

P000352
2007
n. 192
f. 2

192

www.flacsoandes.edu.ec

LETRAS DEL ECUADOR

Rev. 5308 - 2014

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA



BENJAMÍN CARRIÓN • OCTUBRE 2007

Letras del Ecuador
es la revista de la
Casa de la Cultura Ecuatoriana,
fundada en la ciudad
de Quito por Benjamín Carrón
en 1944.

Presidente

Alvaro Antonio Rodríguez

Director

Julio Pazos Barrera

Consejo Editorial

Gabriela Alemán

Lourdes Pérez

Juan Mullo

Bruno Saenz

Coordinador

Carlos Aulés

Supervisión de estilo

Alberto Montenegro

Cuadro de la portada

Laura Stormiolo

Ilustraciones interiores

Fernando Vencis

Director de Publicaciones

Jabán Guerrero Obando

Diseño y digramación

Alberto Montenegro

Impresión

Editorial Pedro Jorge Vera
de la CCE

Dirección de Publicaciones

Av. Seis de Diciembre

N.º 6-224 y Av. Patria

Teléfono (593 2) 2565808 ext. 215

Letras del Ecuador 192, en la sección Ensayo, reúne valoraciones críticas originadas en el extranjero sobre obras de escritores nacionales. Sus autores son ecuatorianos que trabajan en los Estados Unidos: Margarita Graetzer, Cecilia Mafla, Humberto E. Robles y David G. Barrero. Otras apreciaciones provienen de críticos y ensayistas de diversas nacionalidades (Estados Unidos, Polonia, Chile). Las reflexiones críticas cierran el círculo literario y son muy necesarias para corroborar el sentido de las obras. Si la producción actual de la literatura ecuatoriana es abundante, en cambio, la recepción crítica -mediante ensayos y comentarios- es escasa. Letras del Ecuador 192 se propone, en parte, llenar este vacío.

La sección Entrevista se ha dedicado al poeta cuencano Jacinto Cordero y al pintor quiteño Jaime Zapata: dos artistas que asumen sus experiencias vitales en mundos diferentes. En las dos entrevistas se expresa la íntima conexión entre vida y belleza.

Más clara es la intención de la revista de ofrecer al lector el panorama literario ecuatoriano desde perspectivas que incluyen tiempos diferentes; así pues, en Crítica literaria, aparece un estudio sobre una antología de la actual poesía guayaquileña junto a una excelente aproximación a la vida y obra de Ernesto Noboa Caamaño, autor modernista del primer cuarto del siglo XX.

En Creación literaria se ofrecen dos cuentos de reconocidos narradores Marco Antonio Rodríguez y Abdón Ubidia, junto a los relatos de los jóvenes Andrés Cadena y Wladimir Chávez. En poesía, del mismo modo, se publican poemas de autores de generaciones diferentes; además de los textos del gran ecuatoriano Hernán Crespo Toral, se pueden leer poemas de las escritoras Thalía Cedeño e Ivonne Zúñiga.

También en Creación literaria se incluye una obra de teatro del reconocido novelista Eliécer Cárdenas. El número 192 se cierra con reseñas sobre libros de circulación actual.

Como en los números anteriores, Letras del Ecuador 192 se propone entregar un amplio conjunto de ensayos, crítica literaria, entrevistas y creación literaria, con el fin de valorizar y al mismo tiempo difundir la producción artística e intelectual de autores ecuatorianos que trabajan dentro y fuera del país.

Julio Pazos Barrera

Letras del Ecuador 192

ENSAYO

- 11 En torno a la naturaleza del tiempo en los cuentos de César Dávila Andrade / **Margarita Graetzer**
- 16 La ironía en *Body Time*, novela de Gabriela Alemán / **Cecilia Mafla**
- 22 Acerca de *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, de Juan Valdano / **José Alberto de la Fuente**
- 25 Entre la casualidad y el olvido: la peregrinación. *A medio decir*, de Fernando Balseca / **Humberto E. Robles**
- 30 La aventura de ser Iván Oñate / **Krystyna Rodowska**
- 32 Poéticas de la justicia en *La casa del Furor*, de Iván Carvajal / **David G. Barreto**
- 39 A propósito de *Crónicas del breve reino*, de Santiago Pácz: reflexiones sobre el Ecuador / **Michael Handelsman**

ENTREVISTA

- 46 Jacinto Cordero: 'Soy esencialmente campesino' / **Alejandra Vela**
- 50 Conversación con Jaime Zapata / **Alfredo Breilh**

