

Catalina León Pesántez,
HISPANOAMÉRICA Y SUS PARADOJAS
EN EL IDEARIO FILOSÓFICO DE JUAN LEÓN MERA,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar /
Corporación Editora Nacional,
Serie Magister, vol. 16, 92 pp.¹

No cabe duda de que don Juan León Mera fue un intelectual múltiple. Compu-so, como lo sabemos todos, la letra de nuestro himno nacional. Escribió el primer ensayo de crítica de la literatura ecuatoriana y una novela pionera en nuestro país. Produjo ensayo, crónica y poesía. Rescató cantares populares y tradiciones religiosas. Mantuvo correspondencia con grandes de la cultura de su época en América y Europa. Polemizó con varios de sus notables contemporáneos. Al mismo tiempo fue un político militante. Estuvo entre los fundadores de la Unión Republicana, organización política que antecedió al Partido Conservador. Escribió sus bases ideológicas y al mismo tiempo realizó una labor intensa de organización de la primera fuerza política del país.

Con todo eso, pese que se ha escrito bastante sobre Mera, no se ha estudiado algunas dimensiones de su producción intelectual. Una de ellas, por lo demás verdaderamente importante, es lo que podríamos denominar su pensamiento filosófico. El trabajo *Hispanoamérica y sus paradojas en el ideario filosófico de Juan León Mera* de Catalina León Pesántez enfrenta ese aspecto con gran originalidad y solvencia.

En la tradición intelectual ecuatoriana se había aceptado sin más la idea de que aquí en Ecuador no teníamos «temperamento filosófico», de que el pensamiento abstracto era privilegio de los europeos. Fue Arturo Andrés Roig quien nos enseñó a los ecuatorianos que en este país, como en toda Latinoamérica, hay una historia de las ideas, un pensamiento estructurado, una filosofía. Con el tiempo, se fue abriendo el amplio campo en que Catalina trabajó durante sus estudios de posgrado en nuestra universidad, centrándose en las paradojas y los puntos fuertes del discurso de don Juan León Mera.

La autora examina en este trabajo cuatro elementos fundamentales del pensamiento de Juan León Mera: su postura teórica histórica y su percepción de elementos como el tiempo, la duración, su visión sobre la identidad americana o americanista, sus postulados y problemas sobre la nación ecuatoriana, y su contradictoria postura sobre

1. Tomado del prólogo.

el hispanismo. Un aporte muy interesante es el énfasis en la naturaleza polisémica y compleja de esos elementos.

El trabajo se realiza a través de una relectura de los diversos textos de Mera que se agrupan bajo los temas generales enunciados. Varios de esos textos han venido siendo estudiados ya por años, pero llama la atención la perspectiva con que se los enfrenta, buscando descubrir dimensiones antes no vistas o no desarrolladas. Una de esas dimensiones, y quizá la más importante, es justamente la filosófica.

En un medio intelectual como el de este país, en que los escritos de los «clásicos» o de los «maestros símbolos» como Juan León Mera son considerados por la crítica convencional como «obras permanentes» o «aportes definitivos», es muy destacable el esfuerzo fundamentado por ubicar la producción en su tiempo y circunstancias. Catalina León se empeña en historizar la producción del autor, sin dejar por ello de reconocer su capital importancia para el pensamiento ecuatoriano y para el estudio de nuestros proyectos nacionales.

Enrique Ayala Mora
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Florencia Campana,
ESCRITURA Y PERIODISMO DE LAS MUJERES
EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar /
Corporación Editora Nacional,
Serie Magíster, vol. 18, 2001, 65 pp.¹

¿Cómo es que las mujeres ecuatorianas de comienzos de siglo, en una sociedad claramente marcada por instancias patriarcales, pudieron tener una voz autorizada y propia en el sistema de la escritura literaria? Para determinar esa presencia de las escritoras en la institución de las letras ecuatorianas, Florencia Campana ha examinado un conjunto de revistas literarias que apareció a lo largo de las cuatro primeras décadas de nuestro siglo XX, ha recorrido la prensa en busca de elementos que doten de contextos a esta expresión cultural, y ha ubicado este acontecimiento discursivo femenino en medio de los debates que generó la Revolución Liberal. Con todo esto, ha elaborado un ágil, lúcido y fascinante estudio que devela los mecanismos de poder vigentes en el sistema institucional de la cultura.

La mujer siempre ha sido una presencia importante en nuestras letras, como autora, como parte del público lector, como inspiración del hecho literario. Pese a ello, la institución que formula el canon letrado ha desdeñado de la misma escritura de las mu-

1. Tomado del prólogo.

jeros y la crítica no ha puesto suficiente atención en este fenómeno. Por eso este libro viene a colmar un silencio, ya que nos ofrece elementos para que la reflexión sitúe cabalmente la historia del discurso de las mujeres en las letras nacionales: ¿quiénes asumen una identificación femenina de su palabra?, ¿desde dónde se elabora esta primera suerte de feminismo nacional?, ¿qué contradicciones atraviesa esa palabra femenina?, ¿cómo esta palabra de mujer desafía el sistema literario tradicional?

En lo que podría ser la conciencia emancipadora de la mujer, que se expresa en la lírica, en el artículo periodístico, en el ensayo de tema educativo, etc., las mujeres ecuatorianas reclamaron esa voz y ese espacio que *Escritura y periodismo de las mujeres en los albores del siglo XX* redescubre para beneficio de nuestros estudios literarios y culturales. La publicación de revistas de mujeres fue un modo de conquistar no solo una expresión sino también un mecanismo de organización, por lo que, en el análisis de los procesos culturales, cobra aún mayor importancia el discurso generado por una voluntad literaria femenina que, desde entonces hasta nuestros días, ha ocupado y ocupa un lugar decisivo en el espacio público de nuestras sociedades.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Lucía Herrera,
LA CIUDAD DEL MIGRANTE: LA REPRESENTACIÓN DE QUITO
EN RELATOS DE MIGRANTES INDÍGENAS,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar /
Corporación Editora Nacional,
Serie Magíster, vol. 22, 2001, 91 pp.¹

Pensar la ciudad supone inevitablemente considerar un conjunto de fenómenos que redefinen permanentemente los límites y características del espacio de nuestras experiencias y desplazamientos cotidianos. Así, en los tiempos presentes no podemos dialogar con aquella ciudad que habitamos sin tener en el horizonte de nuestra propia reflexión los fenómenos de globalización y migración, violencia urbana y miedos, multiculturalidad y exclusión. Pensar la globalización demanda comprender una «modernidad-mundo» que socava los límites territoriales de la «modernidad-nación»; es pensar un inmenso proceso de conexión y desconexión que pone en contacto a nuestros cuerpos con objetos, seres, sabores, sonidos, tiempos, hábitos, transacciones y emociones provenientes de otros territorios y otros mundos —en principio— distantes a nuestro propio espacio cotidiano y familiar. Sin embargo, ese mismo roce —en su expresión física o virtual— con aquello que, simultáneamente, nos invade y seduce desde afuera,

1. Tomado del prólogo.

nos sitúa en un mundo donde lo distante y lo cercano, lo propio y lo ajeno se confunde. Habitamos ciertamente un mundo problemático y angustiante cuyas transformaciones no solamente no siempre alcanzamos a comprender y asimilar, sino que además reduce cada vez más el tamaño de esa porción de humanidad que reclama su derecho al ejercicio de habitar un pedazo de tierra o de cemento urbano en la justicia y la dignidad.

Sin embargo —a pesar de las redes informáticas y espacios virtuales que nos envuelven cada vez con mayor insistencia— la ciudad pervive no solo como horizonte de nuestra propia existencia, sino como escenario donde se define una memoria, como espacio de búsquedas laborales y afectivas, como proyecto de esperanzas y realizaciones. En suma, la ciudad no deja de ser ese espacio conflictivo que se percibe desde el sacrificio y la lucha por la subsistencia, pero también —y a la vez— desde la sociabilidad y los sueños.

En este contexto, la investigación realizada por Lucía Herrera propone una mirada y una metodología innovadoras para pensar y entender la ciudad: esa ciudad —Quito en este caso— que en su multiplicidad pareciera ser inasible y desvanecerse entre las múltiples lecturas posibles, esa ciudad que en sus espacios marginales evidenciaría —en un primer momento— solo síntomas de insatisfacción, pérdida y desamparo. Este trabajo accede a la ciudad del migrante indígena desde un conjunto de *relatos* que hablan del enfrentamiento diario del migrante con la ciudad, de una particular manera de ocuparla, interiorizarla y configurarla como propia. Se trata de leer los sentidos que adquiere una ciudad multiétnica bajo el impacto del que viene de afuera, de quien trae a la ciudad recuerdos, experiencias, saberes y sueños diferentes.

La ciudad latinoamericana contemporánea ciertamente es un espacio conflictivo marcado por la violencia y la inseguridad, por una movilización social que responde a dinámicas de supervivencia, migraciones, invasiones y exclusiones en la elaboración de una cartografía siempre móvil: un centro permanentemente multiplicado en el contacto con periferias que lo invaden y desplazan. Los habitantes de una ciudad —aún con la certeza de habitar una urbe que ha devenido en espacio de contaminación y enfermedades, de miedos y cuerpos en peligros, de búsquedas no siempre satisfechas— no solo la viven en medio de múltiples angustias, sino que la dotan de sentido y son capaces de inventar estrategias, prácticas y desplazamientos para satisfacer deseos, necesidades y proyectos; en suma, todo eso que conforma la aventura de vivir en una ciudad desgarrada, que mezcla miedos y angustias con promesas, encuentros, rostros y saberes.

