

---

# RESEÑAS

---

**WILFRIDO H. CORRAL,**  
***Condición crítica.***  
***Conversaciones***  
***con Marcelo Báez Meza.***  
***Crítica revisada,***  
Quito, Ediciones Antropófago,  
2015, 383 p.

¿Cuántos lectores tendrá *Condición crítica*? Presumiblemente tantos como los muy pocos dedicados a su tema, porque, como señala el mismo Corral, “solo los críticos leen a otros críticos, especialmente a los académicos” (317). Y teniendo en cuenta que el libro tiene por asunto principal una visión temeraria de la crítica –tanto como de la literatura en los cinco capítulos de su segunda parte–, uno espera que sean muchos más.

Será una lástima –ocasionada también por lo poco que circulan en el exterior los análisis de este tipo publicados en América Latina– que los lectores más indicados no acudan a este libro, porque realmente sus desafíos y la visión actual de su autor valen la pena. Pienso en particular en los alumnos e instructores de filología y de periodismo y en los falsos deslumbramientos que se ahorrarían, en

los callejones sin salida que evitarían al leer la contundente y reveladora entrevista que le hace Marcelo Báez Meza al crítico y los ensayos revisados y actualizados por Corral.

Su lectura quizá le abra los ojos a algún ingenuo investigador o principiante ya convertido a los últimos gritos críticos o teóricos, pero sobre todo molestará a quien se reconozca en el viejo artificio de embaucar: “No hay necesidad de emplear dialectos ridículamente extravagantes y repelentes para demostrar independencia y originalidad –escribe Corral haciendo tuyas estas palabras de E. Said: “El humanismo debe ser una forma de divulgación, no de ocultamiento o iluminación religiosa [...] algunas formas de expresión académica [...] se han convertido en antidemocráticas y aún antiintelectuales” (350).

La crítica de Corral es aún más severa, porque es consciente de que el uso de esta jerigonza, hecha de “wikivocablos y neologismos” (41), con frecuencia responde a la imitación servil del maestro del momento, en un afán de parecer más sofisticado y, peor aún, “para tapar el hecho de que no [se] tiene nada que decir” (158). Esta docta barbarie es tal vez el síntoma más evidente de un pro-

blema más profundo, planteado en la cita de Said, y que atraviesa de un extremo a otro el trabajo de Corral: “el problema de la ética en la crítica” (327).

Esa contrariedad es especialmente notoria en la crítica académica, y bien sabemos que afecta también a la docencia. El modelo universitario, que Corral critica rigurosamente en base a haber sido parte de él, ha burocratizado el pensamiento y ha promovido a los acólitos que repiten (y mal) la lección, imponiéndola a su vez a sus alumnos. Estos críticos deconstruccionistas, poscolonialistas y posmodernos, autoproclamados “progresistas porque se preocupan de su propio progreso” (26), han abusado de, entre otros, los conceptos de raza, género y clase. Ese tipo de crítica predica un evangelio tautológico que impide cualquier discrepancia y, por tanto, la posibilidad de diálogo con otras perspectivas.

Contra este sectarismo se alza la voz de Corral que entiende muy bien el compromiso del intelectual, como le confirma a Báez Meza en diferentes ocasiones refiriéndose a su trabajo anterior, principalmente a la seminal *Theory's Empire* (2005), que compiló con la comparatista y brasileña Daphne Patai. Con ese trasfondo sabe que hay dos modos de investigar y de ejercer la crítica: con sangre fría y con sangre caliente. Con sangre fría, no deja que gobiernen sus lecturas, sino que manda sobre ellas. Con sangre caliente, tiene el valor de expresarse sin disimulos.

En ese contexto la crítica latinoamericanista, producida en ciertos sectores de Hispanoamérica o en Es-

paña, sigue dependiendo de lo producido en Estados Unidos, Gran Bretaña o Francia. Sin desgarros patrióticos, lo peor de esta dependencia en el momento de mayor globalización no tiene que ver con la procedencia de las ideas, sino con su aceptación acrítica. Este saber que flota en la superficie del cerebro parece revelar un complejo de inferioridad. Corral se amotina contra este complejo y denuncia los excesos en que han incurrido los sectores radicales de la crítica feminista, los estudios culturales y otras escuelas ligadas a la teoría crítica.

*Condición crítica*, en realidad publicado en 2015, está estructurado en dos partes: la extensa “Conversaciones con Marcelo Báez Meza” y “Crítica revisada”. Las “Conversaciones...” (impagable la sensata y nada complaciente labor del entrevistador), centradas en la crítica ecuatoriana y latinoamericanista, son toda una declaración de los principios que mueven la labor de Corral. La conciencia de que la principal obligación del crítico es informar al lector y no adoctrinarlo o lucirse ante él, la convicción de que el análisis predominantemente textual de una *filología renovada* es el método más adecuado de la crítica y que esta es diálogo no solo con la obra literaria, sino también con otros críticos, son algunos de estos principios.

La segunda parte, “Crítica revisada” está integrada por cinco artículos revisionistas que examinan posiciones de la crítica ante asuntos concretos. En el primero, “Hablar de un esposo siempre es difícil: condición crítica del testimonio femenino”,

Corral analiza los escritos de, entre otras, las esposas o compañeras de Leopoldo Marechal, Pablo Neruda y José Donoso, a la vez que los límites y los excesos de la crítica feminista más radical. El dogmatismo de lo políticamente correcto ha alcanzado tal nivel que se hace difícil comentar las manifestaciones y las interpretaciones de género: “en estos días comprobar o simplemente postular que una escritura femenina es pésima, o desnudar a las emperatrices críticas, sobre todo a las extranjeras, es ir contra la corriente interpretativa aceptada y biempensante” (173).

A la denuncia de esta censura o autocensura, Corral añade los límites conceptuales y estéticos de parte de la crítica de género actual, que se desentiende de autoras que sufrieron como las de los testimonios centroamericanos y sudamericanos de los años 80, pero tuvieron otras preocupaciones diferentes a las del cuerpo, el silencio o la subjetividad o, simplemente, concepciones distintas de estas.