CRÍTICA LITERARIA

- 59 *Porque nuestro es el exilio*. extrañamiento territorial, afirmación poética / **César Carrión**
- 65 Ernesto Noboa Caamaño o la búsqueda del artificio en el mal / **Gladys Valencia Sala**

CREACIÓN LITERARIA

Cuento

- 77 Sótano / **Marco Antonio Rodríguez**
- 81 Microfestival de microcuentos / **Abdón Ubidia**
- 83 El muro en tus ojos / **Andrés Cadena**
- 94 Publicidad gratuita o la verdad sobre el inocente y la bala / **Wladimir Chávez**

Poesía

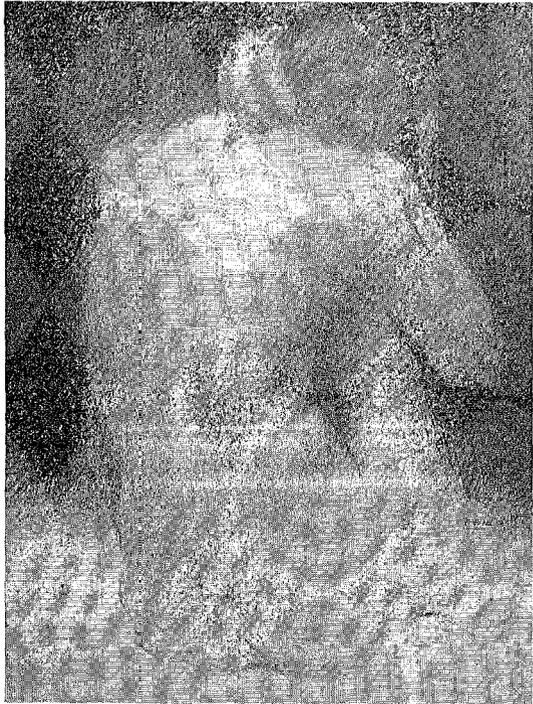
- 103 Hojas de ruta / **Thalia Cedeno**
- 110 Ciudad cardíaca / **Yvonne Zúñiga**
- 117 Poesía / **Hernán Crespo Toral**

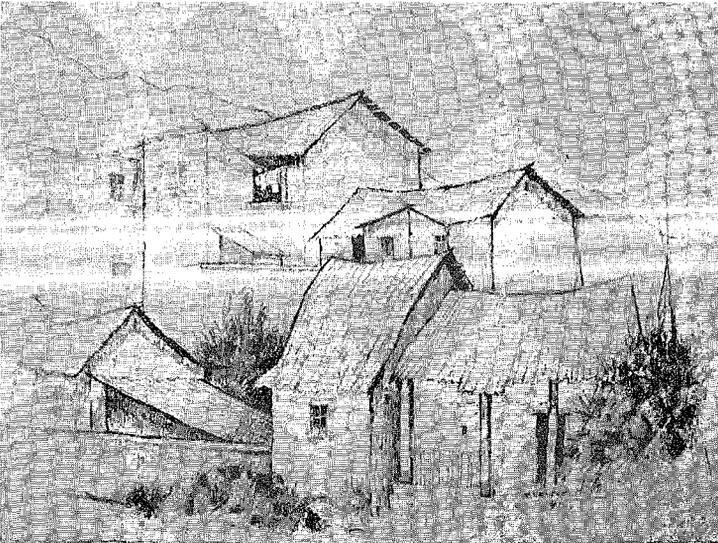
Teatro

- 123 Un balcón en cada pueblo / **Eliécer Cárdenas**

- 146 Reseñas

ensayo





En torno a la naturaleza del tiempo en los cuentos de César Dávila Andrade

Por Margarita Graetzer

En griego existen varios términos para expresar el concepto de "tiempo". Uno de ellos, *chronos* (cronos), designa la substancia en la cual los hechos ocurren de manera sucesiva y con cortes específicos que conocemos como "principio" y "fin". Otro es *aion* (aion), el cual, debido a una serie de mutaciones lingüísticas, viene a expresar la noción de un tiempo sin principio ni fin, tiempo infinito, tiempo eterno. Valga esta disquisición para aclarar el enfoque de este trabajo: quizá convendría hablar más bien de la naturaleza de "los tiempos" en los cuentos de César Dávila Andrade, entendiendo que de lo que se trata es de determinar las relaciones entre la obra daviñana y el *chronos* y el *aion*, es decir, de la relación que esta obra mantiene con la historia y con los contenidos específicos de ésta. En el medio ecuatoriano, César Dávila Andrade es mucho más conocido por su obra poética que por su obra narrativa. Tanto es así que la mayoría de programas oficiales de estudio de Literatura Ecuatoriana contemplan