Estamos acostumbrados a leer trabajos académicos que ponen el acento en la dimensión apocalíptica de la ciudad, en una urbe que parecería devorar a sus habitantes en una selva de cemento inhóspita y laberíntica: espacios de anonimato, de vértigo, de soledad y pérdidas irrevocables. Sin embargo, allí está la ciudad ocupada por ciudadanos múltiples que inventan nuevos modos y estrategias para apropiarse de ella, usarla y habitarla. El trabajo de Lucía Herrera no es celebratorio de una ciudad que habría cumplido extensamente las promesas de la modernidad, ni pretende desconocer sus tensiones y conflictos donde desafortunadamente se destacan relaciones asimétricas y discriminatorias. Nuestra investigadora se mueve precisamente en esa contradictoria

zona donde se mezclan y superponen los dos rostros que paradójicamente definen la ciudad: sacrificios y sueños, promesas y pérdidas.

El recorrido que la propia académica realiza por las calles y barrios del migrante indígena no coincide con el deambular del paseante coleccionista, cuyos pasos perseguirían la huella de aquello que es a la vez residuo del pasado y clave de lectura de la urbe transformada. No motiva su indagación urbana la nostalgia por una ciudad unitaria e ideal que se habría desvanecido en el decurso de la historia. Lo que estimula y enriquece el presente trabajo es el afán por acceder a ese Quito que se reconstruye en relatos cargados de emociones, saberes e imaginación: allí se destaca una ciudad que no tiene otras fronteras que aquellas instituidas por las prácticas y contactos cotidianos. Se trata de una ciudad que es actualizada desde su presente narrativo y cuyos lugares se cargan de significación en los recorridos continuos y prácticas que la jornada laboral del migrante demanda y luego rememora en sus historias de vida.

Los relatos recogidos —de migrantes indígenas provenientes en su mayoría de la Sierra central ecuatoriana— posibilitan pensar incluso la relación campo-ciudad en términos no maniqueos y advertir, por ejemplo, la reproducción de vínculos comunitarios y redes de solidaridad en la ciudad. ¿Cómo entra la comunidad de origen en el relato? ¿Cómo se redefinen la historia y la memoria del migrante en su enfrentamiento con la ciudad? ¿Quiénes tienen derecho a la ciudad? ¿Cuáles son los hitos topográficos que son recorridos, simbolizados, recordados y narrados por el migrante indígena en la ciudad? Son estas algunas de las preguntas que articulan el presente trabajo y que son respondidas en un ejercicio de diálogo e intercambios entre la estudiosa de la ciudad y sus practicantes. La escritura de Lucía Herrera deja oír las voces de los migrantes, sus relatos e historias de vida en una suerte de cadena discursiva que intercala los avatares de los practicantes de la ciudad y la lengua que reconstruye esa misma ciudad: diálogos en la calle, en el lugar de trabajo, en el intercambio de experiencias a cambio del saber que el migrante entrega a quien lo interpela; ejercicios de una escucha atenta y creativa que se vuelve escritura de una ciudad que se deja finalmente leer en sus múltiples intersticios.

Alicia Ortega Caicedo
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Rafael Polo,
LOS INTELLECTUALES Y LA NARRATIVA MESTIZA EN EL ECUADOR,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar /
Corporación Editora Nacional,
Serie Magíster, vol. 23, 2001, 102 pp.¹

La discusión en América Latina acerca del papel que desempeñaron los intelectuales y los escritores en la configuración de procesos nacionales tiene una larga tradición: autorizados por una posición crítica, éstos han sido vistos como figuras que se han colocado en el deber de decir algo que vaya más allá de la ficción.

Aunque esta percepción sobre los intelectuales está modificándose —los recientes estudios sobre la cultura y la literatura cuestionan la legitimidad de esta representación asumida—, no se puede negar el importante grado de intervención sobre la vida social que intelectuales y escritores han tenido en nuestro continente.

La actitud crítica de intelectuales y escritores, al querer producir un plus de ficción, también ha sido visible en el Ecuador: desde la fundación de la república los escritores no ofrecieron únicamente ficciones imaginativas sobre las realidades locales y nacionales sino que contribuyeron con ideas precisas para pensar los rumbos culturales, sociales y políticos que, según ellos, el país debía tomar. Los escritores participaron activamente en la redacción de constituciones, leyes, códigos, manuales de educación cívica, con lo que querían ejercer una intervención que pasara del campo de lo imaginario al de lo real. Todavía hace falta evaluar este empeño y los alcances logrados en ese esfuerzo.

En la historia de la cultura ecuatoriana los intelectuales se han propuesto ser la voz de aquellos proyectos considerados trascendentes para la nación ecuatoriana en permanente construcción. Inventando lo que creían que requería ser simbolizado por la nación, los y las intelectuales se han movido determinados por contradicciones culturales de diversa índole.

Para hablarnos de un período crucial que define muchos rasgos de la nación ecuatoriana hasta nuestro presente, Rafael Polo se sitúa en el enclave de una serie de intervenciones de los intelectuales en el Ecuador durante cerca de veinte años, de 1944 hasta 1962, en el marco de la llamada revolución de mayo y el apareamiento del grupo tzántzico como alternativa revolucionaria en la cultura. Este trabajo, a base de una ordenada documentación y talentosa reflexión, pone el acento en el proceso por el cual se crea el relato de la nacionalidad mestiza ecuatoriana y las implicaciones y el peso que éste tiene hasta nuestros días.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

1. Tomado del prólogo.

Mario Mendoza,
SATANÁS,
Barcelona: Seix Barral, 2002

La obsesiva existencia del bien y el mal en el interior profundo del ser humano, la vieja historia del doctor Jekyll y mister Hyde, esa dualidad que nos convierte en demonios enmascarados de ángeles. Jamás nos reconoceremos en el rostro del mal, esa impronta que nos marca desde la expulsión del Paraíso. Y, sin embargo, ese rostro se confunde entre los rostros cotidianos que miramos sin ver cuando a nuestro lado pasan. Campo Elías Delgado, colombiano, ex combatiente de Vietnam y profesor de inglés, asesino múltiple en Bogotá, parecería confirmarlo cuando, en el piso del restaurante Pozzetto, luego de la matanza que provocara, escribió con la sangre de las víctimas: «Yo soy Legión».

En esa historia, a ese punto de estallido del Mal, confluyen cuatro historias personales: la de María, bella mujer que seduce y roba a altos ejecutivos; la de Andrés, pintor perseguido por premoniciones sobre quienes retrata; la del padre Ernesto, párroco con vocación social acosado por la presencia del Mal; y la de la sencilla Irene, símbolo de la vida gozosa. Se trata de seres que viven esperanzados, que creen en un mañana distinto, que anhelan su comunión con la vida plena. Ellos también llevan el bien y el mal dentro de sí: el mal es esa cotidianidad que los vuelve inauténticos, que los obliga a vivir como no quieren ser, que los enreda en las múltiples variantes del amor y la culpa.

Es como si todas esas vidas nos dijeran que la presencia del Mal es, simplemente, un hecho; que existe porque la naturaleza humana carga con su dualidad de horror y fiesta irresuelta. El Mal, así concebido, no es la iconografía sacrílega del Demonio; es una presencia sin materia, una sombra sin cuerpo que la proyecte, un rumor inquietante que se descuelga en la violencia urbana, en la miseria existencial que invade el alma de todos, en la cruel imposibilidad de realizar nuestros sueños. El Mal es la ruptura del equilibrio que está al acecho de nuestra irracionalidad, esa que nos vuelve resueltamente inconscientes cuando la vida nos toca en éxtasis.

La ciudad tiene el rostro de los seres que la habitan. La escritura nos la va mostrando en la violación de María y su posterior venganza, en las visiones de Andrés y su entrega a la muerte por contagio de sida, en el enfrentamiento del padre Ernesto contra el Demonio que ha poseído el cuerpo de una muchacha, que ha poseído la voluntad del hombre que asesina a toda su familia para liberarla de la angustia de vivir. La escritura, esa enfebrecida manía de solitarios, nos arroja huérfanos ante una ciudad, que puede ser la nuestra, en donde el reino de Satanás no tiene que ver con los demonios del catecismo sino con la presencia de la desesperanza y la inexistencia de mañana.

Todo lo dicho está en *Satanás*, novela que recientemente fuera galardonada con el prestigioso Premio Biblioteca Breve 2002. *Satanás*, del colombiano Mario Mendoza (Bogotá, 1964), escrita con el apasionado sentido de la palabra y su precisión, es de aquellos textos gozosos que, por la maestría en el manejo de la intriga, logra la posesión de quien se atreve a leer las primeras líneas y que, por la exactitud con la que re-

suelve el entramado de su historia, permanece de manera indeleble en los sentidos del lector. La dualidad del bien y del mal es también una metáfora de la libertad y la soberbia encerradas en toda escritura.

