como la de los noventa, y la estancia en un país como México, atrapado por un violento ritmo cotidiano, en el que probablemente cada vez sea más difícil sentir *sobre la hierba el día*. Extraña para una época particularmente saturada como es la de nuestros días, pero significativa, resulta la nueva poética de Vicente Robalino, que muestra una estética depurada, libre de excesos, sobria, afianzada en un trabajo riguroso, ya no de hallazgo y ruptura, sino de dolorosa y exigente precisión.

*María Isabel Hayek*

**María Augusta Vintimilla,**  
**EL TIEMPO, LA MUERTE, LA MEMORIA:**  
**LA POÉTICA DE EFRAÍN JARA IDROVO,**  
**Quito, Universidad Andina Simón Bolívar /**  
**Corporación Editora Nacional,**  
**Serie Magíster, vol. 6, 2000, 156 pp.<sup>1</sup>**

*El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara* es el primer estudio que se dedica al conjunto de la obra poética de este autor, al menos, de la obra poética publicada hasta 1995. Si bien el poeta cuencano había ya recibido el justo reconocimiento a su obra creativa desde los años setenta, reconocimiento que lo destaca como uno de los autores más consistentes de su generación, junto a Francisco Tobar, Jorge Enrique Adoum y Francisco Granizo; si poemas como «Añoranza y acto de amor» y «sollozo por Pedro Jara» habían sido leídos con frecuencia en los medios académicos y habían merecido valiosos estudios críticos (entre los cuales citaré solo aquellos que debemos a Alfonso Carrasco Vintimilla y Ramiro Rivas), hasta 1996 no se había acometido el estudio de la totalidad de su obra en su movimiento, es decir, precisamente como *obra poética*. Tal tarea le estaba reservada a María Augusta Vintimilla, quien venía leyendo la obra de Jara Idrovo desde su adolescencia y quien había mantenido un largo coloquio con el poeta, su maestro en la Universidad de Cuenca. Su estudio, presentado como tesis de maestría en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, por la combinación de inteligencia y fina sensibilidad, por la seriedad argumentativa y la consistencia documental, por la sutileza de las interpretaciones del texto poético, constituye sin duda un extraordinario diálogo con la obra de Jara Idrovo, una apertura de vías de acceso al complejo entramado de sus sentidos y, a la vez, un paso decisivo en la crítica ecuatoriana, al menos en lo que a la crítica de la lírica se refiere.

Como el estudio de Vintimilla es un trabajo académico, una «tesis», estimo necesaria una breve consideración sobre la función de este tipo de trabajos en el contexto actual de la literatura ecuatoriana. Si algún significado tienen estos trabajos, más allá

1. Tomado del prólogo.

del obvio propósito formativo que caracteriza a la institución universitaria, es su contribución al conocimiento de nuestra literatura, de las obras y de los escritores ecuatorianos. Esta función, es cierto, se declara a la cabeza de todo proyecto académico; sin embargo, a la hora de establecer el estado de la reflexión sobre nuestra literatura se advierte la escasa atención que se presta a tal propósito. Se insiste a menudo en el escaso conocimiento que se tiene fuera del país sobre la literatura ecuatoriana, aun en el ámbito hispanoamericano; se insiste igualmente en la debilidad de la crítica y sus efectos perniciosos en la formación misma de nuestra cultura. Sin embargo de ello, y a pesar de los valores estéticos configurados por nuestros grandes artistas, a pesar de la riqueza poética contenida en las obras de los poetas y narradores ecuatorianos más significativos de este siglo, son pocos, poquísimos, los estudios que se les dedican. A menudo las modas académicas, siempre importadas con retardo desde Europa y hoy desde Estados Unidos, conducen entre nosotros a una pérdida del sentido de las proporciones, a la adopción de perspectivas que, apelando a supuestos rigores teóricos unas veces, y otras a meras reivindicaciones populistas, pierden de vista el horizonte de nuestra formación cultural, de sus valores y, sobre todo, la necesidad de nuestro propio reconocimiento a través de la interpretación de nuestra tradición literaria, como cuestión actual. Si se quiere, se trata de la organización de lo que podríamos denominar, utilizando un término de la jerga académica de moda, «nuestro canon». Y lo digo con plena conciencia de que tal organización «canónica» implica el establecimiento de jerarquías; por tanto, involucra criterios de selección estética y valoraciones sobre los autores y las obras. Considero que tal tarea debe responder a convicciones sobre la necesidad del arte, de la literatura artística. Y en el caso de los estudios poéticos, es hoy una apuesta por la poesía en el incierto devenir de la cultura.

María Augusta Vintimilla ha hecho tal apuesta con plena conciencia. Lo ha hecho cabalmente, conociendo lo que está en juego en la situación contemporánea: la suya es una apuesta por la palabra poética en una época de repliegue y oscurecimiento de su sentido. Una apuesta, en el caso de *El tiempo, la muerte, la memoria*, por la obra de un poeta, Jara Idrovo, quien también ha puesto la totalidad de su ser como envite para jugarse por la poesía en esta época. Por ello, a la pasión del poeta corresponde la pasión de su crítica; a la intensidad del júbilo y del dolor contenidos en la palabra de Jara Idrovo corresponde la inteligencia de la lectura de Vintimilla. Al gozo que provoca el lenguaje poético se une la brillantez del lenguaje crítico. Vintimilla, por suerte, sin abandonar la consistencia argumentativa, no olvida que la crítica es también literatura, juego, invención, envíos de sentido de un texto a otro texto, del poema a su interpretación, de la interpretación al poema.