El segundo artículo, “¿Qué queda del sesentayochismo?”, es una arriesgada y ambiciosa reflexión sobre la representación de la política en la obra de los narradores latinoamericanos nacidos en los años 50 y 60, a los que compara con los autores del *boom* y los del *posboom*. La política, lo ideológico, en un sentido más amplio, es siempre un asunto delicado y evanescente cuando se habla de literatura. Es difícil hacer una valoración de una obra concreta; mucho más de la producción de un grupo generacional, y parece que este artículo es

parte de los intereses en curso del crítico.

Probablemente Corral tenga razón cuando señala que en los autores del *boom* (ya no tengo tan claro si en sus obras), la política tuvo un papel más importante que en los más jóvenes a quienes se dedica. La ilusión –también el rechazo– que generó la revolución cubana influyó de manera decisiva en ello. Pero resulta insatisfactoria su explicación cuando afirma que los nuevos autores se despegan de lo político “porque esos argumentos suelen ser cíclicos” (232).

Tampoco comparto su juicio de que Bellatin sea “el más apolítico” de los nuevos (241), a pesar de que el mismo Corral subraya que en algunas de sus novelas “la falta de poder del individuo en sociedades totalitarias es el meollo” del comportamiento de los personajes (243). Como tampoco acabo de entender su apolítico (en realidad, político) desiderátum de campana neumática con el que cierra el artículo: “que la literatura debe seguir en la zona que más le conviene: la del recogimiento, la de las islas donde uno puede vivir sin tener que responder a los contratiempos de los que tergiversan la ‘realidad’, esa cárcel espesa de poliquetería” (250).

Al margen de las discrepancias puntuales, propias del diálogo crítico ético que desea, el artículo inaugura una línea de reflexión que obliga a repensar las continuidades y rupturas entre bomistas, posbomistas y novísimos de este siglo y exige matizar opiniones y juicios apresuradamente establecidos hasta fechas recientes. Precisamente el siguiente artículo, “¿Qué tipo de boom tenemos o quiere

la crítica a más de medio siglo?”, se embarca en este proyecto.

Partiendo de la lectura de tres colecciones publicadas en el 2004 —*Palabra de América, La llegada de los bárbaros y Los escritores y la creación en Hispanoamérica*—, Corral emprende una cuidadosa revisión del terreno mítico del *boom* que pone en cuestión su imagen oficial y dorada. El crítico se hace eco de la lúcida reflexión de Blas Matamoro: “Pero que la academia se ocupe de estos asuntos no quiere decir que exista realmente” (276). Se entiende así esa ambigua dualidad del título del trabajo. Cuestionado el *boom* como “sistema”, como corriente, por utilizar el sugerente término de Pedro Henríquez Ureña, Corral subraya la ignorada y “fundamental continuidad de valores entre bomistas y los que les siguen (...) Los nuevos nadaban en sus aguas” (272); como los boomistas hicieron también en las corrientes de los precursores que publicaron en las postrimerías de las vanguardias.

Creo que es muy sugestivo este rechazo de las parcelaciones estrechas que distorsionan el proceso de la literatura y dificultan la comprensión de los momentos históricos de ese proceso. En este sentido, me parece destacable la vinculación que establece el crítico ecuatoriano de los autores del *boom* con la cultura popular (vínculo reservado insistentemente por la crítica al llamado *posboom*) y su determinación de romper con la cultura de la posguerra.

El cuarto artículo de la segunda parte, “Bolaño, la crítica y la ética del disgusto, y los expertos”, probablemente es el que mejor representa

el modo más reciente de concebir y practicar la crítica por parte de Corral. Aprovechando la figura de Amalfitano, ese profesor que entra y sale de las obras de Bolaño, Corral no solo reflexiona sobre la obra del narrador chileno que tan bien conoce. Las opiniones del personaje sobre la crítica —que en buena medida coinciden con las de su autor— le dan pie para cuestionar los excesos y las limitaciones de la crítica bolañista, coincidentes con los excesos y limitaciones de la actual crítica literaria, y especialmente con la practicada en el universo anglófono. En varios sentidos, el crítico está haciendo una autocrítica, consecuente con la ética que exige en los otros artículos.

La sensatez y la valentía para opinar contra la dictadura de la corrección política entendida ampliamente que, dicho sea de paso reclamaba Bolaño equitativamente, es la misma que reivindica Corral. Haciéndose eco de varias ideas de Gadamer, el crítico se rebela y documenta contra la teoría y la crítica tuertas, empeñadas solo en percibir lo diferente, lo heterogéneo, desentendiéndose de lo verdaderamente común y vinculante, condición a la que nunca quiso contribuir el chileno con su literatura.

La imposición absoluta (y paradójica) del relativismo se convierte en coartada de gurús y embaucadores para pontificar y establecer dogmas contra los que resulta difícil alzar democráticamente la voz; aunque sea para equivocarse. Es “el problema de la ética en la crítica” (327), una crítica que no duda en centrar su quehacer en el duelo posdictatorial, el dolor, la memoria y males análogos; asuntos

tan necesarios y dignos como útiles para elaborar una heroica y complaciente autoimagen. Ante esas preferencias críticas predominantemente anglófonas que no dialogan con la crítica escrita en español, el libro se cierra con un trabajo sobre la actual crítica latinoamericanista en España.

Se trata de una cala, tan fiable como pueda llegar a serlo una prospección. El artículo es una detallada reseña (traducida por Báez del original inglés) de tres volúmenes colectivos publicados en España: *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (2008), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios* (2010) y *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI* (2011). Para Corral, no son muy diferentes de otros trabajos publicados en inglés, porque los tres libros comparten algunos principios –identidades híbridas, posnacionalismos, globalización y otras voces tan repetidas– que se utilizan como si fuesen permutables, sin que un orden establezca jerarquías y ahorre confusiones.