solamente al genial autor de *Boletín y Elegía de las mitas*, *Catedral salvaje*, *Oda al arquitecto* o *Espacio me has vencido*. Pero paralelamente a su quehacer poético, Dávila desarrolló también, y con igual maestría, su faceta de narrador. El 'Faquir', como lo llamaban sus amigos, no es simplemente un gran poeta que alguna vez escribió cuentos. En su angustiada exploración de sí mismo, Dávila recorrió innumerables caminos, y, tanto en su poesía como en su narrativa, el quehacer creador se manifiesta como una implacable búsqueda de claves para responder a profundas interrogantes sobre la naturaleza humana, sobre sí mismo, sobre su condición de ser marginal atormentado por la realidad. De ella le obsesionan la miseria, la violencia, la descomposición de valores; en ella busca infatigablemente un camino hacia la verdad y hacia lo divino. Como producto de una conciencia y una sensibilidad siempre en estado de alerta, los cuentos abarcan un amplio espectro que evoluciona desde las anecdóticas circunstancias de la vida terrena hasta contenidos de carác-

ter esotérico, religioso y alegórico; y si bien los relatos son siempre un agónico acercamiento al hombre y a sus problemas en esta tierra y más allá de ella, la penetrante mirada de Dávila se identifica en un comienzo con las angustias y tormentos humanos en el marco de hondos conflictos de carácter social, colectivo, para escapar luego, mediante una simbología cósmica y compleja, hacia el mundo de lo místico y lo esotérico, buscando en este la iluminación definitiva la respuesta a sus más íntimas interrogantes. En una primera instancia, las criaturas davilianas forman parte de un mundo descompuesto, deshumanizante e injusto. Luego se apartan de esta realidad tangible y se convierten en símbolos de un acercamiento a las suprarrealidades del ser y la conciencia.

Este proceso de evolución en la narrativa del escritor cuencano nos permite establecer ciertas conexiones entre el conjunto de su producción, y obras y períodos de nuestra literatura anteriores y posteriores a ella. La obra de César Dávila Andrade constituye así un eslabón significativo entre dos momentos claramente identificables de nuestra literatura, como son el cuento de la Generación del 30 y el cuento de los años 60. Para precisar los contextos temporales en la obra narrativa del escritor cuencano, es necesario delinear, aunque sea brevemente, la trayectoria de nuestro relato en las décadas que aquí conciernen.

Escritores como Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra, Alfredo Pareja Diezcanseco (integrantes del "Grupo de Guayaquil"), además de Jorge Icaza, Ángel F. Rojas y Adalberto Ortiz, marcan el paso en los años 30 con un realismo social que convierte el quehacer literario en un instrumento de denuncia de la brutal realidad de miseria y explotación que viven el indígena y el montubio. Este fenómeno puede entenderse, entre otras cosas, como un compromiso solidario adquirido por los intelectuales ante las clases marginadas. ¿Qué razones determinaron este compromiso? Al respecto, el ensayista Fernando Tinajero sostiene:

El embrionario capitalismo que entonces vivíamos había dado lugar a la aparición de una débil clase obrera que, aparte del grito airado, no disponía aún de otro lenguaje para expresarse. Pero junto a ese exiguo proletariado había también una clase media que compartía con los obreros la pobreza y con los viejos aristócratas la cultura: con la burguesía comercial que era frecuentemente plebeya, pero rica a fuerza de explotación, no compartía nada. Sucedió entonces lo que tenía que suceder: esas dos clases se buscaron mutuamente por necesidad, juntaron sus debilidades y fundaron conjuntamente el partido socialista. De este modo, fueron los intelectuales los que prestaron su lenguaje a los proletarios que aún no lo habían adquirido. Los años 30 y 40 fueron el escenario en el que transcurrió esta alianza necesaria. (Tinajero 5)

La década del 50, época que interesa muy especialmente en este trabajo, es un período de transición. Estos años fueron "el terreno de disputa entre dos realismos: el social que se lo veía ya agotado y declinante y el psicológico que, renovando el ejemplo de Pablo Palacio, empezaba a tentar caminos propios" (Valdano 130). Económica y políticamente este período fue muy positivo para las clases pudientes, al igual que para la clase media que mejoró notablemente su status. "El Ecuador", anota Tinajero, "empezó a gozar de cierta abundancia . . . que hizo lugar en la mesa de los banquetes a esa clase media que al comenzar el siglo había sido casi tan débil como el proletariado. Por eso los intelectuales, bien que conservaron la fraseología socialista que les había dado prestigio, se dieron modos para arreglarse con el sistema" (Tinajero 6). Valga la excepción de César Dávila para confirmar la regla. Se agrandó, además, la distancia entre estos grupos mencionados y las clases populares, cuyas filas se veían engrosadas considerablemente por el crecimiento de un amplio proletariado urba-

no. De ahí el abandono del lenguaje localista, y la preferencia por los espacios urbanos, en contraste con el entorno rural que enmarca el quehacer narrativo de los escritores del 30.