Y esta posición asumida por la autora nos lleva a otra consideración sobre la función de la crítica. Cada obra poética se actualiza siempre en la relación abierta, aunque modificada constantemente, con las demás obras de la literatura, de la cultura. La obra existe en su metamorfosis, en sus vínculos y sus intercambios: la obra poética significa a través de las fluctuantes interpretaciones que otorga y se le otorgan. El crítico pone en juego relaciones de intercambio de sentidos, interviene con su lectura para provocar significaciones. El crítico es un emisario: va de la obra al presunto lector y de éste a la obra, portando enigmas, preguntas, vías de intelección. Es el dialogante, con su lector, su contemporáneo, acerca de la obra; y con la obra, a nombre de su presunto

lector. La interlocución a la que invita el crítico, entre los lectores y las obras, contribuye así a la formación misma de la *obra*, al uncir página tras página, poema tras poema, lo escrito por un autor, y al establecer conexiones en el tejido de la literatura, y más ampliamente, de la cultura. Contribuye a la configuración del *autor*, al dotar de alguna unidad al devenir de una escritura, más allá de la sicología o, lo que en todo caso siempre es peor, de la sociología. Y, desde luego, contribuye a la formación del *lector*, al sugerirle caminos, al señalar umbrales, al mostrarle pliegues, constelaciones y huecos de sentido. María Augusta Vintimilla ha trabajado en todo ello: ha mirado la poética de Jara Idrovo como algo que se totaliza en el devenir de la obra del poeta, pero que se mantiene abierta en su intercambio con la poesía contemporánea y con la tradición poética en nuestra lengua; ha contribuido a forjar imágenes del poeta mismo, y nos entrega un estudio pleno de sugerencias para que se acreciente el gozo de nuestra lectura.

Finalmente, quisiera decir unas pocas palabras sobre mi papel como director de la tesis de María Augusta Vintimilla. Nada, en todos los años que llevo dedicado a la docencia, me resulta más placentero que «dirigir tesis». Es el momento en que mis amigos, que dejan de ser mis alumnos, pasan a defender sus posiciones; el diálogo se enriquece; como nunca la interlocución es la vía del mutuo aprendizaje, de apertura a nuevas interpretaciones, tal vez más plausibles. Con María Augusta el diálogo ha sido siempre maravilloso, gracias a los dones de su inteligencia y su sensibilidad. No cabe hablar, en su caso, de «dirección»: más bien he sido el testigo privilegiado de su proceso de lectura e interpretación. Ella ya ocupa un lugar destacado en la crítica ecuatoriana con justo derecho; yo solo puedo desearle que siempre encuentre el tiempo necesario para continuar con su labor, para nuestro beneficio.

*Iván Carvajal*

*Pontificia Universidad Católica del Ecuador*

**Rodrigo Pesántez Rodas,**  
***LOS SILENCIOS DEL BOSQUE,***  
**Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 2001, 37 pp.**

Libro breve y hermoso. Treinta y dos poemas cortos que nos recuerdan lo que la poesía realmente es: palabra que conmueve.

Pesántez Rodas siempre se ha distinguido por su escritura visceral, activa, sin concesiones, dura en la crítica a la sociedad hipócrita y de poderes mal administrados. Pero esa poesía sardónica, amarga ha sabido dar paso también a la ternura y la nostalgia, llegando aún —en momento de dolorosa evocación— a la elegía de hondo patetismo y sombría belleza. En *Los silencios del bosque*, sin descuidar la primera vía anotada, el autor retoma básicamente la segunda, y la desarrolla plenamente, sobre la base de imágenes bellísimas, atrevidas y sugerentes que plasma ya en formas totalmente libres, ya

dentro de la exigente estructura del soneto, tan cara para él. Surgen, entonces, versos como estos:

*Ella ingresa a mis ojos/ lentamente/ y a solas en el agua/ se desnuda el aroma de sus senos.*  
(«El alba desnuda»).

*Adiós racimos de un demonio alado,/ llaga desnuda que brindé al pecado/ y a las surrea-  
lidades de la carne.* («Plenitud y ocaso del instante»).

*Tu recuerdo en la puerta del olvido/ y este enjambre de sueños sin sentido/ me desnudan  
la carne todavía.* («Desnudo frente al ángel»).

Escritura cotidiana, meditativa, filosófica; metáforas brillantes, logradas paronomasias, ritmo sostenido, remates precisos y preciosos. Todo ello, fruto maduro del amor y la técnica; en fin, de la sabiduría que da el ejercicio continuado de la vida y de la poesía.

*Sara Vanegas*

**Carlos García-Bedoya M.,**  
**LA LITERATURA PERUANA EN EL PERÍODO**  
**DE LA ESTABILIZACIÓN COLONIAL. 1580-1780.**  
**Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos /**  
**Fondo Editorial, 2000, 300 pp.**

Aquel acierto con el que años atrás Ángel Rama delinearla la función de la crítica: «Ocurre que si la crítica no construye las obras, sí construye la literatura...», tuvo su correlato en la práctica concreta de los ochenta, cuando un equipo de latinoamericanistas se propuso revisar los presupuestos que, desde mediados del siglo XIX, fundaron la historiografía literaria del continente. Las reuniones de Caracas y Campinas —que contaron con la participación del propio Rama, de Antonio Cándido, Beatriz Sarlo, Domingo Miliani, Ana Pizarro, entre otros— propiciaron nuevas líneas de reflexión, a partir de la consideración de la literatura latinoamericana como conjunto de sistemas culturalmente diferenciados, con disímiles temporalidades; se profundizó en las relaciones entre oralidad y escritura, en los fenómenos de continuidad, rupturas y pasajes intersistémicos, y se sometió a revisión la noción de «período», entendido no como una entidad preconstituida, sino como una herramienta metodológica construida por la crítica. Estas cuestiones llevaron a una problematización del campo de estudio, en pos de la aprehensión del *espesor* de los discursos y de su *dinámica* en el contexto de los procesos socioculturales de las regiones y microrregiones del continente. También por esos años el campo de los estudios coloniales se renovó, incorporando a su agenda cuestiones como el deslinde entre canon y corpus, la distinción entre los marcos discursivos vigentes al momento de producción y de recepción, el cambio de paradigma que implicaba el pasaje de la noción tradicional de autor por la de sujeto productor de

discursos en la situación colonial y, en fin, la puesta en suspenso de la noción de «literatura» —término que implica su propia historicidad— a la hora de abordar textos que no se distinguían por su carácter literario. Tales perspectivas eran el anuncio de una nueva manera de concebir la historiografía del continente; varios proyectos se han concretado desde entonces en distintas áreas. En el caso peruano, cabe destacar el reciente libro de Carlos García Bedoya, que exitosamente recoge el conjunto de discusiones y las incorpora como parte de la reflexión crítica que él entraña. Este se cuenta entre uno de los mayores logros de *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial. 1580-1780*.