*Raúl Vallejo,
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador*

**Javier Marías,
CORAZÓN TAN BLANCO,
Madrid: Santillana,
Colección Punto de Lectura, 2001, 404 pp.**

No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho tiempo que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre.

Juan Ranz no hubiese querido saber, pero supo, que esta niña, Teresa, que fue su tía, había entrado al cuarto de baño y se había disparado después de descubrir el secreto: su esposo había asesinado a su primera mujer por el nuevo amor que lo había invadido, el amor a ella. Juan Ranz no hubiese querido saber, pero supo, que después de haber perdido ya dos mujeres, el hombre casó una tercera vez con la madre de éste, la hermana menor de Teresa.

Muchos años más tarde, Ranz también se casa, y trabaja como intérprete. Una tarde, un amigo de la familia le da el primer indicio sobre aquello que su padre le había ocultado por largo tiempo. Él empieza a indagar lo ocurrido, lentamente, con la complicidad de su esposa. Accede al secreto y se entera de lo que nunca quiso saber. No había querido saber, pero supo.

Corazón tan blanco, novela escrita por Javier Marías, apareció en 1992. El autor nació en Madrid hace 51 años, pero no se ha casado ni piensa hacerlo. Una parte de su infancia la pasó en Estados Unidos, de donde se llevó los recuerdos blancos de la nieve y de un Nabokov que vivía en el piso de arriba. A los cuatro años, aprendió a escribir correctamente, ya que antes lo hacía al revés, de derecha a izquierda. A los once empezó a crear ficciones, y cuatro años más tarde redactaba su primera novela *La vispera*. Estudió filosofía y letras, incursionó en el campo de la traducción, se refugió un tiempo en el París bohemio e ilustrado por el que peregrinan todos los grandes escritores. Con su obra *Todas las almas* se consagró como novelista e hizo lo que muchos: se sumergió en la urgencia del periodismo. Hoy divide su tiempo entre Londres, Venecia y Madrid. Este cosmopolitismo es el que sentimos en *Corazón tan blanco*, obra en la que se advierte una nueva conciencia en torno a lo urbano; los espacios y los in-

dividuos que viven en ellos se adentran en una contemporaneidad más universal, distinta a la de las novelas del boom latinoamericano de los 60.

Madame Bovary no refiere a su esposo la existencia de dos amantes en su vida, Raskolnikov delira en silencio con la culpa del crimen cometido y Macbeth calla su responsabilidad en la muerte del rey Duncan.

Mientras tanto, el padre de Juan Ranz, quien esconde también un pasado comprometido, puede continuar su vida apaciblemente, pues no siente el apremio sofocante de confesar aquello que está oculto, oscuro, en sus adentros. Y cada uno de nosotros, con nuestros secretos, individuales o compartidos, ¿cómo vivimos con ellos? ¿Son un lastre o apenas una leve huella?

El secreto es, en esencia, lo que cuidadosamente se mantiene oculto. Todo puede tomar forma de secreto: una vivencia de ayer, una acción del presente o una intención hacia el futuro. A veces ciertos objetos: el arma guardada en la mesa de noche, la crema antiarrugas oculta en el armario, aquéllos que tratamos de mantener apartados de los demás para no mostrar nuestra vulnerabilidad, nuestra vanidad, para no evidenciarlos. A veces son también palabras sueltas o trazos que nacen en la mente: debilidades, deseos, sueños, miedos. El trasfondo del secreto es el miedo. Tememos lo que puede poner en riesgo nuestra integridad: lo que puede desbaratar el todo que somos frente a los demás. No contamos nuestros secretos por miedo, pero los contamos por la necesidad de descansar de su peso asfixiante. Paradójicamente, los revelamos, muchas veces, a quienes no conocemos, transeúntes casuales en nuestro camino, porque los consideramos inofensivos, ajenos a nosotros mismos. En segunda instancia los depositamos en los seres más cercanos, en los que creemos, a quienes les regalamos el privilegio de compartir nuestras confidencias. La confesión nos desnuda pero nos absuelve; inexplicablemente, nos libera aunque nos condene.

Pude callar y callar para siempre, pero uno cree que quiere más porque cuenta secretos, contar parece tantas veces un obsequio, el mayor obsequio que puede hacerse, la mayor lealtad, la mayor prueba de amor y entrega.

Este pensamiento pertenece al padre de Ranz, quien, como un deudor de confianza, se despoja de su intimidad y ofrenda su misterio sin imaginar que la joven, al conocer el crimen, buscaría su corazón con una pistola. Ésta es la trampa inevitable del que se arriesga a confesar: la palabra concreta lo que ha reposado como inexistente e inofensivo y, quién sabe, si es esta misma palabra la que traiciona al teñir la blancura del silencio.

Pero para quienes escuchan —escuchamos— el secreto revelado, se presentan dos opciones inmediatas: callar o darle voz. Un misterio descubierto bordea los extremos de la indiferencia y el cataclismo. Si bien puede provocarnos apenas una fugaz atención, también es probable que nuestra conmoción sea impredecible: la pistola que busca el corazón. Así como un arma tiene dos polos, el que mata y el que muere, el secreto cumple un ciclo entre el que cuenta y el que escucha. Adviene lo incierto: la complicidad, la omisión, el chantaje o la extorsión, o, incluso, el rompimiento. A su vez, el secreto es también un lazo entre aquéllos que lo comparten, un motivo de solidaridad y fuerza entre elementos que persiguen un fin común.

El tiempo es magnánimo frente al secreto: lo exonera de las culpas de ayer, lo envuelve en el papel de la novedad de hoy y, tal vez, lo relega al olvido del mañana. Nuestros secretos se sedimentan, reposan y, cuando reaparecen, se nos presentan descoloridos, débiles.

En el día de su boda Juan Ranz recibe un consejo de su padre: «cuando tengas secretos o si ya los tienes, no se los cuentes», refiriéndose al porvenir de Juan con su esposa. En ese entonces Ranz desconocía la turbia historia de su progenitor y por ende la tragedia callada. Solo después llegaría a comprender los insospechables alcances que pueden tener los lados ocultos de los otros en las vidas ajenas.

Aunque lo oculto pueda dejar tras de sí una secuela terrible, no podemos olvidar la magia que supone lo secreto. Necesitamos saber, conocer, pero también necesitamos no saber, desconocer. Ignorar, y al mismo tiempo buscar el conocimiento, nos permite ir más lejos: lanzarnos en tres barcos hacia una nueva tierra, volar cometas bajo rayos y lluvia, y escribir cuentos, novelas, escribir para traspasar al papel, esa suerte de espejo en el que creemos reconocernos y con el que exploramos las zonas de sombra que le dan espacio a la fantasía.

*María José Castro y Antonio Villarroel,
Colegio Alemán de Quito*

Arturo Andrés Roig,
ÉTICA DEL PODER Y MORALIDAD DE LA PROTESTA:
LA MORAL LATINOAMERICANA DE LA EMERGENCIA,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar /
Corporación Editora Nacional, 2002, 194 pp.

Siempre puede quedar un residuo no aclarado cuando se habla de las relaciones entre lo que se escribe y la vida misma. ¿Es lo vivido lo que se parece a la escritura o es lo escrito lo que palpita junto a la vida? La estructura del libro de Arturo Andrés Roig —que divide sus reflexiones en una sección «Preliminar» y otra de «Testimonios»— parece responder frontalmente esta cuestión que es crucial en el momento de ejercer el pensamiento filosófico que, según Roig, debe superar la proposición formal de teoría y praxis y hacerse en verdad un quehacer práctico; el filosofar debe convertirse en una suerte de llamado de la misma especie humana que clama tanto por actos como por palabras.

Éste de Roig, además, es un libro oportuno en un doble sentido: se inserta en una problemática de actualidad, por un lado, y por otro nos da una original oportunidad para sustentar las demandas colectivas en el mundo de hoy. Su título es suscitador en la medida en que demuestra cómo la reflexión filosófica debe estar pegada a la vida, es decir, nos entrega una reflexión filosófica profundamente comprometida con el acontecer cotidiano de nuestras sociedades latinoamericanas. El horizonte del libro somos todos

nosotros, en nuestro aquí y ahora. El filósofo realiza una reflexión importante demostrando cómo finalmente lo universal y lo local se topan y se dan de la mano. Por eso no importa que se utilicen conceptos que vienen de la filosofía clásica griega, o de la filosofía europea o norteamericana. Roig lo aclara con lucidez: el uso de esas categorías del pensamiento universal a lo mejor puede ser europeo, pero nunca será europeizante, porque las preocupaciones vivas sobre el destino de nuestros pueblos colman de dirección y de un sentido que es absolutamente nuestro. Pensar nuestro lugar en el mundo de hoy, en medio de las contradicciones que nos traen la globalización y la mundialización, supone pensarnos en el marco de un referente amplio, planetario, que no tiene por qué afectar nuestras tradiciones y costumbres más ancestrales. Con herramientas universales damos sentido a nuestras protestas que se realizan en un entorno local.