El surgimiento de una sociedad de consumo, fría e impersonal, el macabro eco de las guerras mundiales, desarrollo tecnológico, crisis de valores, problemas económicos y represión son algunos de los signos bajo los cuales nace la década del 60, la misma que marca el inicio de otra etapa del cuento ecuatoriano. A diferencia de los narradores de la generación del 30 que creen conocer a profundidad una realidad única e inalterable, para los escritores de este período, la realidad es algo hermético, huidizo, inclasificable y relativo, cuya forma de expresión más apropiada es "desde el punto de vista de una conciencia que si bien es singular, también es anónima" (Valdano 147). La realidad ya no es aquella explicable a partir de la ciencia y la razón; es una categoría donde se unen lo extraño y lo natural, lo insólito y lo cotidiano, lo fantástico y lo objetivo, para presentarse ante nuestros ojos en una dimensión más totalizadora que da testimonio de la realidad del ser humano desde insospechadas perspectivas interiores.

¿Cómo cabe la obra de César Dávila Andrade en este panorama? Sus primeros cuentos tienen un cierto parentesco con el realismo social de la Generación del 30. Personajes humildes, ambientes sórdidos y crueles, situaciones crudas y dolorosas revelan un hondo acercamiento a la problemática social, además de una marcada preocupación por la trágica situación del hombre de nuestra tierra. Las personas, los problemas y los lugares tienen una perfecta ubicación en nuestro contexto ecuatoriano. *La muerte del ídolo oscuro*, por ejemplo, es un cuento que transcurre en nuestra serranía, dominada por la presencia de un sistema feudal que explota al indio: "El viejo Gutiérrez le había ordenado: -Puedes reventar a los indios que quieras, Gómez. Pero ese piano debe estar aquí en cinco días... ¡y sin una lastimadura!" (Dávila 2:123).

Este parentesco, sin embargo, es relativo. La narrativa daviliana aun desde sus inicios, tiene

un marcado sustrato alegórico. No se trata, como en la generación anterior, de denunciar la violencia y la miseria en que se hallan sumidos los personajes, ofreciendo así una visión fraccionada y maniqueísta de su realidad. Desde sus primeros relatos, César Dávila trasciende los límites de lo puramente social: recorre y explora esta esfera del vivir humano, pero como parte de un mundo de oscuros y a veces extraños trasfondos que intuye a partir de los hechos más prosaicos de la realidad cotidiana.

A medida que la narrativa daviliana va evolucionando, se va transformando también la realidad que presenta. Los cuentos progresivamente se apartan de lo crudo y tangible, y se hunden en un mundo metafísico que los vuelve cada vez más complejos y herméticos. Los relatos se convierten en metáforas de "otra" realidad, de esa que Dávila busca en el interior del ser humano. Sus propias interrogantes sobre la esencia de la vida y la muerte, sobre el tiempo y sobre Dios se convierten en los motores de una incansable búsqueda expresada a través de alegorías y símbolos. Esta exploración en lo oculto dota a sus cuentos de un carácter esotérico y místico que se posesiona de manera definitiva en los últimos relatos. Posiblemente buscando más respuestas, Dávila se suicida en Caracas en mayo de 1967.

El determinar las relaciones entre tiempos internos (tiempo de la historia y tiempo de la escritura) y los tiempos externos (tiempo histórico y tiempo del escritor) es muy importante si se quiere formular apreciaciones globales sobre la obra de Dávila Andrade. En su clásico estudio sobre García Márquez, Mario Vargas Llosa afirma:

los demonios de su vida son los temas de su obra. Los demonios: hechos, personas, sueños mitos cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad,

y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos... (87).

Los cuentos de César Dávila son también el ejercicio de una vocación alimentada por demonios, muchos de los cuales están relacionados con el tiempo, o mejor dicho, con los tiempos, porque son varios los que sustentan el trasfondo temporal de los relatos.