Con la franqueza que reclama y practica, Corral no escatima reproches –“replica de interpretaciones estadounidenses lastimeras–, –“estudio innecesariamente verborreico”, “improvisadas y banales son conclusiones como...”– ni elogios: “la gran mayoría de estos artículos constituye una contribución sólida y novedosa a la cada vez más compleja narrativa latinoamericana y su muy dispersa crítica” (379). Su conclusión: “En el Viejo y el Nuevo Mundo son cada vez

más raros los latinoamericanistas que se esfuerzan por ser pluralistas en la documentación o por mostrar disposición para expresar visiones que cuestionan a las ortodoxias reinantes” (379). Y sí, seguramente, tiene razón.

**FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO**  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**JORGE DÁVILA VÁZQUEZ**  
***Personal e intransferible,***  
Quito, Libresa, 2017, 2.<sup>a</sup> ed., 83 p.

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

Complacido de hacer mío el manuscrito de *Personal e intransferible*, ahora me ocupo de ordenar estas notas breves de lectura.

Lo inicial fue advertir que Jorge Dávila Vázquez juega con el sentido de ambos vocablos cuando titula este tomo de versos que son, en su vasto conjunto, un credo estético y existencial.

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

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

Certidumbre y creencia, por tanto, hacen que la materia verbal sea, además, algo superior que un límite alcanzado o un recurso de comunicación, de mera expresión directa, por

lo cual restalla “el fuego de lo escrito”, y refulge en la mirada “la llama del poema”.

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

Lo ontológico del texto, condición que en otros notables autores antes ha configurado el sentido propio de la vida humana, se traduce en una afirmación de ese lenguaje, esa comunicación e incluso ese silencio, o la escritura en general con la cual se yergue la certeza misma de cantar, pese a todo. No estamos, por tanto, ante una indagación liviana o una queja común y pasajera, como sí ante una exclamación jubilosa de la naturaleza del ser y la acción poética en tiempos de penuria. Y esta evocación de Holderlin permite indicar que el misterio es lo palpado, lo insondable, encuentra la expresión justa y precisa en el momento aciago que lleva a preguntar también hoy día ¿para qué poetas y cuál es el sentido de su canto?, ahora que cantar al optimismo pareciera soslayar el estado elegiaco de solo celebrar la resignación y no la esperanza de vivir, aunque

la existencia no pueda ser distinta ni menos ajena al dolor.

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

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

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

**FELIPE GARCÍA QUINTERO**

UNIVERSIDAD DEL CAUCA, COLOMBIA

**CALVERT CASEY,**  
***El regreso y otros relatos,***  
Buenos Aires, Final Abierto,  
2016, 238 p.

Pocos escritores llevan impreso en su nombre las contradicciones de una identidad desplazada. Calvert Casey (Baltimore 1924-Roma 1969) acentúa como ninguno su excentricidad biográfica en una escritura que no es menos polifónica. La dualidad de su origen cubano-americano se reproduce en las geografías que lo atraviesan: por un lado, la herencia paterna manifiesta en el inglés, lengua que elige para escribir sus primeros relatos que publica en Nueva York y que usa en su trabajo como traductor en Naciones Unidas; por otro, la línea materna que lo inscribe en La Habana, en el entorno mágico de una isla que se le resiste pero a la cual siempre regresa.

Como el protagonista de su relato “El regreso”, Casey también vuelve a Cuba dispuesto a recuperar la tierra de la nostalgia que acompañó sus años de juventud y a ocupar un lugar significativo dentro de la cultura como parte integrante de esa gran nación auspiciada por el discurso revolucionario. Allí trabajó de quincallero, vendiendo baratijas, hasta que encontró un lugar de pertenencia en *Lunes de revolución* junto a Virgilio Piñera y más tarde en *Casa de las Américas* junto a Antón Arrufat. Su labor como crítico y su aporte a la cultura revolucionaria es también singular. Cabrera Infante recuerda que Casey salvó muchas veces el prestigio de *Lunes* con sus traducciones de autores nor-



teamericanos y con agudas notas en las que introducía los avances de las vanguardias, las rupturas de grandes escritores como Kafka, Miller o D. H. Lawrence y abordaba temas nacionales controvertidos como la construcción del héroe y el suicidio de Martí.

En sus ficciones, la exploración de la identidad, la inquietud por la muerte, las tradiciones míticas de la isla (que incluyen el espiritismo y la veneración de las costumbres) se plasman en una escritura sobria, despojada y contundente. Con ella, Casey se anima a casi todo, a desorientar las tradiciones sexuales, a denunciar las contradicciones de la revolución y a cambiar otra vez de lengua para sumergirse finalmente en el cuerpo de su amante. Parte de una “vanguardia peregrina” que, en términos de Rafael Rojas, define la encrucijada política de la literatura cubana del exilio, Casey vuelve a la lengua inglesa y a Roma donde se quita la vida antes de dar a conocer las primeras páginas de una novela extremadamente ex-céntrica, *Piazza Morgana* (1969).

En el prólogo a esta edición de *El regreso y otros relatos* (2016) Antón Arrufat define el estilo de Casey como “punzante, opresivo y sutil” y acertadamente analiza el sentido de *El regreso* como un intento de “conjurar el destierro”. Partiendo de ese cuento en el que “los actos fallidos” del inconsciente revelan una realidad compleja y contradictoria, señala el germen del tema que unifica el libro: la relación entre la vida y la muerte, entre la acción de un sujeto que quiere incidir sobre la realidad y se esfuerza por integrarse a una co-

munidad que le abre sus puertas auspiciosamente y una muerte absurda que lo atrapa por error en los calores del trópico. Pero la muerte no es, en el libro, únicamente violencia o persecución. También es el mundo de los espíritus convocados a la reunión familiar de “Los visitantes”, los miles de muertos que se pudren en las masacres históricas de “En San Isidro”, los encuentros edípicos en el cementerio de “En el potosí”, o las figuras de la memoria que habitan las capas de un café popular en “Mi tía Leocadia, el amor y el Paleolítico inferior”. Es también la pequeña muerte vinculada a la sexualidad que asoma como espacio de simulación en “El paseo”, la historia de iniciación de un adolescente habanero que descubre, no sin sorpresas, la fuerza de las apariencias y de las tradiciones o la persistencia de un amor en la intemperie de un parque de diversiones en “El amorcito”.