Ya sabemos cuán importante es el lugar de enunciación, esa postura desde el cual todos asumimos un lugar para hablar, ese sitio que no tiene que ver con una geografía sino más bien con la historia personal de cada sujeto que toma la palabra para afirmar su estar en el mundo. El lugar de enunciación de Arturo Andrés Roig es plural pero está marcado sobre todo por su afán de participar de una amplia comunidad latinoamericana. La experiencia vital de Arturo Andrés Roig en Argentina, su patria, México o Ecuador —por citar solamente países en los que ha tenido una residencia sostenida— sostiene y autoriza lo que propone como dispositivo de su trabajo como filósofo que ha reflexionado en el exilio y en la patria misma, acaso reconociéndose en una condición de permanente exiliado. Aunque en realidad, Arturo Andrés Roig nunca estará en el exilio, pues siempre encontrará una comunidad que lo reconocerá como parte de sí. ¿Por qué tendría que legitimarse la protesta en nuestros países? ¿Por qué algunas veces somos temerosos en cuestionar la ilegitimidad del poder? Estas preguntas son el sustrato en este libro de Roig.

¿Qué quiere Roig?

Quiere que entendamos que la tarea del pensar es una tarea de todos y que el primero en aprender las lecciones de la historia es el filósofo mismo. En el fondo, lo que Roig propone es hacer de la filosofía un discurso del reclamo, de la demanda, que apoye el afán de conquistar nuestros más caros anhelos personales y comunitarios. Si el filósofo se ve a veces, debido a la complejidad de su escritura, separado de la masa lectora, se trata solamente de una separación escrituraria pues su verdadero esfuerzo apunta, como quiere Roig, a la construcción de una línea de diálogo y aprendizaje permanente entre el filósofo y su comunidad. Como se ve, no hay que temer a los filósofos si todos se nos presentan como Roig.

Además Roig nos propone la tarea —no solo del filósofo profesional sino también del ciudadano— de que volvamos a ver, que nos involucremos en el rescate de un conjunto de experiencias espirituales que han sido decisivas y que solo el poder quiere que borremos de nuestros cuerpos o de nuestra memoria. Por eso su libro se articula en este esfuerzo de no dejar de lado el trabajo de larga tradición que ha pensado la filosofía como un instrumento para alcanzar la libertad.

Por ello Roig extrae lecciones nuevas de los sofistas, de los cínicos, de los epicúreos; por eso regresa al renacimiento para reactualizar a Pico della Mirándolla; por eso retoma creativamente el mito de Prometeo, actualiza Heráclito, insiste una y otra vez en la relectura de Sócrates y Platón, pues todos estos retornos sancionan como verda-

deramente existente el esfuerzo humano que ha buscado construir una teoría de la dignidad humana. Por eso Roig rescata ese principio necio de perseverar en el ser, pues ve algo que, en la tradición de la filosofía, siempre se ha movido en la edificación de una moralidad del ser humano por encima de todos los otros intereses.

Roig quiere, con estos apoyos teóricos, que entendamos que la gran paradoja de la vida humana es que el ser humano se convierte no solo en depredador del medio natural y del entorno salvaje, sino que llegar a ser depredador de sí mismo por cuanto también es naturaleza, participa activamente de la naturaleza. Ciertamente, estas reflexiones de Roig tienen impacto no solo como escrito filosófico sino que trascienden mucho más allá por los efectos que sus palabras nos produce.

Las preocupaciones centrales de Arturo Andrés Roig se concretan en nuestros cuerpos. Roig —que articula de modo fascinante un artículo periodístico de Martí, un poema de Federico García Lorca, una proposición de Ignacio Ellacuría, una aporía generada por Jacques Lacan, una tesis estructuralista de Roland Barthes, una propuesta posestructuralista de Jacques Derrida— entiende perfectamente que el cuerpo de cada uno de nosotros se ve inscrito no solo en una historia personal sino que funciona como un elemento que genera sentido en tanto es portador de lenguaje y está lleno de simbolizaciones. Estamos, por tanto, ante una filosofía que incluye lo palpable, que se asombra frente a la corporeidad humana, que se involucra y se compromete con las acciones de todos los días. El cuerpo sufre, parecería suscribir Roig, y en esa dimensión adquiere más sentido toda su reflexión sobre la eticidad y la moralidad; se trata de cada cuerpo único que debe inscribirse en un marco de lo que él ha llamado la dignidad humana: cada cuerpo responde y es resultado de esa dignidad que en definitiva tiene que ver con la vida.

¿Qué más nos demanda Roig? Quiere que pensemos. Roig quiere que no olvidemos porque las reparaciones ante la pérdida son difíciles, casi imposibles. Roig quiere hacer una filosofía donde el sujeto esté en el interés de la reflexión, donde el poder no sea el amo del ser humano. Roig quiere subrayar un hecho central: que la memoria no se encuentra reñida con la justicia, que recordar es tratar de superar esa condición débil y sufriente del ser humano, condenado a las repeticiones y, lo que es verdaderamente grave, a las repeticiones dolorosas. Roig insiste en que algo hay que aprender a pesar de la necedad de nuestra especie en olvidar.

Roig encuentra que en la trayectoria de los pueblos hispanoamericanos algo hay que aprender, que hace falta volver a nuestros clásicos, a aquellos textos que han marcado una voluntad humana, porque allí se encuentra inscrita un proceso que no concluye lo que él llama la «moral de la emergencia», propia de nuestros pueblos hispanoamericanos.

La lectura de este libro genera muchas inquietudes. La inquietud sería el estado ideal para hacer el esfuerzo por avanzar. Este libro da razones para perseverar porque propone que en el uso de la palabra hay una ética, debe haber una ética. Roig lucha contra la impunidad: olvidar la dignidad humana es inmoral. Estamos, pues, ante una filosofía de la solidaridad.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Benjamín Carrión,
LA PATRIA EN TONO MENOR,
prólogo, selección y edición de Gustavo Salazar,
México: Fondo de Cultura Económica /
Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002, 300 pp.

En el fútbol hay un refrán que dice: «Quién no hace goles, los ve hacer». Lo mismo podría aplicarse al campo de la cultura cuando lo que no se publica ni se promociona en el país, en México lo hacen con más empeño y calidad.

Esto ha ocurrido con el libro *La patria en tono menor*, de Benjamín Carrión, con prólogo, selección y edición de Gustavo Salazar.

Y como dicen los editores (Fondo de Cultura Económica), «la insuficiente difusión de su obra (la de Carrión) no corresponde a su aguda percepción acerca de la literatura, la política y el ambiente social hispanoamericano». Por eso es buena la noticia de la publicación de este libro. Y no es que Benjamín Carrión necesite de más publicaciones, sino que su obra no ha sido suficientemente analizada, proyectada y divulgada dentro y fuera del país.

En este libro de 300 páginas se reúnen ensayos donde se ilumina de nuevo el ideólogo y crítico que fue el fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Aborda un conjunto de autores y obras donde deja sentada su imagen de América Latina y España. Están enmarcados entre los años 1929 y 1972.

Se destacan, por ejemplo, textos fundamentales como ‘La novísima novela latinoamericana’, ‘La patria en tono menor’ y las notas sobre Pablo Palacio, Carlos Pellicer, José Carlos Mariátegui, Alfonso Reyes y ese magnífico retrato de Gabriela Mistral o esa comparación entre Rómulo Gallegos y John Dos Passos. Todo con un tono que adquiere actualidad y ofrece un espejo de lo que fue el siglo pasado en el campo de la literatura del continente.

UN ‘RATÓN DE BIBLIOTECA’

Gustavo Salazar debe estar muy contento en España, adonde tuvo que irse para ‘escapar’ del encierro y agobio económico del Ecuador. Sí, porque, por fin, salió un libro en el que trabajó con fervor, a ratos con decepción porque no veía horizontes para su publicación.

Bibliógrafo, investigador estricto y disciplinado de libros antiguos, Salazar le tomó mucho cariño a la obra de Benjamín Carrión. Basta ver en *La patria en tono menor*, el capítulo sobre la guía bibliográfica de este autor, para saber cómo se ha llenado de información y material para seguir escribiendo más libros.

De hecho, tiene publicados *Benjamín Carrión, correspondencia I; Cartas a Benjamín; La suave patria y otros textos*, y *Benjamín Carrión, un rastreo bibliográfico*. Y ahora escribe la biografía del escritor.

Felipe García Quintero,
PIEDRA VACÍA,
Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana /
Ediciones de la Línea Imaginaria, 2001, 52 pp.

Piedra vacía está constituido por dos poemas «Agua rota» y «Lleno de nadie». El poeta colombiano Felipe García Quintero sitúa, a modo de lacónico prólogo, una importante nota:

El problema que encarnan estos dos poemas es el lenguaje. El tema elegido para hablar de ello es el de la escritura.

Bajo los dos lineamientos básicos —lenguaje y escritura— se abre, pues, el primer poema, «Agua rota»; este está conformado a su vez por quince poemas dispuestos de tal forma que el poema I y el XV son en realidad el mismo texto, de tal modo que el texto que abre la escritura la cierra, en una especie de retorno de lo mismo que acentúa el sentido de la totalidad de la poética; la apelación a este recurso, además de hacer del poema una estructura compacta, cumple también la función de otorgar a dicha estructura la forma de una circularidad cuya significación viene determinada por aquello que se expresa en el poema bajo la paradoja de una escritura que busca no ser más una escritura:

Escribo para dejar de escribir.