En la «Introducción» el crítico señala las deficiencias y vacíos de los estudios de historiografía peruana, si se compara su escaso desarrollo con el logrado por la teoría y la crítica literaria; este «inmovilismo» se evidencia en el hecho de que las únicas historias literarias de conjunto son las de Sánchez y Tamayo Vargas, elaboradas entre 1920 y 1950. En cuanto a los estudios literarios coloniales, fuera de la atención puesta en figuras como Garcilaso, Guamán Poma o Caviedes, es evidente que aún permanece inexplorada gran parte de la producción del período. Con el propósito de diseñar las líneas generales que podrían servir de base para organizar una historia de la literatura peruana —tarea no individual, sino de equipo, según aclara— García Bedoya se centra en el estudio del período de «estabilización» (1580-1780) del régimen colonial, cuya imprevista considera decisiva en la formación de las modernas naciones latinoamericanas y del Perú. Este abordaje implica opciones teóricas y metodológicas, que son convenientemente explicitadas; la central atañe a la amplia extensión otorgada en este estudio al concepto de «literatura», que se abrirá hacia manifestaciones excluidas del canon tradicional. Además, al proyectar hacia el pasado la categoría de nación, se consiente en estudiar como «peruana» a la literatura colonial producida en el área central del virreinato, que habrá de coincidir con los actuales límites territoriales del país.

El capítulo 1, «Consideraciones preliminares», revisa la noción de «sistema» y su explanación en el ámbito de la literatura; de este modo, el «sistema literario» aparece conformado por diferentes instancias (textual, metatextual, producción, recepción, etc.); la literatura, entonces, no será entendida únicamente como expresión estética, sino también como productora de bienes simbólicos que contribuye a organizar imaginarios y a formar valores y subjetividades. Tal funcionamiento en el seno de lo social, supone, para su cabal comprensión, una toma de distancia frente a teorías mecanicistas e inmanentistas y una opción por la sociología de la cultura. El segundo concepto sometido a revisión es el de «período»; su delimitación, en base a criterios sociohistóricos, permitirá relevar más eficazmente las tensiones que organizan el proceso histórico global. Señala el crítico: «Mi propuesta atiende a entender el período como un espacio temporal delimitado por una serie de tensiones específicas e intenta dar cuenta del espesor de la historia literaria, es decir, del hecho de que en un mismo momento histórico coexisten diversas orientaciones literarias y culturales que se relacionan conflictivamente». Estas tensiones, que Cándido y Rama estudiaron en el área latinoamericana, fueron abordadas teóricamente por Itamar Even-Zohar en «Interferencias en los polisistemas literarios dependientes» (Tel Aviv, 1978) y Raymond Williams, en el campo del materialismo cultural. La perspectiva desarrollada por éste último, quien las agrupa en tendencias dominantes, residuales (que diferencia de los componentes arcaicos).



y emergentes, son eficazmente incorporadas a la reflexión de García-Bedoya y muestran su operatividad a la hora de examinar el caso peruano.

La fructífera puesta en discusión de los presupuestos con que trabaja la historiografía literaria (generalmente ausentes de estudios de este tenor), es seguida de la propuesta de periodización, que toma como marco de referencia la coexistencia conflictiva de tres sistemas literarios: el «culto», que se prefiere denominar «ilustrado» o «de élites», cuyo soporte es la escritura en lengua castellana y cuyos productores son individuales; el de las literaturas populares, orales, en lengua castellana y correspondientes a un productor colectivo tradicional y el de las literaturas en lenguas aborígenes. En este último sistema se deslinda entre una producción perteneciente al ámbito de la oralidad y una producción escrita «culto», permeada por códigos occidentales: el «barroco andino». Teniendo, pues, a la vista la violencia cultural que apareja la conquista, se señalan dos grandes etapas: la de la «autonomía andina», anterior a la imposición y de la cual solo restan testimonios posteriores a la conquista, trasvasados en las voces de los cronistas. La segunda etapa es la de «dependencia externa», denominación que supone no descuidar la situación colonial en la que los fenómenos culturales se producen. Al interior de esta etapa se construyen cinco períodos: 1. Imposición de la dominación española colonial (1530-1580); 2. Estabilización colonial (1580-1780); 3. Crisis del régimen colonial (1780-1825); 4. República oligárquica (1825-1920); 5. Crisis del Estado oligárquico (1920-?). Una adecuada explicitación de los fenómenos sociopolíticos y culturales acompaña y justifica la delimitación de cada uno de los períodos.