Es curioso que para establecer el "cuándo" de los cuentos, es decir, para ubicar el tiempo de la historia dentro del tiempo histórico o real, no sean fechas u otro tipo de indicios temporales los que sitúan los relatos dentro del tiempo real, sino más bien las huellas más o menos tangibles de los procesos históricos y sociales. Las distintas manifestaciones de lo que Ariel Dorfman denomina "violencia vertical", es decir, aquella ejercida por las clases dominantes, constituyen una línea temática que cohesionan los cuentos de la primera etapa de la producción daviliana, y son el dato más significativo para una ubicación de los relatos en el tiempo real. En cuanto al significado de la temporalidad evocada en los relatos, éstos dejan entrever un proceso de exorcización de lo que Vargas Llosa llama "demonios históricos", es decir, aquellos "... que comparte el deicida con su clase o grupo social, con su nación o con la humanidad" (Vargas Llosa 112). Son éstos los que determinan los temas de los cuentos de la primera etapa de la cuentística de César Dávila. Al autor le obsesiona el hondo dramatismo de la existencia humana, en el cual la injusticia de las estructuras sociales juega un papel preponderante. De ahí que el tiempo evocado en los primeros cuentos sea precisable, como dijimos, a partir de la realidad social que se refleja en ellos. Bajo la premisa de que un texto mantiene relaciones de diferente intensidad con el tiempo real, es decir, con el tiempo histórico en el cual se supone que transcurren los acontecimientos, podemos afirmar que la intensidad de esta relación en los primeros cuentos llega al punto máximo: el tiempo evocado en la

narración es el tiempo real, el mismo tiempo del escritor. La ignominia de un sistema que hace posible la existencia de un enorme estrato social marginado es el demonio histórico que se conjura en este grupo de relatos, el cual a su vez determina la intensidad de la relación entre tiempos internos y externos en los comienzos de la narrativa daviliana.

En la década del 50, el crecimiento de un vasto proletariado urbano es una circunstancia determinante. La dura lucha por la supervivencia, el hacinamiento y la promiscuidad generan lo que Dorfman llama "violencia horizontal", es decir, aquella que surge "entre seres que ocupan un mismo nivel existencial de desamparo y alienación" (9-40). En este contexto, cualquier rasgo positivo en la existencia de estos seres queda prácticamente anulado. Esta es otra línea temática de la obra daviliana, otro demonio también relacionado con el tiempo histórico. La violencia que se refleja en un gran número de relatos brota entre seres desprotegidos y hacinados en un mundo aplastante, el mismo mundo que Dávila vivió en carne propia. Así, aunque los relatos no presumen de históricos, pero sin embargo dejan entrever una historia entrañablemente ligada a las vivencias del autor.

A medida que los demonios personales van entrando en posesión de la narrativa daviliana, las relaciones con el tiempo exterior se ven prácticamente anuladas. Al volcarse hacia lo metafísico e internarse en caminos que puedan conducir a las verdades esenciales del ser, el universo de los cuentos se va liberando de cualquier atadura significativa con el mundo histórico, y por ende, temporal. Las narraciones se desenvuelven en una temporalidad que no necesita de vinculaciones definidas con lo real. Este rasgo confirma el carácter predominantemente visionario y simbólico de los relatos posteriores de Dávila, cuya problemática es más bien "atemporal", es decir, existe fuera del *chronos* -el tiempo susceptible de medirse en un cierto orden lineal-, y está inmersa en el *aion* -el tiempo de lo infinito. Mientras que los seres de los primeros cuentos se identifican en su condición de héroes

trágicos atados al sin sentido de la vida, ahogados por la crueldad del medio en el que viven, los personajes de los cuentos posteriores denotan una transformación radical, y a través de ellos se puede observar también el proceso de evolución en la producción de este autor. En los cuentos escritos hacia el final de la década del 50, los sujetos siguen siendo espectadores y víctimas pero ya no de la "realidad real" sino de vivencias y verdades metafísicas que se originan en los hondos enigmas personales del autor. Los seres de carne y hueso van poco a poco convirtiéndose en abstracciones inmersas en un tiempo que no puede registrarse en relojes y calendarios. Inclusive el medio geográfico de los cuentos se vuelve impreciso, es decir, se despoja de sus características individuales y pasa al plano de lo universal. Así, el héroe trágico atado al tiempo de problemas sociales y realidades concretas cede su lugar al Hombre, con mayúsculas, habitante de un *aion* sin principio ni fin. "No hay novelistas que escriban sólo en función de demonios personales o históricos", sostiene Mario Vargas Llosa, "todos se nutren de ambos órdenes, todos hurtan en esas dos canteras"(113). En este sentido, en una primera instancia de la producción cuentística de César Dávila, la intensa vinculación de la ficción narrativa con el tiempo real parece subrayar la importancia de los demonios históricos. Su condición de intelectual en una época de compromiso solidario del arte con la realidad de las clases marginadas, unida a una extraordinaria sensibilidad, determinan que la obra davilliana no se escape de la realidad del momento. Pero detrás de los conflictos de la "realidad real" que el autor comparte con su época y que saltan a la vista en los primeros cuentos, bulle una realidad interior que gradualmente va desplazando a la realidad externa. El alejamiento de lo tangible y concreto es un acercamiento a los demonios personales, es decir, al interior de un tiempo que simboliza todas las instancias de lo que el propio Dávila llama el "Omega eterno". He aquí la presencia de un tiempo que conjuga todos los momentos en que la conciencia