El tono de esta poesía resulta deliberadamente parco, la musicalidad proviene más del interior del sentido de lo que el poema expresa, que de la forma como han sido escogidas y dispuestas las palabras; sin embargo, una lectura sin prejuicios puede dejar advertir que cada uno de estos poemas busca un sentido musical muy concreto, una precisión sonora que elude drásticamente cualquier verbosidad; en este sentido, al igual que Alejandra Pizarnik, cuya obra es fundamental para muchos de los poetas de la generación de García Quintero, la búsqueda musical propia de esta poesía, no se comprende si no se piensa la relación escritura-silencio, y en la conciencia de esta relación que está en la base, tanto de la poética de Pizarnik como en la de Felipe García Quintero; de ahí resulta explicable, como hecho poético, que la forma en *Piedra vacía* no sea el verso tal y como una parte importante de la tradición de la poesía colombiana lo concibe, sino una especie de prosa, muy concisa y sabiamente estructurada que hace que cada poema se manifieste como una extraña y precisa perfección.

En el sentido de esta propuesta, hay tanto en *Piedra vacía* como en «Lleno de nadie» más que una teoría poética, una teoría de la escritura y el lenguaje que lleva a que la escritura de García Quintero se encuentre más próxima a Wittgenstein que a Rubén Darío, más próxima de la filosofía que de la poesía; esto por supuesto no implica una crítica negativa frente a lo que Felipe García Quintero propone como poesía; al contrario, por medio de esa especie de desplazamiento que la escritura realiza, se crea un efecto de extrañamiento, lugar donde radica una parte del profundo efecto de extraña-

miento inaugurado posiblemente por Stephan Mallarmé hace un poco más de cien años; Felipe García Quintero instituye su poesía como una compleja teoría crítica de la poesía misma, que al menos en el ámbito de la poesía colombiana tiene pocos precedentes (la obra del poeta payanés Gerardo Valencia sería uno de ellos), y por esto mismo resulta saludable. En este sentido la poesía de García Quintero estaría proponiendo de manera lúcida una crítica frente a su más inmediata y generalizada tradición, pero también se estaría enfrentando a toda una tendencia de la poesía actual que se distingue por una verbosidad excesiva, por un prosaísmo, por un coloquialismo, y por un versolibrismo que, como en su momento sucedió con las rimas, hoy resultan recursos agotados y agotadores.

Atacando por medio de la negación la escritura en general y la poesía en particular, considero que la poesía de Felipe García Quintero consigue rescatar para sí la escritura y la poesía; es decir, una vez más, un lúcido y consciente movimiento de ascetismo y rigurosidad verbal consigue que el lenguaje de la poesía se salve de aquello que constantemente lo amenaza: el mismo lenguaje; en este caso, si se estuviese hablando de una lección de poesía, García Quintero estaría proponiendo de nuevo la necesidad que la poesía misma —es decir el individuo humano en tanto lenguaje y el lenguaje en tanto palabra— tienen del silencio, del saber callarse, de la insospechada utilidad que ese saber callarse puede traerle al hombre en tanto lenguaje, y de este modo, el «no escribir», el decir que no se desea más escribir, al tiempo que inaugura la escritura, inaugura para la escritura la posibilidad del silencio entendido como el acto ya no de escribir, pero como aún ese acto requiere ser escrito, nombrado, sometido a la expresión, en el centro de esta escritura queda instalada una paradoja que se asoma rotunda a través de los dos extremos especulares del poema; de ese modo, el recurso de la circularidad no es meramente un recurso decorativo o superficialmente estructural, trae como sustancia significativa poner en juego dentro de la escritura, una constante no escritura, que en la medida de su movimiento deconstruye el exceso que la amenaza.

Bajo esta dirección «deconstructora» sucede la posibilidad de penetrar en el sentido de la fuerte y precisa presencia de la palabra muerte asociada a la escritura:

y quieres morir y por eso escribes.

No se trata aquí de establecer una exégesis de la muerte en el libro de Felipe García Quintero, lo cual exigiría una mejor meditación sobre su poesía, pero sí es necesario decir por lo pronto que en el espacio que fundan estos poemas persiste una actitud nihilista que explicaría la presencia de la muerte en esta escritura, pero que además es la actitud que explica, también, la particular entonación de los poemas. No se trata, por lo demás, de una mera poética de la derrota de la poesía; no hay en esa actitud la mera escenificación de un acabamiento o capitulación, o algo que en definitiva haga pensar en la postulación de la desesperanza absoluta del lenguaje, una constatación de la impotencia de la poesía o del poeta; como ya lo dije, es más bien una actitud saludable en medio de un mundo donde impera un ciego y muchas veces vulgar positivismo poético que ve en la poesía la función redentora de una Arcadia primigenia o de unos valores tradicionales. Parece que es necesario que de vez en cuando surja dentro de la poesía misma la posibilidad de una valoración distinta, una perspectiva crítica que lleve en sí la fuerza para las renovaciones necesarias; es decir: lo que estaría en juego a tra-

vés del nihilismo que funda la poética de García Quintero, a través de la relación escritura-muerte, sería una lúcida inversión valorativa frente a su tradición, pero al mismo tiempo, un afirmarse en esa inversión, y a partir de ello volver una vez más a afirmar la poesía aun bajo el riesgo de perder la poesía misma:

Evito las palabras, a cada instante evito las palabras.

Este verso, fundamental en toda la primera parte del libro, puede ser leído de diversas maneras. La lectura que aconsejaría, si ello se me permite, podría partir de las siguientes preguntas: ¿Qué palabras son las que el poeta dice que evita; qué quiere evitar?, y ¿porqué ese deseo de evitarlas?, ¿de dónde proviene ese deseo? De la forma como se dé respuesta a estas interrogaciones, depende sin duda la forma de la comprensión de esta poética, la forma de penetración en el sentido, y la forma del gozo, entendido como una vivencia interior, que finalmente el poema en tanto obra de arte, produce en el ánimo del lector.

Como expresé al principio, y de acuerdo a las palabras del autor, *Piedra vacía* está compuesto por dos poemas, el primero es «Agua rota», el segundo «Lleno de nadie», pero pese a que son poemas que guardan su autonomía, dos mundos completos en sí mismos, no existe una separación radical; todo lo contrario, se presenta, de hecho, una continuidad a partir de la numeración romana: «Agua rota» termina con el poema marcado con el numeral XV; «Lleno de nadie» comienza con el numeral XVI; ello necesariamente implica que en realidad *Piedra vacía*, pueda ser leído como un solo poema dividido en las dos partes especificadas; es decir: el inicio de la segunda parte corresponde al numeral XVI; a partir de aquí el lector se encontrará con una serie de cambios respecto a la parte inicial del libro. Si bien la numeración romana continúa siendo importante para la marcación de cada poema, dentro de cada poema así marcado hay una división a su vez indicada por la numeración arábica, de modo que en el poema «Lleno de nadie», nos encontramos ya frente al fragmento como la forma que estructura el poema; a este fragmento podemos darle el nombre de aforismo, pensando sobre todo en la brevedad de su construcción; sin embargo, no se podría afirmar que se trata de una escritura exclusivamente aforística, pues muchos de estos fragmentos son más bien cortos poemas que estarían en una relación especial con lo fragmentario. Desde esta precisa perspectiva hablar de un significado general que abarque o subsuma esta escritura resulta una tarea inapropiada, pues aunque el tema prosigue siendo el lenguaje y la escritura en relación con la muerte, no todos los fragmentos se conectan de la misma forma, incluso, cabría pensar que no es necesaria la conexión reclamada por una lectura lineal y progresiva de acuerdo a la numeración arábica que va del numeral 1 al numeral 80, y de acuerdo a la numeración romana que va del numeral XVI al numeral XXV. En realidad, dado el carácter fragmentario de la escritura, hay aquí para el lector múltiples posibilidades de lectura; ello de ningún modo implica que exista una falla del poema en cuanto a la unidad; más bien nos lleva a pensar en una manera distinta de concebir la unidad de un poema, unidad que ya no tiene que ver necesariamente con el desarrollo lineal y progresivo de una cierta temática, sino con el despliegue del fragmento que, desde el punto de vista del sentido, lanza la escritura hacia distintas direcciones no necesariamente unívocas. Para dar un solo ejemplo basta tomar el fragmento marcado con el numeral 40:

Vi un hombre feliz y era deforme.

Si bien es posible, desde la perspectiva del significado, establecer una relación de continuidad de este fragmento, tanto con el fragmento que le precede como con el antecesor, este puede funcionar como una unidad y un centro a partir del cual fundar una exégesis independiente; en este caso, el fragmento está construido desde una inversión valorativa: la felicidad no es belleza, pero sin que ello implique que la «deformidad» no sea una forma distinta del aparecer de lo bello; la felicidad deforma, ha deformado, eso es todo lo que el poeta nos comunica y ahí se halla todo lo que el poeta ha deseado comunicar. Ahora bien, el sentido explícito de esa deformidad queda por nuestra cuenta, aunque, como posibilidad de juego podamos desplazarnos hacia otros fragmentos en busca de la invención de ese sentido.