El capítulo 2, «El período de estabilización colonial», repasa los principales procesos que tienen lugar en este complejo lapso, tanto en lo referido a la «república de españoles» como a la «república de indios» y a las relaciones sociales, culturales e institucionales producidas entre ambas. El campo literario se conforma con el sistema de la literatura de las élites prehispánicas, ya desarticulado, los sistemas populares orales en español y en lenguas nativas, que adquieren ahora una fisonomía definida, y el sistema literario de élites en español. Esta coexistencia implica la existencia, entre los polos conformados por la cultura imperial metropolitana y las culturas indígenas, de franjas donde se cumplen procesos de mediación, generalmente conflictivos. De esta manera, se conforman «espacios culturales» diferenciados en el Perú colonial: el más cercano al polo metropolitano es el *criollo*, poco permeable a las culturas nativas y más atento a las normas metropolitanas a las que, sin embargo, somete a una transformación. Por su parte, el espacio cultural *indígena* reúne expresiones de sectores campesinos, fieles a la tradición, pero sujetos a impactos en una situación de resistencia, lo que indica que no estamos frente a un espacio «incontaminado». El espacio intermedio, transcultural, es el *andino* (denominación que se entiende más ajustada que *mestizo*, por la carga racial que conlleva). En este espacio andino se producen expresiones discursivas basadas en la escritura, en quechua o en español, que revelan la impronta de los códigos de filiación indígena; su sustento social son las élites andinas.

El capítulo 3, «El discurso criollo», delinea las características de la particular mentalidad del criollo, su ambiguo posicionamiento frente a los chapetones y su agenda de reivindicaciones. Su discurso es definido como «reivindicativo y polémico, defensivo y apologético», retomándose las líneas de reflexión propuestas por estudiosos como Bernard Lavallé, Mabel Moraña y J. A. Mazzotti; de éste último, García Bedoya incorpo-

ra la perspectiva acerca de una heterogeneidad interna al discurso criollo y al sujeto productor. En efecto, ella se advierte en la asunción de una identidad grupal diferenciada y en la expresión de la territorialidad, que tanto refiere a la ciudad, como a las instituciones coloniales o a la «patria peruana», en el caso de Salinas y Córdoba o en el de Callancha. La representación de los grupos colonizados, en tanto, recibe un tratamiento variado; algunos sectores criollos ignorarán al indígena y al pasado precolonial, otros se constituirán en portavoces de las élites andinas y, en algunos casos, el eco en sus escritos del descontento de los indígenas se constituirá en un instrumento de impugnación —nunca demasiado explícito— de los intereses de los metropolitanos y «advenedizos» enfrentados a los de los criollos. En la sección «El sistema literario de élites» se exponen los problemas previos al abordaje de la literatura colonial escrita en español en las Indias; esto es, el tipo de relación y diferenciación respecto de la literatura metropolitana y la cuestión de la recepción, que supone considerar un doble público contemporáneo: el peninsular y el peruano. No se descuida otro núcleo problemático: el desfase entre la producción y la recepción; en efecto, gran parte del corpus colonial no se publicó en su momento, sino avanzado el siglo XIX o recién en el XX. La sección «El barroco en el Perú» revisa las tradiciones críticas referidas al Barroco, fenómeno que —siguiendo a Williams— se presenta como la dominante cultural del período. Tres perspectivas se comentan: la vertiente «tropicalista», que deshistoriza al Barroco al considerarlo una tendencia latente que puede reponerse en un «neobarroco» o —más peligrosamente— ser entendido como un constituyente del «ser latinoamericano» (Lezama Lima, Carpentier, Sarduy); la línea que —desde Picón Salas, Leonard, Concha y Vidal— lo concibe como el instrumento de legitimación cultural del Estado español y aquella que lo estudia como fenómeno artístico a través del cual se expresa gradualmente una conciencia criolla, diferenciada de la metrópolis (Lavallé, Moraña). La sección «Vertientes del discurso criollo» propone un ordenamiento de la producción barroca según el criterio de los géneros que, no obstante, no son cerrados, atendiendo a la demanda de los textos. En efecto, ellos presentan franjas de genericidades diversas que permiten hablar de una heterogeneidad interna textual; de allí que el esquema incorpore ese dinamismo mediante la inclusión de los textos en diferentes vertientes; así, por ejemplo, el «discurso del espacio» se conforma en un recorrido que abarca tipos textuales diferentes: relaciones geográficas, relatos de viaje, crónicas cívicas, etc.

El capítulo 4 está dedicado a «El discurso andino»; propone mostrar cómo las élites andinas, a lo largo del período de estabilización colonial, van configurándose como actores sociales al interior del orden colonial, diseñando una «comunidad imaginada» que agrupa a la «república de indios». La producción discursiva de estas élites no se define por la identidad étnica de sus productores (que pueden ser indígenas pertenecientes a la élite, mestizos más o menos andinizados o criollos, en el caso de jesuitas o franciscanos cercanos a los señores étnicos); por otra parte, se trata de un discurso transcultural, que absorbe componentes de la cultura hispánica, que conoce la literatura metropolitana y está plenamente cristianizado. En tercer lugar, este discurso canaliza un cuerpo coherente de ideas, consensuadas por curacas, mestizos andinos e, incluso, sectores eclesiásticos, que participan de idéntica visión del pasado incaico como sociedad modelo y de una perspectiva crítica respecto de la violencia de la conquista y de la represión que entrafía el orden colonial para los indígenas; esta coherencia se manifiesta