En esta nueva edición argentina de sus cuentos, Final Abierto presenta su libro *El regreso* publicado originalmente por *Ediciones R* en 1963, con otros relatos que acompañaron la edición italiana y española de 1966 y 1967 y la edición de su nouvelle *Notas de un simulador* (1969). El trabajo editorial es impecable porque se recuperan los grabados originales de Antonia Eiriz que ilustraban la edición original y se incorporan dos capítulos ausentes en el cuento “La ejecución”. Las dos partes recuperadas fueron originalmente publicadas en la revista *Unión* (1964) y proponen dos nuevos sentidos para la interpretación del relato. Por un lado, lo reinscriben en el orden de una sexualidad liberada de las ataduras convencionales a través

de la relectura de “El cantar de los cantares”, por otro, instalan una crítica política que anticipa la resistencia al viraje de una revolución que altera sus principios después del caso Padilla.

Además de esta restitución que ilumina lecturas, la edición incluye un estudio preliminar de Yamila Medina Ríos que ubica la estética de Casey en la intersección de tres factores fundamentales: la intención de ruptura, la entrega al deseo y el instinto de muerte que se desvía del trascendentalismo cristiano para enrolarse en la eternidad de la escritura. Así Casey aparece descrito entre “el ansia de trascender los moldes de todo lo estatuido [...] y la perene tensión entre la pulsión de goce [...] y la pulsión destructiva [...] engarzada a una ambición de inmortalidad que apela con frecuencia a lo intertextual” (22).

Despojado del sentido de pertenencia Casey pudo experimentar, sin ataduras, las formas de la vanguardia que no cabían dentro de una Revolución. Sus relatos abundan en el deseo pero no desbordan en los cuerpos lamidos de Piñera sino que se vuelven orgánicos dentro de una escritura que cree todavía en la transcendencia. Por el camino de Kafka, prefiere la ingenuidad del extranjero que todo lo ve por primera vez y el desasosiego del exiliado que deambula entre las multitudes anonadado por esa cualidad de “saber estar” que a él se le escapa.

La hibridez es una marca que Casey adquiere no solo por naturaleza sino por una tradición cultural que atesora con voracidad. Ítalo Calvino lo destaca cuando se refiere a un

“Baudelaire en el trópico” o como alguna vez lo definiera Severo Sarduy, “Gombrowicz a través de Piñera”. En ambas versiones, Casey parece acontecer en el cruce de un modernismo que convoca los cuerpos del deseo de un modo singular. Con *El regreso y otros relatos* (2016) ese cruce parece haber encontrado un nuevo territorio.

**CARINA GONZÁLEZ**  
UNSAM-CONICET, ARGENTINA

**SANDRA ARAYA,**  
***El lobo,***

Quito, Campaña Nacional  
por el Libro y la Lectura  
Eugenio Espejo, 2016, 130 p.

Sandra Araya ha venido a situarse en la que podríamos llamar la “generación del 2010”. Un grupo de jóvenes escritoras y escritores ecuatorianos brillantes cuyos rasgos comunes los diferencian bien de las emblemáticas generaciones precedentes: la del Treinta, que hizo una literatura social con un sujeto claro: el Ecuador rural, feudal, con víctimas elocuentes (los campesinos indios y montubios y el naciente subproletariado urbano).

La generación del Setenta, que erigió la ciudad como personaje y escenario, el símbolo principal de un nuevo país urbano y capitalista.

Y, para abreviar, luego de la nutrida narrativa comprendida entre los ochenta y comienzos del siglo XXI, de muy variada temática, este nuevo grupo de escritores muy jóvenes cuyos rasgos comunes, dicho también de modo muy sintético, muestran la clara preparación académica que les ha suministrado, de entrada, conocimiento y dominio de múltiples estrategias narrativas; escenarios internacionales, propios de la globalización actual, y conflictos, en gran medida, intrafamiliares.

Sandra Araya, agrega, con *El Lobo*, a la literatura propicia al horror que practican sus colegas, una dimensión inexplorada: la inevitable ternura que despierta en el lector la desolación de la protagonista.

¿Quién es ella? Una niña hecha de enigmas, preguntas y soledades,

que embruja al lector desde las primeras páginas. Perfecto el personaje. Mueve a la ternura, repetimos, a la compasión acaso. Una madre distante. Un padre (que no es su padre), más solicitado que presente. Otro padre (que sí es su padre), apenas una mención fugitiva. El resto es el mundo indiferente, a veces áspero y siniestro. Luego la niña que se convierte en mujer sin que sus temores la abandonen nunca. Y el gran tema de la novela, el miedo como condena, sí, pero también, asombrémonos, como deseo.

Maravilla de novela. Musical. *Gran tempo*. Largas síncopas. Grandes momentos. El recurso narrativo de la “retención de datos” manejado poéticamente. El Miedo, con mayúscula, atraviesa las páginas de la novela como un *leitmotiv* enigmático y, curiosamente, protector. Vale explicarnos. Es una presencia que irrumpe, en los momentos de peligro, no para perseguir o atacar a la protagonista, como suele suceder en los relatos fáciles, sino para ampararla y salvarla de las reales o soñadas amenazas del mundo. Es un ángel de la guardia. Pero un ángel salvaje. Un monstruo secreto en retaguardia, un ente invisible, inasible y constante. Da para largas interpretaciones sicoanalíticas. No son necesarias. Porque el relato nunca renuncia a su materia poética. Como toda gran literatura. En ese campo debemos juzgarlo y decir, sin equivocación posible, que la joven autora ha logrado entregarnos una novela delicada y profunda. Unas páginas que no desmerecen de las mejores del Henry James de *Otra vuelta de tuerca*.