Este ejemplo puede resultar paradigmático e instaurar una forma de lectura que no es necesariamente la única. El poema, como ya ha sido insinuado, está compuesto por toda una serie de elementos que permiten una libertad en cuanto al modo de leerlo; creo, según mi perspectiva, que esta característica, común a otros muchos libros de poesía, tiene una función determinante en el conjunto del texto; es decir, está profundamente implicada con todo lo que sucede en su escritura, o, en otras palabras, es aquello a partir de lo cual el libro presenta un aspecto seductor y revolucionario; sería no comprender la propuesta si se piensa en que la organización del libro corresponde a un exclusivo afán de innovación formal, o a una mera búsqueda de barroquismo estructural. La forma como está escrita y organizada la totalidad tanto como sus dos partes consideradas o bien separadamente, o como una extraña continuidad, apunta precisamente al sentido que se juega en los tres títulos, y que con respecto al título «Lleno de nadie» corresponde a una línea fundamental: la puesta en cuestión tanto del concepto de autor entendido como presencia de un sujeto en la escritura, y de la escritura, esto es, una positividad o un dar por hecho una presencia detrás de lo que se escribe; ese estar «lleno de nadie» es un estar, por una parte, lleno de nada, y por otra, apunta al anuncio de una fragmentación de esa presencia que ya no aparece en el esplendor de su unidad, sino en el desastre de sus fragmentos o en el colapso de su ausencia. Esta ausencia, por otra parte, no implica que no habite nadie en el lugar de quien escribe, sino que ese alguien no es ya una presencia garantizada de antemano, racional, congruente, estable; lo cual quiere decir que ha llegado el momento en que la relación escritura-autor dentro de lo que se escribe está amenazada por la misma escritura que la hace posible. De ese modo, «Lleno de nadie» quiere decir, también, lleno de una escritura que estaría llena de todo aquello que amenaza el carácter de la escritura, su institucionalidad, su banalidad.

Francisco Javier Gómez Campillo
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Miguel Donoso Pareja,
NUEVO REALISMO ECUATORIANO,
Quito: Eskeletra, 2002, 243 pp.

Obra en la que Donoso Pareja no se incluye como autor que es, de cuentos y novelas, pero cuya organización nos permite a los lectores ubicarlas, pues corresponden todas ellas al período que se estudia y que se identifica como el nuevo realismo en el país. A lo largo de las cuatro últimas décadas del siglo XX y en la que estamos viviendo, se insertan, con rasgos claramente representativos de las tendencias que el mismo autor señala, sus novelas, desde *Henry Black*, pasando por *Día tras día*, *Nunca más el mar*, hasta *Hoy empiezo a acordarme*, *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona* y la última, *A río revuelto*, publicada el año 2001. Igual con sus cuatro libros de cuentos.

En esos viajes largos, en los que pasamos por muchos lugares, no podemos ver todo, verlo completo, pero, desde nuestra mirada que lee los sitios, vamos rescatando valores y desvalores que nos permitirán construir el texto memorable de ese recorrido fragmentado y plural.

Leer el último libro publicado por Miguel Donoso Pareja, *Nuevo realismo ecuatoriano*, es viajar, incorporado el lector a ese signo-obra (concepto asumido por el autor) que actúa como el vehículo que nos lleva por el recorrido de toda la narrativa ecuatoriana, desde Pablo Palacio y en el que, junto al autor, vamos compartiendo el rescate de los valores y desvalores incluidos en el proceso de avance y evolución que el trabajo de nuestros escritores ha dejado para el registro crítico.

Dice Miguel Donoso en una entrevista reciente,¹ que «en el país, toda crítica que se hace a un libro, el escritor la toma como ofensa personal. Pero en la crítica sería, uno desvincula al escritor del libro porque el texto, cuando empieza a vivir, vive solo, sin el autor al lado para explicarlo». En realidad, desde esa perspectiva trabaja Donoso este libro de ensayo crítico en el que se detiene en aquellas obras que considera las mejor elaboradas, a partir de argumentaciones teóricas que le dan sustento a sus valoraciones. Y menciona, en el contexto correspondiente, obras en las que señala errores de lenguaje, en la mayoría de estos casos. En la misma entrevista, ante el señalamiento de que se ha convertido en un caza gazapos que encuentra los errores de concordancia, ortografía, sintaxis pero no comenta algo más sobre las obras que incursionan en estas fallas, nuestro autor explica:

cuando un libro tiene esos errores flagrantes no vale la pena hacer ningún tipo de crítica. El propio libro se descalifica, porque lo menos que puede saber un escritor es manejar su lengua. Si un escritor es capaz de hacer imágenes que son lugares comunes siniestros, no puede llamarse así. Tampoco podemos juzgar su texto como una obra cuajada porque está fallando el lenguaje, que es la principal arma del escritor.

1. Diario *El Comercio* (Quito) (7 de julio 2002) C8.

Consecuente con los comentarios sobre este problema, que en ocasiones le impiden al crítico reconocer plenamente el valor o aporte de alguna obra, Donoso Pareja cierra su libro con un capítulo en el que insiste en demandar la necesidad de mayor preparación en el escritor ecuatoriano, más preocupación y meticulosidad ante la factura de sus textos. Para esto, la dedicación, la humildad y la ambición se necesitan y afirma:

...Que (los escritores) nada tenemos de excepcionales y que todo es cuestión de rigor y esfuerzo, de aplicación, de —parafraseando parte de la definición latina de justicia— una constante y perpetua voluntad de ser cada día mejores, de reconocer que nunca dejaremos de aprender, que la verdadera dimensión de la sabiduría es nuestra ignorancia, su condición de inagotable (p. 243).²

Reflexión válida, mas difícil de alcanzar, en la práctica.

Nuevo realismo ecuatoriano parte de un comentario inicial sobre el realismo social como «antecedente necesario». El autor indica que se ha hablado mucho del cambio cualitativo de la novela posterior a los 30 pero sin definir «en qué han consistido esos cambios y en qué forma y sobre qué contextos se han dado» (p. 9). A partir de ellos, ese viaje en el que mencioné que nos embarca a los lectores Donoso Pareja, se inicia sustentado en dos aspectos: el de la interpretación crítica del texto a partir de conceptualizaciones teóricas que permitan explicarlo y el de la caracterización de la narrativa ecuatoriana en el lapso de los últimos 70 años, determinando tendencias y seleccionando constantes que la perfilen.

El manejo de estos criterios conductores que atraviesan esta obra crítica, a más de justificar y sustentar, como lo afirmaba, la valoración de los textos y el trabajo de escritura, son los que le dan unidad y estructuran lo que podría haber devenido disperso o excesivamente inventarial, sobre todo, en la segunda mitad de su contenido, a partir de los registros de la década del 80. Desde ese momento en adelante se da la actualización del estudio de Donoso sobre la narrativa en el Ecuador, pues ya, en 1984, había publicado la primera parte, con el mismo título y una subtitulación: *La novela después del 30* (Quito, El Conejo, 1984).

Las principales líneas conceptuales que sostienen la crítica del texto y que se convierten en la herramienta del autor para el efecto son:

- La noción de fenotexto como estructura significada y genotexto como productividad significante, de Julia Kristeva. Así, desde el inicio de la obra, se recurre a esta distinción para explicar una lectura deconstructiva de lo que siempre se ha afirmado respecto de la yuxtaposición de generaciones en la narrativa ecuatoriana. «La ausencia de este remontarse vertical a través de la génesis del texto, quedándose en la estructura significada sin tomar en cuenta el proceso mismo de la producción significante, ha castrado las posibilidades de una lectura más real del desarrollo de nuestra narrativa y nos ha hecho caer con frecuencia en enunciados simplistas: ...a la promoción de los 30 se opone la de mediados de los 60...». Esto es inadmisibles para el autor que defiende la idea de un proceso de la producción significante e incluyente hasta de las obras producidas en periodos de transición.

2. Las citas corresponden a la edición mencionada.

- Las nociones del ser, con el estar y el accionar que en su integración explican el realismo nuevo en la literatura posterior a los años 30, con Palacio incluido, al apartarse del realismo objetivo y asumir una perspectiva desde el interior mismo del relato. «Intento de descifrar el enigma de la vida aparente» según Adorno, citado por el autor, lo que «se convierte en una preocupación por el ser» (p. 54).
- Las nociones de sistema y subsistemas, desde la perspectiva de Tinianov, que le permitirá explicar el proceso de inclusión de la narrativa ecuatoriana en el contexto del sistema narrativo latinoamericano, a partir de la cofuncionalidad. Al igual, desde esa perspectiva teórica explicará cómo la novela podrá utilizar funciones constructivas de la historia, del sistema político o de la sociedad, etc., pero sin ponerse al servicio de estos sistemas. Es lo que, según su análisis, sucede en la nueva novela ecuatoriana, en obras como *El lagarto en la mano* de Andrade Heymann, *El testimonio* de Alsino Ramírez o *Las tierras del Nuaymás* de Jorge Rivadeneyra.
- Los niveles del texto de acuerdo con la clasificación inicial de los formalistas rusos como Tomachevski, primero, y luego con la propuesta de Barthes en su análisis estructural del relato, niveles de la historia, trama y argumento, lo diegético, aplicado con mucha frecuencia, el análisis y las valoraciones realizadas desde el cruce de los elementos que integran los planos del relato y los que distribuyen sus núcleos (funciones integradoras y distribucionales).
- La sintaxis actancial de Greimas le sirve al autor para explicar debilidades en la relación de los personajes según sus roles en novelas como *El desencuentro* de Fernando Tinajero o en *María Joaquina en la vida y en la muerte* de Jorge Dávila Vázquez, sobre todo, para demostrar la falta de tensión entre coadyuvantes y oponentes.
- Cuando en el viaje de nuestra lectura llegamos a la década de los 90, quedamos convencidos de que, aunque con retraso, nuestra narrativa tiene presencia de los llamados «relatos ficcionados» sobre hechos reales. Se presenta, desde la teoría, una explicación acerca de esta especie de género mixto que tiene a uno de sus mejores representantes en Truman Capote con su «non fiction novel»: *A sangre fría*.
- El tema propio de la narrativa situacional con espesor reflexivo que remite a la conocida polémica sobre literatura accesible y fácil versus literatura difícil o minoritaria. Hay una defensa de esta última, desde citas de Enzensberger, Brodsky y Octavio Paz. Y la manifestación del temor de que lo fácil y sencillo sucumba a las tentaciones del mercado y se convierta en «light». Desde mi perspectiva, las tentaciones no le quitan el valor a una obra bien escrita aunque alejada de la excesiva complejidad y en lo light puede caer cualquier texto por facilista o por convertirse en difícil e inaccesible cuando esto se lo hace por moda o por pose. Y así lo reconoce el mismo autor, cuando al comentar alguna novela de los 80, menciona que «esta novela, igual que las que la precedieron... conlleva una propuesta extremista y se excede en su dificultad, en su exigencia al lector... Es una especie de lectura para masoquistas...» (p. 138).