en la notable continuidad de estas ideas entre textos producidos a comienzos del siglo XVII y a mediados del XVIII. Entre los tópicos se cuentan la reivindicación de la dignidad del indígena, la ilegitimidad de la dominación impuesta por los encomenderos, la rápida aceptación del cristianismo. La sección «Las élites andinas de la Colonia» estudia el papel cumplido por ellas a lo largo de un complejo proceso, examinado a partir del Tawantinsuyo, como Estado no homogéneo sino como conglomerado de grupos étnicos con sus propias tradiciones y lenguas. Con la conquista, las capas superiores se mostraron dispuestas a colaborar con los españoles, aceptando sus rasgos culturales centrales y su religión; las capas inferiores, por su parte, intentaron preservar sus cultos tradicionales, por lo que resultaron el blanco de ataque de las campañas de extirpación de idolatrías. Entre las últimas décadas del siglo XVI y comienzos del XVII los antiguos señores étnicos fueron reemplazados por caciques usurpadores que llegarían a conformar las nuevas élites andinas; mientras los curacas negociaban un reposicionamiento en el orden colonial, otros sectores ingresaron al circuito mercantil. Estas élites serán las impulsoras del «renacimiento inca», muy presente en la pintura cuzqueña y el teatro quechua. De este modo, «se va configurando un nuevo sujeto andino o 'indio'. Las iniciales identidades étnicas se debilitan y surge entre las élites andinas una identidad india sustentada en una imagen idealizada del pasado inca». Siguiendo a Burga, el crítico destaca el pasaje de identidades fragmentarias, que se nutrían de sus historias míticas preincaicas, a una identidad general, panandina, de descendientes del Tawantinsuyo; se trata de una imagen idealizada que opera como un factor de cohesión grupal. En el siglo XVII habrá de expresarse en la obra de Garcilaso Inca y, en el XVIII generará continuos reclamos y reivindicaciones que desembocarán en la fase revolucionaria de 1780. La sección «Las crónicas andinas» está dedicada al análisis de la *Relación de antigüedades del Pirú*, de Santa Cruz Pachacuti Yamqui, la *Nueva Coronica e buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala y los *Comentarios Reales* y la *Historia General del Perú* de Garcilaso Inca de la Vega, textos que evidencian la confluencia del mundo andino y el hispánico. En el primer caso se muestra de qué manera un significativo andino (Viracocha) se carga de un nuevo significado (dios creador) al integrarse en un horizonte providencialista; este procedimiento, señala García-Bedoya, es el preconizado por las tácticas evangelizadoras. Guamán Poma presenta más abiertamente el pensamiento de las élites andinas después de la conquista, en lo que puede considerarse un doble movimiento, que consiste en denunciar injusticias y reivindicar la stirpe yarovilca en el orden colonial (cosmovisión que ha incorporado nociones occidentales) y, por otro lado, una propuesta de reordenamiento colonial sobre bases andinas. En cuanto a Garcilaso, su condición de mestizo no lo aparta de la adhesión a las élites andinas, con las que comparte su visión del pasado y sus anhelos. Su escritura da cuenta de la compleja posición del sujeto, desplegada a través del manejo de códigos renacentistas que articulan la vertiente andina de las formas de la épica oral. La sección «El barroco andino» (denominación que reemplaza a la de «barroco mestizo» para enfatizar lo cultural) releva dos expresiones privilegiadas: la pintura cuzqueña y el teatro quechua colonial, al que se dedica un estudio pormenorizado en las secciones siguientes. Particular interés reviste el análisis de las tradiciones prehispánicas y la elaboración colonial que confluyen en la leyenda ollantina. El recorrido por diversas fuentes y motivos, así como la minuciosa confrontación con los códigos del teatro español, permiten

elaborar una cronología del teatro quechua colonial. De esta manera, se despliega el carácter transcultural del *Ollantay*, obra que podría situarse entre 1750-1760, en el apogeo del Renacimiento Inca, en la que confluyen tradiciones orales andinas y versiones ficcionales de la literatura colonial. Las secciones siguientes, están dedicadas a un grupo de textos —los memoriales— que expresan el pensamiento de las élites andinas desarrollado en dos órdenes de problemas: la denuncia de los agravios y la propuesta de alternativas. Dos manifiestos, de 1730 y 1750, canalizan las expectativas de las élites en un momento de exacerbación del colonialismo, con el reinado de los Borbones; expresan, de manera rotunda, la crisis que, poco después, desembocará en las rebeliones andinas.

El libro incluye como «Apéndice» un esquema panorámico de la evolución literaria en el período de estabilización colonial, que resume las secuencias emergentes y declinantes; una «Cronología» de textos, autores, acontecimientos relevantes y gobiernos, y una «Bibliografía» primaria y secundaria, en la que se presta especial atención a las ediciones más recientes y, por lo tanto, más accesibles de los textos coloniales y a los estudios monográficos actuales.

*La literatura peruana en el período de estabilización colonial. 1580-1780* continúa y profundiza las indagaciones de Antonio Cornejo Polar —especialmente las desarrolladas en *La formación de la tradición literaria en el Perú*— en torno a la literatura peruana como «totalidad contradictoria». Es, precisamente, la organicidad inherente a la historiografía literaria la que posibilita desplegar las modalidades de constitución y desarrollo de los discursos *criollos* y *andinos*, en un contrapunto que da cuenta de la heterogeneidad y riqueza de la cultura peruana. Si a ello se añaden la originalidad del enfoque del discurso de las élites andinas, la clara exposición de las cuestiones inherentes al hacer historiográfico y la indispensable revisión de planteos críticos, puede afirmarse, entonces, que el estudio de Carlos García-Bedoya constituye un hito en la historiografía peruana y un instrumento de reflexión necesario para venideras reflexiones.

*Elena Altuna*  
Consejo de Investigación  
Universidad Nacional de Salta

Ney Yépez,  
*MUNDOS ABIERTOS,*  
Eskeletra: Quito, 2001

Mundos abiertos para imaginar y jugar. Para evocar y completar las visiones de un sueño de misterio y soledad. Mundos abiertos para borrar las fronteras de la chata existencia, de las viditas circulares y egoístas que se deshacen en la mediocridad. Mundos abiertos para reencontrarse con la magia, una instancia lúdica que el hombre de neón de estos días ha olvidado en el desván.

*Mundos abiertos*, el libro del escritor Ney Yépez, propone varias técnicas y tendencias narrativas entre las cuales predominan tres: una fantástica, otra de ciencia ficción o literatura de anticipo y una mágica que roza los linderos de la metafísica.