**ABDÓN UBIDIA**

**ANTONIO DI BENEDETTO,**  
***El silenciero,***

Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora,  
 2016, 6.ª ed.

Uno de los descubrimientos intelectuales más gratos que me han ocurrido a mis sesenta y dos mayos es la narrativa del escritor argentino Antonio Di Benedetto (Mendoza 1922-Buenos Aires 1986). Lo descubrí gracias a la película de su compatriota Lucrecia Martel, *Zama*, basada en la novela del mismo nombre, cuyo autor es Di Benedetto. La película me llevó a la novela y la novela a otros libros de este formidable autor, un tanto opacado por los monstruos de la literatura argentina: Borges, Cortázar, Arlt, Piglia, entre otros. Así es como llegué a *El Silenciero* (la primera edición apareció en 1964), libro con el cual me he identificado de manera sorprendente, hasta preocupante, diría. Llegó un momento que parecía que no lo estaba leyendo sino escribiendo. Que los ruidos que escuchaba el personaje eran los ruidos que yo escuchaba. Que esos ruidos me estaban volviendo loco (o esquizofrénico, para utilizar una palabra más elegante y más científica).

Y es que, a medida que nos vamos haciendo viejos, los ruidos —al menos ese es mi caso— nos perturban y nos alteran. Buscamos el silencio como un tesoro, como un refugio. *El silenciero* o el *Hacedor de silencios*, como lo llama el también novelista argentino Juan José Saer, es en la novela de Di Benedetto un escritor (nunca se menciona su

nombre) que acaba de casarse, que vive con su mujer, su niño recién nacido y su madre en un pequeño departamento de una ciudad que, a todas luces, es una que se extiende en una de las dos orillas del Río de la Plata (aunque Di Benedetto pone una aclaración al comienzo del libro que dice: “De haber ocurrido, esta historia supuesta pudo darse en alguna ciudad de América Latina, a partir de la posguerra tardía —el año 50 y su después resultan admisibles—”. Es un escritor, el personaje de Di Benedetto, con una obra que no arranca; que tiene un solo amigo: *Besarión*, extraño ser que siempre está escabulléndose, viajando por ciudades europeas que nunca se sabe si son inventadas o son verdaderas coartadas para *no estar*; que necesita, como he dicho, del silencio para trabajar (Proust, recordemos, hizo acolchar su habitación para no tener ningún ruido perturbador y así escribió su monumental *En busca del tiempo perdido*), y que, para su desgracia, siempre hablo del escritor de la novela, vive junto a una mecánica automotriz (una verdadera deshuesadera) que le perturba día y noche con sus ruidos espeluznantes. El pobre ser atormentado se cambia de domicilio y siempre se encuentra con lugares llenos de ruidos atroces. Trata de autodestruirse, de dañarse los oídos para volverse sordo, pero antes lucha, lucha denodadamente, porque los municipios (siempre los inefables municipios) adopten resoluciones contra el ruido sin resultados positivos. Por último le terminan incriminando por

la muerte de su amigo *Besarión* y va con sus huesos a parar en una inmunda cárcel (cómo no, llena de ruidos).

Novela fascinante, como he dicho, de apenas 180 páginas, a la que algunos críticos consideran parte de una trilogía novelística, integrada por la ya mencionada *Zama* y *Los suicidas*. Acaba precisamente de aparecer una edición novísima en Argentina donde están las tres novelas en un solo volumen, al que titulan *Trilogía del extrañamiento*. Juan José Saer, en el prólogo a la edición de *El silenciero* que cayó en mis manos, considera esta trilogía como “uno de los momentos culminantes de la narrativa en lengua castellana de nuestro siglo”, y no exagera. Las novelas de Di Benedetto han perdurado en el tiempo, se han convertido en clásicos de la narrativa latinoamericana. Al contrario de muchas obras de autores (también argentinos y de otros lares) que parecían llamadas a perdurar (por el bombo que les dieron) y que ahora nadie las lee ni las busca.

En su afán por suprimir los ruidos, el escritor de la novela investiga en la historia las luchas contra el ruido y lamentablemente todas son batallas perdidas. Por ejemplo reproduce un cuento fenicio anterior a la era cristiana que dice así: “Un poeta vive en la casa de un herrero y la de un calderero/Martirizado por los ruidos, les da dinero a los dos para que se muden/Ellos aceptan y cumplen: el calderero se muda a la casa del herrero y el herrero se instala en la casa del calderero”. O

para reforzar su lucha busca ampararse en pensamientos filosóficos y encuentra este de Schopenhauer: “Igual que un diamante, una vez cortado en pedazos, no tiene más valor que tantos más pequeños, o igual que un ejército, si es dispersado, es decir, disuelto en pequeños grupos, no puede ya cumplir nada, así también un gran espíritu no puede realizar más que uno más pequeño, una vez que es interrumpido o molestado, distraído o desorientado; puesto que su superioridad es condicionada por su capacidad de concentrar todas sus fuerzas en un solo punto y objeto, como un espejo cóncavo todos sus rayos; y eso se lo impide la interrupción ruidosa”.

Libro, este de Di Benedetto, que es un alegato contra el ruido que mata la creación o una inmensa broma de este gran autor argentino sobre las impacencias y dolores de los atormentados escritores.

**GALO GALARZA**

MONTEVIDEO, MARZO 2018.

**JAVIER VÁSCONEZ,**  
***Hoteles del silencio,***

Valencia, Pre-textos, 2016, 336 p.

Una vieja película alemana de Fritz Lang, *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) tiene como tema un asesino serial de niños que finalmente es aprehendido y juzgado por el mismo mundo del hampa al que pertenece. El filme, claro está, va poco a poco centrándonos en la figura del asesino, pero su mayor particularidad es la atmósfera que crea figurando las calles oscuras de la ciudad, los recovecos donde la gente deambula y bebe, las habitaciones de las casas o departamentos donde se respira el miedo y la espera, además de los llantos y las risas de los niños o niñas que podrían ser las futuras víctimas.