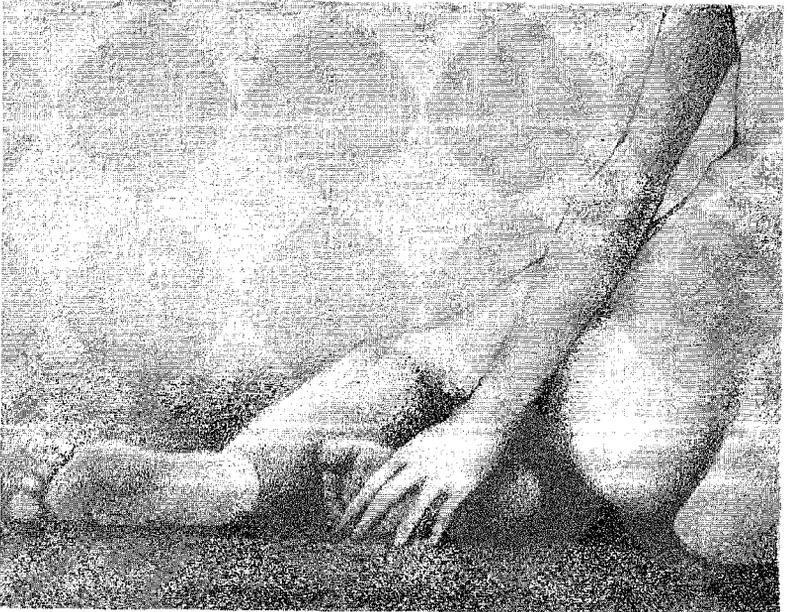
humana se enfrenta a lo absoluto. Y así, mientras que los cuentos más volcados hacia los problemas de la vida terrena necesitan aferrarse a ella como punto de referencia, los relatos que reflejan una conciencia humana enfrentada a incógnitas que yacen más allá de la materia tienden a localizarse en un espacio que simboliza el mundo como concepto genérico. La visión de Dávila se abre así desde el microcosmos de nuestra geografía ecuatoriana en un tiempo determinado de nuestra historia hacia el macro-cosmos universal donde el tiempo y el espacio se diluyen el uno en el otro.

Obras citadas

- Dávila Andrade, César. "La muerte del ídolo oscuro". *Obras Completas*. Dorfman, Ariel.
 Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. 2a. ed. Barcelona: Anagrama, 1972
 Tinajero, Fernando. "La honestidad intelectual". *Esquina* 1.4: 4-7.
 Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Eds., 1971.
 Valdano, Juan. "Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras, procedimientos". *Cultura* 3 (1979): 115-150.

La ironía en
Body Time,
novela de Gabriela Alemán

Por Cecilia Mafla



La escritora ecuatoriana Gabriela Alemán ha incursionado en varios géneros literarios: artículos periodísticos, entrevistas, cuentos y teatro. Inicia su creación literaria con el libro de literatura infantil *En el país rosado* (1995). Luego escribe las colecciones de cuentos *Maldito Corazón* (1996), *Zoom* (1997), y *Finga permanente* (2001) y la obra de teatro *La acróbata del hambre* (1997). En 2003 publica otro libro de literatura infantil *El libro azul* y su primera novela, *Body Time*, la cual analizo a continuación. Además, la autora ha escrito varios artículos críticos sobre cine. El manuscrito de su libro *Cine en construcción*, sobre la historia del cine en el Ecuador, ganó el concurso convocado por la Fundación del Cine Latinoamericano y la Universidad de Alcalá de Henares en 2003. Estas dos instituciones premiarán a la autora con la publicación del libro. Gabriela Alemán tiene su Ph. D. en Cine y Literatura de la Universidad Tulane.