Creo que en la línea fantástica están los mejores textos de Ney. «El ático», cuento que abre el libro, se enmarca en esta línea en la que el vaivén de las imágenes, como arenas movedizas, llevan al lector a un universo misterioso donde todo es posible, cuyo final cierra un círculo de fuego en el cual el lector no queda indemne; al contrario, se involucra en la historia del arquitecto que llega por azar a una casona del centro de Quito para encontrarse con un bello fantasma que se masturba en la tina de su ahogo. «El ático» abre las puertas a universos perturbadores y de miedo. Con habilidad, el narrador hilvana una historia suelta y trepidante, plena de sentidos. Usa bien los indicios (el cuarto sellado, la historia prohibida de la muchacha, el diálogo a medias con la dueña de casa) para tejer un cuento fantástico cuyos planos temporales y espaciales se yuxtaponen y se acoplan en un abrazo intenso. El final es magnífico: el narrador personaje pensó que olvidaba la imagen de la muchacha en la tina. Vana ilusión. El fantasma ya no le dejará en paz. «Ahora temo por mi alma, porque desde hace dos días, cuando ya está entrada la noche, escucho un rumor que viene desde el baño de mi casa, como si alguien vertiera agua en la bañera, mientras silba una alegre melodía entre labios».

Siguiendo la misma propuesta fantástica en «El confidente de las niñas» el personaje-árbol evoca las instancias, o quizás los espejismos, de su encuentro con las niñas, son encuentros fugaces como toda alegría. El árbol plantado en un rincón de la vieja casa familiar forja ámbitos de ensoñación, míticos, la leyenda popular vuela, es bosque y risa pasajera. El final sorprende, tanto como «El corazón de las sombras» o la inmolación de un pintor quiteño de la Colonia (una metáfora, un hechizo de Miguel de Santiago), quien vence los siglos para perseguir a una cautivadora mujer, a su santa que amó y pintó en esos oscuros años de cruces y puñales.

Un pintor, un vampiro, que prefiere quemarse en el sol antes que acabar con el amor. Al final, el texto flaquea cuando Miguel, el pintor que quiere escapar del corazón de las sombras, habla de tiempos mejores, de tiempos felices que se aproximan más a una telenovela rosa. El eterno retorno, el tiempo circular, la reencarnación en el Quito moderno son las inquietudes resueltas en una historia asimismo circular afectada por la observación señalada.

En la «Ouija» la tensión se acrecienta. Un grupo de jóvenes universitarios se anima a practicar este ritual de fantasmagorías en una casona del viejo Quito, el espacio que mejor recrea Ney Yépez. Otra vez se abre la ventana vedada al reencuentro con la fantasía y viene el remate con un final inquietante que tiene la virtud de incorporar al lector a un paisaje ciudadano con dos invitados especiales: Romano y Elena, los fantasmas que convocó la Ouija.

Si bien todos los textos están escritos con un lenguaje ágil y pleno en imágenes, en el cual juega un papel de primer orden la experiencia periodística del autor, en la «Ouija» el lenguaje se enriquece por los giros coloquiales que Ney logra. Es un seductor fraseo juvenil que en buena hora el narrador incorpora para alivianar la atmósfera tensa, pesada, de la Ouija.

«Garganta de fuego» cierra con soltura esta fase fantástica. En este cuento, un periodista que cubre la erupción final de Garganta de Fuego (el referente es el Tungura-

hua) va al encuentro con su destino: la devastación de un paisaje lunar como punto culminante de su vida. Hasta aquí el cuento gana en hondura. Pero el autor le da una vuelta de tuerca cuando incorpora a un sacerdote que narró la primera gran erupción del volcán, en 1918; entonces se cambian los planos espaciales y temporales y el periodista vuelve a 1918, se queda en el ropaje del monje, quien a su vez se trastoca en el periodista. «¿Cómo puedo ser dos personas al mismo tiempo, en distintas épocas?», se pregunta el monje para dejar un final abierto y connotativo.

«El vigía» es el mejor exponente de la literatura de anticipo. Un texto para la reflexión porque ata bien la tendencia de autodestrucción del hombre de todos los tiempos, pero más de los actuales de guerras y fanatismos religiosos.

«La iniciación» y «Alianza futura» indagan en la magia y en el shamanismo, en aquellos cielos e infiernos que para muchos son tan próximos ya que se configuran en la Amazonía, en la Sierra ancestral. Los textos de este filón narrativo están bien concebidos, pero difieren mucho en calidad de los fantásticos, cuyas atmósferas asfixian, invitan al juego de la literatura, un juego que completa la vida, que la vuelve más humana y posible.

Nunca he sido un purista del idioma, creo que éste es un hecho vivo que se alimenta en el devenir cotidiano de la gente, de los pueblos. Sin embargo, las constantes faltas de ortografía molestan y afectan a los cuentos. El lenguaje es nuestro instrumento y hay que cuidarlo palabra a palabra. Bienvenidos estos *Mundos abiertos* al juego, a la imaginación, a la fantasía.

*Byron Rodríguez Vásconez*

**Miguel Donoso Pareja,**  
**LA MUERTE DE TYRONE POWER**  
**EN EL MONUMENTAL DEL BARCELONA,**  
**Guayaquil, Imaginaria / Eskeletra, 2001, 309 pp.**

¿Cuál es el sentido de la verdad entendida no como aquello que sucedió sino como la historia que contamos de la manera que queremos que haya sucedido? La verdad, así concebida, carece de sentido no por razones de índole moral sino porque la realidad, en sí misma, pierde importancia frente al discurso que construimos sobre esa realidad. Eso es lo que podemos leer detrás de la frase de Flaubert, «todo lo que inventamos es cierto», que Miguel Donoso Pareja utiliza como título de uno de sus libros de cuento. La única certeza de la realidad reside en lo dicho, en el discurso que tiene lugar gracias a la palabra puesto que, para el transcurrir de los seres humanos, lo que no ha sido contado no sucedió; al mismo tiempo, la invención que se produce en aquello que se cuenta, por el solo hecho de ser construido como discurso, se convierte en lo verdadero. Pero la invención tiene que convertirse en memoria para que viva y la memoria, en aquellas culturas ágrafas, quedaba fijada en la tradición de la voz que

anhelaba perdurar a través de las generaciones; para nosotros, en cambio, la memoria existe en la letra. La cultura de la voz ya se perdió, al menos para lo que llamamos Occidente; para nosotros, el jolgorio de lo escrito es también la celebración de la vida, es decir, de la memoria. Desde una perspectiva puramente especulativa, somos ficciones; creaciones del lenguaje con el que hablamos de nosotros mismos, con el que hablan de nosotros; productos de la fiesta de la palabra y de la letra, de la literatura. Somos, entonces, Aureliano Segundo descifrando los manuscritos de Melquiades.