En cuanto al otro aspecto trabajado en la obra *Nuevo realismo ecuatoriano*, el que busca la caracterización de nuestra narrativa contemporánea, en el contexto de la lati-

noamericana, el autor establece «algunas líneas detectables» a partir de la década de los 80 hasta este momento:

- La situacional, difícil, morosa, con soporte narrativo mínimo...
- La que busca su mayor soporte en lo narrativo...
- La de recuperación histórica..., a la que no identifica como novela histórica sino obras que incorporan lo histórico como cofunción. Y advierte la inserción de un criterio temático en una clasificación dada por criterios formales pero la justifica apelando al elemento predominante.
- La narrativa fársica o esperpéntica.
- La que busca al lector a través de formas sub o para literarias (pp. 143-144).

Esta clasificación es el producto de un recorrido exhaustivo por la narrativa ecuatoriana posterior a la generación del 30, siendo éste, no generacional mas sí cronológico y llega a obras mencionadas por el autor como «las del estribo, ya en el siglo XXI» que incluye hasta la novela de un joven ecuatoriano residente en los Estados Unidos, Ernesto Quiñónez, escrita en inglés, *Bodega Dreams* y traducida ya al español con el título de *El vendedor de sueños*, en 2001.

Frente a todo lo expuesto, ha recorrido mi lectura una pregunta insoslayable: ¿constituye este trabajo de Donoso el establecimiento de un canon? Y si fuera así, ¿debemos aceptarlo?, ¿sobre la base de qué consideraciones? En realidad, el resquemor a lo canónico, gracias a las imperdonables exclusiones del señor Bloom, se ha convertido en un escollo que dificulta la libertad de trabajo de quienes hacen crítica. Y, probablemente, consciente de que cada época amerita lecturas desde otras miradas contextuales, Miguel Donoso Pareja, en el inicio de su obra, advierte sobre lo inaceptable que resulta la necesidad o costumbre de linealizar dentro de una historiografía literaria tradicional y pobremente descriptiva que deviene en esquematizaciones no plurales en cuanto a la verticalidad interpretativa de los textos.

Además, la valoración crítica expuesta en *Nuevo realismo ecuatoriano* deconstruye, justamente, no en pocas ocasiones, esa lista de obras consagradas desde sustentos poco apreciables. En su momento, el autor expone con amplia explicación los espacios conceptuales desde los que desarrolla su trabajo. Así, tomando como referente, al igual que en otros momentos de la obra, el semanálisis de Julia Kristeva, enfatiza la importancia que en el proceso de producción textual tiene la actualización de la estructuración, la significancia, para lograr el sentido pleno.

Y se refiere a ello expresamente, lo que el lector puede tomar como una respuesta a las preguntas que he planteado:

Esto, que defiende la polisemia de cualquier texto digno, es también aplicable a un cuerpo novelesco. Así, nuestra novela ha sido (es y seguirá siendo) un proceso, un devenir con los naturales procesos de *coagulación*, o si se prefiere, de *estabilidad relativa*... Es en estos términos que he venido refiriéndome a la novela y al cuento ecuatoriano en los últimos años, observando, con la mayor objetividad posible, esos cambios...de intensa movilidad, (la cual) partiendo de Pablo Palacio y José de la Cuadra, va produciendo índices de saturación cuantitativos y cualitativos que se expresan en los productos que, coyunturalmente, son los más logrados en nuestro país desde mediados de la década del 60... (p. 82).

Más allá de todo lo dicho, el excelente y sostenido trabajo de escritor de Miguel Donoso Pareja nunca dejará de causar polémica. Porque como autor ha hecho, y no nos cabe duda de que continuará realizando, una labor definida en sus metas que la convierte en texto minucioso desde sus exigentes expectativas, con apego a la objetividad. Es lo que tenemos de este autor y gran aportador a nuestra cultura. Por tanto, es natural y explicable, aún en ciertos escritores no alejados de la sencillez, que esta crítica cause reacción porque escribir una novela, un conjunto de cuentos o del género que fuere, constituye un inmenso y a veces poco gratificante trabajo, que puede quedar medio descalificado ante una posición exigente si no se han mantenido los verdaderos rigores de la escritura. Pero esa es la obligación de la crítica y ese es el riesgo que corre el creador. *Asíés*, Miguel. Así es, Miguel Donoso Pareja.

Cecilia Vera de Gálvez
Universidad Católica Santiago de Guayaquil

Fabián Guerrero Obando,
NEXOS CASUALES,
Quito: Eskeletra, 2001, 72 pp.

Nexos casuales de Fabián Guerrero Obando (Quito, 1959), quien con anterioridad ha publicado *Me separo. Me persigo* (1995) y *Facticio, ficticio* (1998), es una indagatoria de lo aparente, de lo que se dice y menciona debajo de las palabras. Es el comenzar una y otra vez desde la advertencia que envuelta en sangre, o en el más helado y estremecedor de los silencios, deviene en lluvia de espejos que caen no hacia el territorio del afuera, arena que todos pisamos, si no hacia adentro: a esas aguas procelosas, ese bosque donde el yo se sabe acosado, perseguido de sí mismo, pero que solo el disfraz que la vida y los otros nos prestan, admiten contemplar con la precisión y ambigüedad que las palabras de ese ciclo, de ese partir y retornar le confieren a la voz que nombre a medias, con oraciones oblicuas, vehementes, lo que en el desplome de cada noche, el reagruparse de cada día, nos permiten reiniciar.¹

El ciclo vuelve a empezar:
La cabeza colgante
el cazador lejano. (p. 11)

Por eso, Fabián Guerrero Obando se vale de la brevedad (la sangre prolonga los rituales de la palabra), de claves truculentas para reconstruir en el y desde el caos, lo que la cotidianidad o la normalidad de los cuerpos tejen. Lo hace anunciando el fracaso —no el acierto— de un cazador que siempre está en retirada, aquel que pasea por

1. Algunos de estos indicios se enuncian, con una escritura por igual refractaria, en el segundo poemario de Guerrero Obando. Cfr. *Facticio, ficticio*, Quito, Eskeletra, 1998.

la urbe de la memoria que se nombra no en hechos sino en gestos. Esta es una poesía donde cuenta lo gestual, escritura que busca representar, evidenciar, refundir los símbolos de la vorágine citadina desde una revelación que oculta no por no pronunciarse, sino por descubrir desde lo silenciado (de ahí el carácter esquivo de esta escritura con una gran carga epigramática) aquello que las palabras convierten en sensaciones, chirridos, rumores narcotizantes, lamentos que se desatan hacia dentro, como en un caer desde el cielo hacia el infierno de todos, de este tiempo donde, a diferencia de otros, no hay un ampararse en la demagogia y esplendor de la máscara, sino del disfraz:

Cuelga el disfraz en el armario ennegrecido.
Luego se sienta en el borde de la cama,
se acuna.
Palmea su espalda
estrecha su mano. (p. 69)

Nexos casuales es una poética de la mancha y el rastro: lava avanzando por un lienzo que desnuda, en un presente inasible, lo que la mirada en su destello devorará implacable. Los 48 textos se exponen (unidades que configuran un solo y largo poema), de ahí la idea de peldaños de una sobria y hechizada escalera, siempre en apariencia fugaz, pero obsesiva como el caracol en sus formas, tan eterna como la nada, o el tránsito de quien se desprende de su disfraz para abrazarse con su desnudez. Esa escalera de imágenes desoladas, conduce a un cielo donde uno de los rastros o huellas que pulula como un pájaro sin cabeza, es la sangre. Elemento que en su simbólica corroe, ata y desata, convoca y aprisiona, el vacío silvestre, iniciático y obsesivo de quienes se deslizan por esta escalera con disfraces que buscan establecer, imponer unas visiones en las que se hunden, se pierden en tanto sus gritos son coágulos que no rompen ningún espejo, sino que los reproducen.