Una atmósfera semejante es la que está presente en la novela de Javier Vásconez, *Hoteles del silencio*. Su escenario es Quito, oscura, lluviosa y fría. La ciudad se pinta como un emplazamiento en el que los personajes deambulan, buscan refugio o tratan de hallar calor humano. Este ambiente busca que el lector se haga la representación del enrarecimiento, con una atmósfera que de pronto es asfixiante.

Tal escenario y atmósfera permiten el desarrollo de dos ejes que se dan en la trama en forma paralela y que la complejizan.

El primer eje es el de una relación entre el propietario de una papelería con una mujer que retorna al país luego de una vida en Madrid. Se trata, en principio, de una relación de amistad donde él la acoge y la acompaña

en su proceso de embarazo, relación que luego se va haciendo más comprometedor en sentido que él empieza a amarla y a convivir con ella, pese a que el objetivo de la mujer es hallar al padre del niño que está en su vientre, alguien quien la habría abandonado, un ser cuyo perfil es el de un desalmado.

Tal primer eje permite conocer la psicología de ambos personajes: Jorge Villamar y Loreta, el uno cada vez más inquieto e interesado por la vida de Loreta en Europa y, sobre todo, su relación anterior con Tito, el padre del aún no nacido. Por su parte, Loreta, misteriosa, frágil, con recuerdos encontrados sobre su estancia en Madrid, quien cada vez más va reafirmando su feminidad alrededor del embarazo y su libertad frente a una relación que, en cierto sentido se presenta morbosa.

El problema de dicha relación, en efecto, es morbosa en la medida que Villamar, alguien más viejo, cede y pretende una vida de pareja con Loreta que es más joven, con otros intereses, cuya voluntad no es del compromiso cierto y ansioso con horizonte a una relación estable y duradera. Gravita, en este contexto, la idea de la casa y del hogar. Porque en realidad, aunque la novela esté narrando una relación de pareja que, además, se muestra desequilibrada, la representación de una casa antigua o un departamento desvencijado crean la sensación de que en realidad a Vásconez le motiva más la idea del espacio, de los lugares de convivencia, de socialidad e incluso los de soledad.

Una presunción es la casa como lugar-abrigo en el que Villamar encie-

rra a Loreta. Si el exterior, la ciudad se muestra fría y oscura, la casa pareciera ser un sitio-refugio en el que, además, está una madre en cuyo seno está un niño o niña por nacer. En cierto sentido, la novela quiere dibujar, con esta imagen, la idea de una casa familiar para quienes han quedado en soledad, que buscan el refugio sin que necesariamente sea la propia familia, como construcción social, el lugar seguro. En tanto desde esa zona se evoca a Madrid y la vida de Loreta, el propio Villamar hace que converjan allá los recuerdos, las fotos, el padre antes figura clave de su vida y hoy alguien que se ha perdido en su propia desgracia, etc. La casa es como una patria deseada, que además debe ser llenada por el espíritu de alguien que viene. La casa vendría a ser un lugar de encuentro y, al mismo tiempo, de deseo: de encuentro de los migrantes (Loreta y el desconocido padre del futuro niño) y de los solitarios que pronto salen de su cotidianidad (el propio Villamar y su papelería). Nótese que ambos personajes se conocen en la papelería y, convengamos que Villamar, en la papelería, es la metáfora de un personaje con un rol, con un papel socialmente construido, el de un hombre de clase media, banal, ordinario, que cumple con todo lo que la vida y la sociedad pide; en tanto, a Loreta vamos conociéndola poco a poco desde el propio misterio que implica su vida y su relación pasada. Dígase, en tal sentido, que el mismo nombre de Loreta sugiere el de un lugar (en sentido popular) ligado a los laureles, imagen, esta última por lo demás asociada a lo inmortal. Pues bien, la

casa como abrigo, como refugio se completa con estas señalizaciones, en la representación de un lugar donde se quisiera rearticular la familia, los lazos de una relación donde todos, extraños, al mismo tiempo son semejantes porque buscan inmortalizarse en la misma relación, por paradójica que sea. Por lo tanto, tal presunción de la casa en la novela, ¿acaso no pone en evidencia la idea de una patria ecuatoriana, fragmentada, semidisuelta, posmoderna, donde sus herederos se envisten del papel, del rol, de quienes desean una familia, a sabiendas que tal deseo no implica un compromiso? Las propias familias de los personajes semejan como informes, quebrantadas en su propia existencia.

El tema de la casa o de la patria posmigracional en la novela pronto halla su contraparte con la figura del hotel (de los hoteles). Desde ya el propio título de la obra lo enuncia de modo problemático: son los *Hoteles del silencio*. Los hoteles se refieren a los lugares de paso o vivienda temporal que, prácticamente, le tocó vivir a Loreta y, ya en Quito, el Hotel Mercurio al que irá a parar Villamar, cuando Loreta le saca de su propia casa y, luego, cuando ambos se quedan sin la casa, ya que esta estará en venta. Sabemos que el significado de hotel es también refugio o morada, casi en el mismo caso de casa. Pero si consideramos el hecho de que casa implica un lugar seguro, un lugar antropológico, donde se desarrollaría una vida, en oposición a los no lugares, transitorios, si tomamos en cuenta a Marc Augé y su libro *Los no lugares: espacios del anonimato, antropología*

*sobre modernidad* (1996), no lugares donde no se podría erigir la identidad, como es el caso de los hoteles, es claro que Vásconez de pronto nos hace renunciar a la idea de una patria estable (y, como tal, a una familia real). Y he aquí que se establece otra paradoja: pues una tierra de hoteles, de pronto se presenta como la figura concreta de un mundo sin identidad en el que los personajes tratan al menos de lograr cierta identidad.