Pero la memoria que es permanencia también es, paradójicamente, olvido toda vez que la ausencia que ella encierra se traduce en la memoria muerta de lo que ya no es parte del discurso aunque fuera parte de ese transcurrir efímero que es lo cotidiano. Si contemplamos ese pequeño óleo de Salvador Dalí titulado «La persistencia de la memoria» (1931), veremos tres relojes derretidos, símbolos del implacable paso del tiempo, y al fondo del paisaje, el agua enfrentada a una tierra baldía: la memoria persiste sombríamente, en cierto sentido, ella puede ser la maldición de la eternidad, ahí donde el tiempo derretido es también el símbolo de la persistencia del olvido. Ser olvido es el destino de J, el personaje de *Hoy empiezo a acordarme*. Pero el olvido es la tercera muerte, la definitiva, del ser. Y si ser olvido es un destino, esos seres dolientes de la vida, anhelantes de memoria, saben que, hagan lo que hagan, la finitud es implacable; por tanto, saben también que tienen que empezar a morir.

La primera muerte es la pérdida del deseo. En la novela que presentamos esta noche, la primera muerte de Tyrone Power es la muerte de su espíritu en el Monumental del Barcelona y constituye una muerte esencial, «es simplemente no poder seguir viviendo [...] es no poder hacer nada de lo que uno siempre pudo hacer, o hacerlo tan mal que mejor es no intentarlo» (150), según la definición del propio Tyrone Power López, futbolista retirado con un pasado de gloria en Barcelona; comprobar la traición de su mujer es tan solo una chispa —banal desde que Ms Gloria Steiner fundara la revista *Now*— que nos indica que, por encima de los grandes acontecimientos, los sucesos cursis de la cotidianidad se convierten en los elementos fundamentales de un destino. A partir de ese momento, el hastío se apodera del héroe y el erotismo, la fuente en donde se sacia la vida, es abandonado pues no se puede llamar erotismo a la mecánica del sexo que es lo que continúa practicando, ocasionalmente, el héroe con sus amantes: «Al descartar la ausencia del otro como deseo, Tyrone Power había perdido en ese instante toda conciencia de sí mismo, por lo que supuso, pensaba ahora, que había muerto...» (154). La segunda muerte (la real en el ámbito de la novela) es, paradójicamente, una muerte literaria: la primera, la esencial, hace del héroe, como sucede en las novelas policiales, un personaje que aparece muerto ante los lectores en las primeras páginas; la segunda, la literaria, únicamente contribuye a darle cuerpo a la tesitura policial de la novela. Clit Mairot, el detective, triunfa no solo al descubrir que la muerte de Tyrone es un suicidio cometido para confirmar la muerte esencial: aquella que sucedió en el Monumental del Barcelona cuando el futbolista se dio cuenta de que ese equilibrio frágil en el que se sostienen todas nuestras vidas había sido destruido: «...la muerte es una humillación, la expresión de un poder despiadado, la esencia de lo inevitable» (150).

¿En qué lugar de la realidad sucede la muerte de Tyrone Power? La pregunta puede sonar retórica desde el momento en que estamos hablando de una novela; dicho así,

esa muerte solo pudo ocurrir en la ficción. Sin embargo, si nos atenemos a que la vida se construye en el discurso, esa muerte ocurre en un mundo en el que lo literario es lo esencial. Cuando Jasper Johns pintó su «Summer» en 1985, incluyó en el cuadro no solo a la famosa Mona Lisa sino también a «Flag», de 1954, uno de sus más conocidos trabajos; asimismo, en «El estudio rojo», 1911, Henri Matisse incluyó algunos de sus propios trabajos en pintura, escultura y cerámica. Así, ambos artistas hicieron de sus trabajos plásticos un mundo verdadero, intercomunicado con otros espacios artísticos. En su novela, Donoso Pareja dialoga con otras ficciones literarias, las propias y las ajenas, convertidas, por fuerza de la palabra, en espacios reales. Ahí tenemos a Pepe Carvalho, el detective de las ficciones de Vázquez Montalbán; Philip Marlowe, el famoso personaje de Raymond Chandler; y a Osvaldo Soriano, el recordado novelista argentino, amante de los gatos y de Boca Juniors justo en el tiempo de escritura de *Triste, solitario y final*, que, dicho sea de paso, es la frase que pronuncia Marlowe al final de *El largo adiós*: tres seres de distintas realidades hermanados en la realidad del texto de Donoso, como para confirmarnos la idea de que las ficciones son las únicas *mentiras verdaderas*, parafraseando una de las más lúcidas ideas de Vargas Llosa acerca de la novela entendida como género literario, *mentiras* en las que vale la pena no solamente creer sino también abandonarse al placer de sentir las ciertas mientras nos convocan a su encuentro.