Guerrero nos propone una lectura opuesta, hostil, diferente y complementaria, de la máscara y el disfraz. Octavio Paz apunta que «La máscara, idéntica al rostro, es reticente. Cada vez que se entrega, sonríc: hay algo que no acaba de ser expresado».²

En *Nexos casuales* el disfraz no solo que es reticente sino que, contrario a la máscara, es la piel, la sangre espuria de una desnudez que no solo amasa soledad, sino que nos desfigura:

Pasa un hombre camino a su disfraz
Regresa un pájaro de humo
con su corazón al revés. (p. 23)

Más que brevedad, la fugacidad de estos textos remite a la escritura y herida del relámpago, a la mediatez y cabalgar sobre y entre aguas de una época que el poema, entre las fronteras de esa brevedad, atrapa. Brevedad que es síntesis e intensidad, pero a la vez, pedazo de una revelación que se construye entre las ruinas de una vida que es la suma de todas las vidas: la voz particular es la voz que ausculta desde el ojo de la cetratura de la angustia que asocia y disocia. Pero esa carencia de mayores elementos so-

2. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Bogotá, Oveja Negra / Seix Barral, 1984, p. 164.

lo evoca las carencias de los cuerpos que vagan y divagan por la savia de estas palabras, repitiendo lo que desde su yo —interioridad respirando como un animal averiado— es la proyección, el recoger de esas palabras, o la escritura silente (el orden versal lo sugiere) de quien quiere y se sabe único en el desierto de su propia noche, en el terror que se comparte con aquel o aquella que nos deletrea detrás de los muros que la abyección o la displicencia de los demás produce.

No había suciedad en la calle
ni siquiera ese polvillo sordo del sueño.
Apenas mi cansada cabeza
rodando a un lado
y hundiéndose en la tierra. (p. 45)

Por eso, la brevedad de estos textos (brevedad que no restringe los sentidos y proyecciones del poema) es la misma del disparo que ilustra la pesadilla de quienes ya no pueden habitar con su sombra, sino con un yo disfrazado, como sucede en la escritura pasmosamente serena y reveladora del guayaquileño David Ledesma Vásquez. Todos somos travestis de todos, parece sugerir este discurso desde el subsuelo. La sangre rumorosa que corre por esta escalera de nexos, que corroe la oscuridad que es la luz negada, quizá es la verdad teologal que mejor nos expresa: la del cuarto que la noche llena de cadáveres, bailarinas «enloquecidas, sin huesos», muñecos que hablan de espaldas, buscando, desesperados, delirantes, alucinados, cómo limpiarse la sangre que los delata, pero a la vez la que los justifica en su propia cárcel. Porque cada instante, o fotografía por mirar (estos son textos muy visuales, alados) de ahí que ninguno, como ninguna de las voces que los cifran, tengan título o un nombre identitario; los las unidades del poema (es uno plegándose y re-plegándose a su centro) no lo requieren porque entre uno y otro poema se reinstala el recurso de los vasos comunicantes: todo es disolverse en una culpa, errancia hacia esa catedral roída de la inocencia no llamada porque precede, gobierna cada uno de los actos de este ciclo que se desplaza con el ritmo fulgurante del puñal al realizar su acto liberador. Inocencia es un discurso que no ancla en esta revisión del Apocalipsis de comienzo de milenio; no hay inocencia parecería decírse nos, porque la que poseíamos se quedó atrás, fue parte de ese disfraz que no puede cubrir la desnudez que retoza en cada rincón, en cada peldaño de estas gradas que ascienden hacia paraísos no artificiales sino devastados que son el nombre, los nombres, de quienes no se mencionan porque hacerlo es reconocer su marca en el muro, o sea en la página que los escribe, en la escritura que los delata:

En medio de cristales rotos
silenciosos
imprime la marca de sus húmedos dedos.
Es su albergue,
su lugar de espera. (p. 14)

Guerrero establece con estos *nexos* nada *casuales* un diálogo sordo, por tanto sordido con quienes lucen disfraces porque su alma, en una era de exterminio global y nuevas formas de asimilar las viejas tecnologías de la ofensa y el desamor, les ha sido escamoteada; de ahí la ironía, la clave que encierra y provoca —multiplicación de sen-

tidos— el título de este poema parcelado, que muestra las «casualidades» como mentira de doble filo, *nexos* que conectan con lo corrosivo que tiene la paridad vida-muerte. Por ello la criptografía de la sangre, su olor oculto, omitido, por tanto convocado; por ello el tomar al amor como una salida —un nexo— fallido, pero a la vez como el único territorio, quizá la isla que los hombres y mujeres protegerán después de tanta vehemencia y pretextos inútiles:

dos siluetas se acurrucan,
mitad tos, mitad gruñido,
enredan sus cabellos
y se rompen en volutas jubilosas de paja. (p. 71)

Al abordar la desnudez (la del cuerpo y la del alma) el poeta lo hace desvistiendo las palabras, mostrando su hueso, sugiriendo la permanencia de un alma: lenguaje de la ceniza. Apunté antes sordidez. Sí, todo parecería conducirnos a un callejón sin salida, quizá ese en el que transitamos a diario, pero negamos su existencia en tanto nos reconocemos en los abrazos rotos, en las palabras que no comulgan con la sangre que nos mueve a mirar el paisaje privado —secreto— donde solo encontramos los destrozos de un tiempo que no se tolera porque quienes lo habitan deciden mostrarse, reconocerse de espaldas:

La mujer mira a través del cristal
¿qué ve?
¿qué piensa?
¿qué va a ser de ella?
Un hilo cosido surca sus espaldas. (p. 15)

A lo largo del texto hay un retornar y retomar fragmentos de lo omitido, de lo anotado oblicuamente en otros instantes, sin que esto afecte al sentido autónomo de cada unidad poemática. La materia que los fusiona es la sangre, agua natural (principio y fin) en la que navegan, se llaman y desencuentran las voces, los cuerpos que hablan desde el rechazo: todos se persiguen, pero todos anhelan, buscan mantenerse en pie, dentro, girando en el remolino de la vida:

Sus manos húmedas se rozan
como se olfatean dos perros,
sin simpatía. (p. 30)

Ese rozar, esa urgencia por no saberse fuera de juego, es el que lleva a los cuerpos a caminar sobre el filo de navajas que otros han ensuciado con sus miserias, de las que no pueden dar cuenta no solo porque podrían avergonzarse, sino porque podría llevarlos a reconocer menos extraños a los demás, menos disfraz del disfraz. Pero sucede que entre uno y otro verso, lo que Fabián Guerrero Obando nos convida es la escalera virtual de quienes poseen almas, sangre virtual en el centro de una jungla donde la presencia del otro es la anulación, la negación demasiado insolente de quien lo mira, de quien lo busca. Por ello, en uno de los más estremecedores textos, se nos dice:

Perdido unánimemente
 se busca
 Salpicaduras y abandonos
 ojos inmóviles y desconfiados
 Retorno al agobio
 Desagües de ese otro yo
 que se resiste
 se evita
 hasta su inevitable encuentro. (p. 68)

Estos versos contienen y proyectan, como las esquirolas que nos lanza la muerte que otros fabrican a cuenta de defender su libertad para esclavizar al vecino, los síntomas y sintagmas de una posmodernidad en la que el rol, el juego del cazador, no concluye, sino que amplía su campo de acción en un ámbito por definir. Ese cazador que para los surrealistas era el hombre queriendo invadir el territorio sagrado de la irrazón desde la imaginación y los sueños, pero que ahora es el hombre sin tener quién de cuenta de su caída, de los *nexos* que lo atan a una pesadilla de la que solo las palabras —la poesía— lo despiertan sin conmisericordias postizas:

Todo me transporta
 Todo va bogando hacia el sueño
 Todo me abandona
 Me tumbo
 Espero. (p. 20)

No hay duda que *Nexos casuales* es un canto que se torna aullido, como el que vomita el cuadro de Edward Munch, ante un mundo que en la medida en que avistamos su fin, buscamos escapar, salvarlo en la huida. Es una vuelta a esa tierra baldía de la que Eliot nos legó su versión; a la Sodoma y Gomorra que llevamos tatuada en la espalda y el alma como condena y mandato hasta dar con la otra, ese jardín al que veremos con los ojos desnudos, tan desnudos como quienes cruzan por estas páginas haciendo bolos con lodo suburbano como advirtió Pablo Palacio, negando no haberle encontrado carne de su carne, ni sangre de su sangre; cierre del ciclo, partir desde la nada para retornar, una y otra vez —desquicios de Prometeo en el ciberespacio— clamando no el perdón de los dioses sino el volver a provocarlos para que no nos hurten, no nos nieguen, la posibilidad de sabernos castigados, de saber que

Se deja un reguero de sangre
 helada,
 para no darse el trabajo de decir más. (p. 72)

Un *decir* que (lo sabe Fabián Guerrero) es una promesa que no tiene sentido que se cumpla, porque de cumplirse, el *ciclo* se habrá cerrado, la «sangre helada» —la impagable— se habrá tragado la tierra y los sueños, y el hombre será un disfraz que no podrá nunca más pronunciar la palabra última, la digna —nexo nada casual— para salvarse.

Raúl Serrano Sánchez
 Universidad Andina Simón Bolívar,
 Sede Ecuador