En este marco surge el segundo eje de la novela: la ciudad está asolada por una ola de crímenes; se trata de desapariciones y asesinatos de infantes a quienes se les quitan los ojos (por no decir otras partes, como alusión a los crímenes ligados al tráfico de órganos).

La ciudad lluviosa y ófrica está vaciada de lo que le anima, posiblemente la alegría y la inocencia infantil. La novela hace percibir una sensación de vacío y de no vida en esta ciudad. ¿Se puede pensar en un contexto real de desapariciones de niños y adolescentes en Ecuador, cuestión que casi siempre puebla las noticias e impregna el imaginario de la sociedad? Habría que decir que este asunto no es el tema fundamental de la novela. Más bien, dicho tema contribuye a que exista un contexto, un imaginario, que permite profundizar la representación de una ciudad que poco a poco se ha vuelto peligrosa, enrarecida, asfixiante por ese aire de inseguridad reinante. No es el Quito festivo, luminoso de las crónicas periodísticas, sino el de un Quito de seres mimetizados, cual animales al acecho de comida o de refugio, de un Quito de seres de bajo mun-

do (incluso, la aparición de Gregorio Samsa, un homenaje a Franz Kafka, además mostrándose este como un criminal) que amenazan la vida misma de quienes aún se han quedado entre las casas que parecen sin vida. El ambiente de peligrosidad, si bien se cuenta o se descubre a partir de noticias y de las conversaciones, toca a la familia rota de Villamar: su padre es asesinado, aunque su muerte no tiene nada que ver con la de los niños violentados.

Lo que contraponen al primer eje, el de la relación entre un hombre que busca al menos los rastros de una familia y una mujer que espera un hijo de alguien que la ha rechazado, es la muerte terrible de los niños. El segundo eje, así, toca la orfandad en sentido que las almas primarias que deberían poblar la ciudad pronto son muertas, son separadas de la vida misma de la ciudad. A estos niños se les priva de la vida, de sus familias, con lo que se reafirma la idea del aislamiento, de la separación: se trata de una patria que se queda sin sus hijos o, si se quiere, de hogares que se ahuecan de todo lo que puede significar su existencia. Es la muerte de niños que, en la línea de la crónica roja, supone la anulación de todo horizonte de esperanza mediante la violencia ciudadana; pero si la entendemos en clave metafórica, es el sacrificio que hace una sociedad de sus propias generaciones para que ya no respiren ese aire viciado, por lo tanto, una especie de autoamputación de todo el cuerpo social. Con ello, Vásconez se decanta por la veta apocalíptica. De este modo, su novela estaría preanunciando una ciudad, una



patria que se quiebra y se detiene, que no tiene más futuro, que prefiere consumirse entre las propias cenizas de un gran incendio que implicó ya sea la emigración, la ruptura de los lazos de familiaridad entre los habitantes; posiblemente un mundo político vaciado de sentido y, sobre todo, la muerte que se ha ido apoderando sin más de la vida de las personas, en forma de asesinatos, sacrificios, “violentamientos”, es decir, la incertidumbre e inseguridad ciudadana.

La tensión entre un niño que viene (lo que llamo “presentificación de futuro”) y los niños asesinados (que se puede denominar como “bloqueo de futuro”) es, quizá, el rasgo más fuerte en *Los hoteles del silencio*. Krishan Kumar, en su ensayo, “El apocalipsis, el milenio y la utopía en la actualidad” (que forma parte del libro compilado por Malcolm Bull, *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, 1998), precisamente sugiere eso que indicamos como presentificación del futuro, que quiere decir que el tiempo mismo se ha acortado y el futuro ha comenzado inmediatamente, ya no augura un tiempo utópico, de esperanza, sino más bien de bloqueo, hecho, que en el caso de la novela se confirma con el asesinato de niños a quienes, por lo demás, se les quita los ojos, como si se sugiriese que son sacrificios de guerreros (piénsese en los mitos clásicos griegos) que curiosamente nunca lograron luchar/vivir, y a quienes, en lugar de poner en sus ojos las monedas que les permitan traspasar hacia el Hades, se les impone desgastadas tapa-coronas de botellas de Coca-Cola, cosa paradó-

jica que implica el cierre de horizonte por el consumismo.

Tal tensión implica una imagen desesperanzada, más aún cuando es en los hoteles, otros lugares de refugio, otros lugares donde no puede existir identidad, el abrigo no se asocia propiamente con el calor humano o el ardor de la pasión hacia la vida (si pensamos en esa relación amorosa casi sin amor de Villamar y Loreta), sino con un coro de voces terribles, espeluznantes, que resuenan silenciosamente entre las paredes de los pasillos y dormitorios. Lo dice el narrador, Villamar, en forma de inquietud y pregunta, cuando sabe que el causante de la ola de asesinatos de niños es aún incierto o parece ser una gigantesca empresa, la maquinaria del capitalismo, que consume los cuerpos de los niños como parte de un mercado oscuro y tenebroso. Los hoteles se le asemejan como nichos donde los habitantes de la sociedad entumecida, se muestran inermes ante el desastre social. Y la pregunta es: “¿es en esos hoteles del silencio, dispuestos por la ciudad como cajas de resonancia, donde a veces se oye el llanto de los niños al amanecer?” (31). La asfixia, por lo tanto, es más profunda entre paredes de casas, hoteles y hospitales. De ahí que Villamar esperará el niño nuevo que viene a ese mundo, afuera, solitario.