Una lectura anecdótica y, tal vez un poco superficial, diría que esta novela es una novela de Guayaquil. De hecho, creo que los guayaquileños se sentirán como en casa, después de todo la novela transcurre en esa ciudad y Clit Mariot la recorre de un lado a otro y, además, el mismo título es, desde un comienzo, la presencia de un lugar identificado plenamente con la ciudad. Las ciudades, sin embargo, no son solo calles o sitios populares; las ciudades son espacios con espíritu, asfalto impregnado de cultura; en la novela de Donoso Pareja, la ciudad está quieta, es, más que un cuerpo vivo, un escenario: sostiene la acción en sus lugares, pero carece de una presencia que nos permita entenderla como un elemento simbólico con incidencia en el desarrollo de la novela. Y si Guayaquil es el escenario de la realidad inmediata; Barcelona es el escenario de una memoria, es decir el escenario de otro olvido. Ambas ciudades coinciden en la complicidad espiritual de Mariot y Carvalho que es, al mismo tiempo, la complicidad entre el tiempo de la acción y el tiempo de la memoria. Mariot trabaja recordando sus paseos por Barcelona: la cultura ilustrada de Carvalho y el esplendor de la ciudad, se unen a la constatación de la existencia en Guayaquil de aquellos inmigrantes que enlazan ambos puertos, de aquellos dos equipos de fútbol tan populares en sus respectivas urbes, de aquellas simetrías que hermanan las piedras de la fortaleza de Masada con las de Machu-Picchu.

Los personajes principales de la novela están enfrentados, jugando discretamente un juego de inteligencias. Tyrone Power y Clit Mariot miden sus fuerzas, se respetan mutuamente, juegan, el uno a encubrir la verdad para que sea descubierta por la inteligencia desafiada, el otro a descubrirla para llegar a la conclusión de que tendrá que cubrirla porque se trata de una verdad inútil frente a la verdad de la invención que el espectáculo ha hecho del futbolista heroico; ambos juegan, a sentirse adversarios en la construcción de sus verdades propias y posterior transformación en la verdad inventada, que es memoria de las colectividades humanas aunque ambos saben también, co-



mo sabemos todos, que cualquier certeza es, «desde su propia naturaleza, imposible». (147) Y si bien la novela tiene pasajes de un humor un tanto obvio, que camina en el andarivel de los chistes (a veces, inclusive, cae en el de las groserías), la inteligencia intuitiva de Clit Mariot, su práctica de karate do, el arte de la mano abierta, su saber culinario, hacen de la novela también un texto en sí mismo inteligente que profundiza sin acartonamiento sobre temas fundamentales del ser —la vida, la muerte, la memoria, el olvido, el deseo y su pérdida— y que, además, opina con mirada rápida aunque sin llegar a profundidades esenciales acerca del fútbol, la recetas de cocina, las mujeres, o la costumbre de poner nombres extraños. La novela de Donoso Pareja requiere de *lecturistas* —es decir, viajeros en el interior de los libros— atentos, capaces de ser parte del juego en el que Tyrone Power y Clit Mariot están sutilmente enfrentados.

Justamente por eso, y siguiendo la práctica de la lectura crítica que el propio Donoso Pareja nos enseñara a quienes trabajamos en sus talleres literarios, es que discrepo con algunas construcciones narrativas de la novela; por ejemplo, algunas de las recetas que Mariot prepara son para que se sirvan entre cuatro y seis personas y dado la exquisitez del personaje, es improbable que consuma tales platos recalentándolos en seguidilla; a veces, existe una excesiva corrección en el uso gramatical (inclusive, el narrador da explicaciones sobre ciertos problemas de uso de la lengua, 114) y aquello no solo le quita estilo a la novela sino también que, en esos pasajes, la vuelve correcta pero a costa del decaimiento de su propia fuerza narrativa. Hay por ahí un «ola» que debería ser «hola» (13) y otros asuntos menores: cierta traducción equivocada del nombre de un cóctel (163), una receta de un cóctel que usa mal un ingrediente (163) y la imposibilidad de agitar un cóctel con una tapa en un vaso (164) —aquellos que son aficionados a la preparación de cócteles saben de lo que estoy hablando— y aún imaginando que Mariot sí puede hacerlo no resulta verosímil en la sintaxis del personaje que siendo un sibarita no tenga una coctelera.

Pero estos gazapos son, en realidad, lo de menos: su señalamiento sirve únicamente para hacer del crítico un lector impregnado de vanidad, más atento que el texto mismo; algo que, particularmente, me aburre. Los señalo simplemente porque sé que para Donoso Pareja un comentario sobre su libro no estaría completo sin estas llamadas al margen. Lo que verdaderamente me interesa es descubrir senderos de comunicación con el texto; después de todo, la literatura está en la palabra de múltiples sentidos, en los enfrentamientos éticos a que el ser humano es sometido durante la lectura, en el éxtasis que provoca el tratamiento personal de la lengua literaria que deviene en estilo. La relación que la novela de Donoso Pareja construye con sus *lecturistas* se sustenta en el ansia de permanecer, de ser memoria, es decir, invención.

En síntesis, *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona*, de Miguel Donoso Pareja es, sobre todo, un texto en el que el autor construye un mundo literario que se sostiene en la literatura. Una memoria de la memoria, la invención de una vida, es decir la construcción de la única realidad posible, la realización de una *mentira verdadera*. La vida de Tyrone Power, vida literaria y esencial, se parece a la literatura que actúa como vaso comunicante en la novela de Donoso (por ejemplo, las cosas le ocurren de manera parecida a lo que sucede en las novelas que lee el detective Clit Mariot; de hecho, las cosas que el detective lee en ellas se convierten en la apertura de sus intuiciones) pero si aceptamos que esa vida de Tyrone Power López es literatura

para nosotros *lecturistas*, la conclusión a la que nos permite arribar es que la literatura se parece a sí misma y, por ende, se pertenece al mundo por ella creado: libros que hablan de libros, personajes que se comunican de una novela a otra, infinidad de elementos lúdicos en la aventura de la palabra; enfrentamiento de la memoria y el olvido, o sea, de la invención que perdura y del presente efímero.

*Raúl Vallejo*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*