La trama en *Body Time* desplaza al lector a las calles festivas de New Orleans, donde el jazz, la droga, el crimen y los cuerpos se juntan, en un calor húmedo que "ahoga a cualquiera que no pueda respirar bajo el agua". La periodista Rosa Travis se dispone a investigar la muerte del famoso académico Justo Flores pero, irónicamente, en el proceso descubre con desilusión la vida verdadera de su padre. Detectamos también la ironía en la caracterización de los dos profesores universitarios Justo Flores y Carlos Hernández. Por ejemplo, el intelectual y famoso profesor Flores resulta ser drogadicto (178), ladrón (118, 167), vago (133), mujeriego (103), sádico (25, 132), y masoquista (24) que abusa de su poder para explotar intelectualmente a sus discípulas (147) y para satisfacer sus fantasías sexuales con ellas (156). Mediante un entrecruce de tiempos y de personajes, de una trama fragmentada en capítulos aparentemente sin orden, la novela muestra la debilidad (128) y el abuso (147) de los principales personajes masculinos, a la vez que mantiene el suspenso en la búsqueda de la verdad, sea que ésta conduzca a la muerte del profesor Flores o a la vida del padre de la protagonista.

De los muchos temas de interés que tiene *Body Time*, la ironía está presente desde el inicio de la obra: Una sala llena de participantes para el evento anual de la Asociación de Hispanistas listos para escuchar al invitado especial, el famoso profesor Flores; personas haciendo llamadas para encontrarlo; la periodista Travis esperando para entrevistarlo; y el profesor, tendido sin vida en su habitación descansando "en paz, en la Ciudad de los Muertos, en New Orleans" (13).

La ironía en esta novela está presente tanto en el proceso investigativo de la protagonista, como en la caracterización de los personajes. La periodista Travis se propone encontrar el culpable de la muerte del profesor Flores, pero a medida en que su investigación se desarrolla, va descubriendo, junto con el lector, la vida de su padre y por ende la vida pasada de ella misma:

Pero este caso era diferente, era su padre y encontrar cualquier pista sobre su pasado la descubriría a ella también. La ayudaría a saber de dónde venía. Como hija de inmigrantes, perdida en una ciudad perdida (donde la gente llegaba deliberadamente a perderse), le hacía falta algo a qué agarrarse (88).

Las historias sobre la muerte de Justo Flores y sobre la vida del padre de Rosa Travis, conocido como *el capitán*, empiezan a entretenerse cuando el Profesor Carlos Hernández desde un bar ve que para un taxi del cual dos hombres sacan a un tercero —*el capitán*— totalmente borracho. Cuando Hernández solicita al dueño del bar que pida un taxi, éste le muestra el taxi que todavía seguía afuera. Intrigado por el borracho, Hernández le pregunta al taxista si lo conoce y el taxista, que más tarde resulta ser el cuñado de Rosa (70), le cuenta sobre la vida del borracho que acababa de dejar. Tanto Hernández como nosotros los lectores ignoramos en este punto de la novela (54-55) que se trata del padre de Rosa. Esto descubrimos mucho más tarde (87). La conexión de las dos historias es más

obvia cuando Hernández inocentemente le cuenta a Rosa sobre el "ex capitán ebrio y decrepito" (69), sin saber que éste es el padre de ella, comentándole, "Uno creería que su familia se preocuparía por él" (69), lo cual resulta irónico ya que Rosa vive con él y se dedica a cuidarlo.

Al hablar de las historias, no me refiero simplemente a la secuencia de eventos en un orden cronológico, sino a la "serie de acontecimientos 'entramados'... una 'trama', una 'intriga': una historia 'con sentido'" (Pimentel 21). Pimentel arguye que en la *historia* hay una preselección de acontecimientos, actores, lugares y tiempos (21). Gabriela Alemán presenta las historias sobre la muerte de Justo Flores y sobre la vida del capitán seleccionando el orden (o desorden) de acontecimientos, de tal manera que involucra al lector a hacer una lectura de detective; es decir, a aclarar sucesos misteriosos respecto a la muerte de Justo o a la vida verdadera del capitán. Además de jugar con la complejidad de las historias, Gabriela Alemán enriquece su obra con una variedad de narradores homodiegticos (Pimentel 137), que están involucrados en el mundo narrado, y que cuentan la historia a través de diálogos, como en el caso de la conversación entre el taxista Raúl y Rosa, y a través de un narrador heterodiegtico (Pimentel 141) o narrador omnisciente.