Las imágenes de la película de Lang citadas al inicio de este artículo, para quien escribe, son como ajustadas: a la final es una especie de impotencia ante el vacío de la vida. Se habló de un período posmigracional. En efecto, podemos decir que la novela sugiere una representación de

una patria o una casa que ya no lo es; sugiere que la familia quebrada no puede rearticularse, por lo que solo el contacto, una vida en común sin compromiso parece ser un nuevo imperativo; sugiere que la sociedad ha perdido la inocencia y el espíritu de la utopía porque prefiere vivir el día a día, el presente; por lo menos no es el bloqueo total. Tras el apocalipsis, los personajes aún presienten que el grito del niño que nazca pueda trascender extrafronteras. En cierto sentido, Vásquez con su personaje Villamar se presenta como un nostálgico: su mirada de Quito se confronta con la de Madrid; su papelería se llama París, el último hotel se denomina Mercurio, etc.; es decir, parecen ser imágenes fronterizas o liminales del deseo. Madrid como patria ansiada, París como ciudad de ensueño; Mercurio como referencia al mercado. Solo estas imágenes confrontacionales implican que hay algo imposible en todas ellas: no se puede conciliar una patria con lo que se sueña, porque hoy, en la posmodernidad, no puede existir más sueño como futuro, como horizonte, porque ello no existe; la misma patria, como abrigo está amenazada por el creciente mercado, dígame, el tráfico de órganos y cuerpos.

Según lo señalado, *Hoteles del silencio*, pese a que su trama a ratos se fractura con autorreferencias del escritor o la intención de querer meterse con algo del género policial, propone inquietantes imágenes y preguntas. No las resuelve: todo queda en suspenso. No sabemos si finalmente nace el niño; no sabemos de su padre real; no sabemos si la pareja logrará la felicidad; no sabemos del criminal.

Como en la película de Lang, aunque el criminal es visible, este acusa a la sociedad, en la novela el narrador, como ejercicio autorreflexivo, cumple con el propósito del escritor con una especie de pregunta al lector sobre su inercia e inacción. En tal sentido, *Hoteles del silencio* es provocativa.

**IVÁN RODRIGO MENDIZÁBAL**  
UNIVERSIDAD DE  
LOS HEMISFERIOS, QUITO

**CARLOS VÁSCONEZ,**  
***La vida exterior,***

Buenos Aires, La Caída, 2016.

***Jardines Lewis Carroll,***

Arequipa, Caschuesos, 2017.

El escritor cuencano Carlos Vásconez ha publicado dos excelentes libros recientemente. *La Vida Exterior* es su cuarta novela y fue publicada por Editorial La Caída (Buenos Aires-Cuenca) en el 2016 mientras que *Jardines Lewis Carroll*, su sexta colección de relatos, fue publicada por Caschuesos Editores (Arequipa) en 2017. La primera adopta la forma de un diario escrito en el mes de marzo de algún año indeterminado. Propone una serie de episodios y reflexiones dispersas, rutinarias y a la vez exageradas. Inicia con el lanzamiento de un libro titulado *La noche en el papel* considerada, en principio, una obra de ingenio, por el propio autor y sus amigos cercanos. Los días venideros nos describen encuentros pasajeros con un editor, visitas a los padres, paseos y pensamientos recurrentes en torno a una mujer ideal, llamada Adriana. Todo esto nos lo va contando un carismático escritor que ha elegido el nombre Belmondo McGuffin como seudónimo, apuntando hacia una noción *cool* y efectista de la masculinidad, tal como lo desarrolló en varias películas, a partir de los 60, el popular actor francés Jean-Paul Belmondo; y, a la vez, a la artimaña narrativa por antonomasia, conceptualizada por Alfred Hitchcock. Sin embargo, de manera repentina, pero discreta, y muy convincente, hacia el final del diario, se produce un relevo misterioso; otro

personaje se convierte en autor y es como si empezara una nueva novela dentro de la novela. Belmondo deja de ser Belmondo y la supuesta musa, Adriana, es eso, *supuesta*, una antimusa, incluso. Vásconez, por lo tanto, además de producir un texto que reflexiona sobre sí mismo, cuenta con una saludable dosis de surrealismo; y es bajo ese hechizo que se puede entender de mejor manera el lenguaje rico con el que escribe este autor, una prosa fina que por momentos se apoya sobre lo mejor del modernismo literario de principios del siglo XX.

*Jardines Lewis Carroll*, en cambio, reúne alrededor de veinte relatos cortos, producidos en los últimos cinco años. Algunos son microrrelatos. Otros, actuando casi a la inversa, proponen extenderse sin fin (uno en particular está compuesto por una sola oración que dura cuatro páginas). La mayoría sostienen un diálogo intenso con la noción de lo incompleto, es decir con el fracaso. El mismo autor ha señalado en una entrevista: “El cuento cabe perfectamente en un microrrelato. La novela en un cuento o incluso en un microrrelato”. Hay cierta frustración implícita, por lo tanto, en la lectura de este libro pero el lector se zafa de ella con frecuencia, cada vez que aparece uno de varios momentos precisos: una frase, una imagen, un chiste que nos produce goce, miedo, pensamiento. No es casual que el título del libro se refiera al autor de la saga de *Alicia en el país de las maravillas* pero en su faceta menos conocida, como fotógrafo prolífico, creador de *instantáneas*, muchas de ellas mostrando a niñas y jóvenes

con tintes eróticos que han levantado polémicas en torno al autor británico.

Vásconez no escribe su vida. Hay poquísimas referencias a Cuenca o el Ecuador, pocas referencias a lo que podría ser su día a día común y silvestre. Más bien, tanto en su novela como en sus relatos, es un creador de situaciones y de personajes que vienen de su gran imaginación. Está el hijo de la costurera, el lisiado, el verdugo, los integrantes de una banda de rock, el conductor de una orquesta, un gato, un hombre que ha decidido no hablar, un doctor, un padre, un futbolista... Una de sus temáticas recurrentes es el amor heterosexual. Y aquí vale la pena cerrar

con un pequeño reclamo que no busca disminuir mi admiración personal por Carlos Vásconez. En demasiadas oportunidades dentro de sus libros, si bien el escritor emana una especie de sabiduría misteriosa, las cosas se dan con demasiada facilidad para sus personajes masculinos, vestidos de héroes momentáneos que persiguen, conquistan y luego se aniquilan en el amor. Pero este énfasis en la mujer como poseedora de una fatalidad y otros retoques que la alejan de lo humano y la aproximan a lo divino, puede resultar sospechoso.

**SALVADOR IZQUIERDO**