Como manifiesta Claudia Moncagatta, el manejo del tiempo en la novela —la combinación de la elipsis, la analepsis y la prolepsis— mantiene el suspenso y la intriga, pero a la vez permite que el lector recree en su mente "un recuento completo del entretreído de lugares, personas y acontecimientos" (23).

En cuanto a la ironía en la caracterización de los personajes, tanto el profesor Flores como el capitán tienen en común el engaño. Estos dos personajes han logrado dar una imagen distinta de lo que ellos verdaderamente son. El destacado profesor Flores, invitado especial de la conferencia académica, irónicamente sólo se preocupa de comprar y consumir sus drogas (80-81) y de satisfacer sus apetencias y fantasías sexuales (131-32). Desde la

primera vez que Justo Flores aparece en la obra, mientras espera a Carlos Hernández en el aeropuerto, los lectores nos damos cuenta del masoquismo de este personaje, quien trata de descubrir un tipo de dolor que le dé sentido a su vida (24) y una manera de entretenerse matando mentalmente a las mujeres que se hallan a su alrededor:

En la primera hora había matado a catorce... y a un perro, que había tomado especial cuidado en torturar. Por cada gota que sentía descender por su rodilla, arrancaba una pezuña al animal, que entonces gemía y luego lo lamía (24-25).

Al darse cuenta de que esta tortura imaginada no lo complacía suficientemente, el admirado y respetable profesor busca a su alrededor a alguien que le pudiera responder sosteniendo la mirada. Encuentra a Mariana, la alumna de Carlos Hernández, y continúa con su sádica imaginación:

En tanto él la imaginó, mientras se alejaba, vestida con un traje de lentejuelas, sus largas piernas descubiertas, oficiando de asistente en un acto de lanzadagas. . . él la prendía contra la pared, sus piernas ligeramente separadas —sus muslos superiores apenas rozándose, el espacio suficiente para que una mano húmeda en posición vertical pudiera atravesarlos con cuidado—, sus brazos extendidos boca abajo, mientras cada nuevo golpe seco del cuchillo, que pasaba raspando por el aire, delincaba su cuerpo. (26)

Las fantasías sexuales excéntricas del Profesor Flores incluyen el abuso y la violencia. Al ver a Ángeles Conde, otra estudiante de Carlos Hernández, desnuda llorando de humillación y rodeada de los artículos que Flores había comprado en la tienda de adultos, él le manifiesta fríamente: "Mientras sigamos idealizando el deseo negaremos su relación ambivalente con la violencia y el dominio" (157). Para Flores no existen los senti-

mientos ni el respeto para el ser humano. Su meta es infligir el dolor en otros y en sí mismo y adquirir el placer, que es lo que eventualmente lo lleva al suicidio: "Justo buscaba algo a lo que pudiera llegar solo, sin ayuda de nadie. Un estado límite" (171).

El capitán, en cambio, es un ser aparentemente inofensivo, cuyo único vicio es el licor. Sin embargo, a medida en que la investigación sobre la muerte de Justo Flores se desarrolla, nos enteramos de la vida secreta del capitán, de los maltratos a su joven esposa Celia, la madre de Rosa (66), del otro hogar en París durante su juventud (67), de su irresponsabilidad como padre (66, 91) del contrabando desde Cuba y Panamá (93), de sus fantasías excéntricas con la prostituta Lula que le recuerda de Eva (107-109), y de su vida como colaborador nazi en Francia durante la ocupación de Vichy (69, 150).

La narración de las dos historias toma la forma de un rompecabezas. La investigación sobre la muerte de Flores se fragmenta para dar lugar a episodios misteriosos sobre la vida del capitán. La prostituta de pelo cortado a mate, que se acerca al capitán en el bar a reclamarle por no haberle pagado (82) aparentemente no tiene mucha importancia. No es hasta más tarde que los lectores comprendemos la función de este personaje (149-150). Así mismo, no tiene mucho sentido el enfado histórico del capitán al ver a Rosa de niña con su pelo rapado: "Mientras el capitán insultaba a tu madre repetía una y otra vez, *les cheveux, les cheveux*" (92).

Tampoco comprendemos la importancia del contenido de la caja que el capitán guarda bajo su cama con recortes de periódico en francés del año 45, una navaja de afeitarse, un bucle de cabello, un trozo de disco de acetato y un lápiz labial (89). Sólo llegamos a comprender la importancia de estos artículos más tarde, cuando Rosa y los lectores nos enteramos, a través de la narración de Raúl, el taxista, de cómo el capital rapó a su mujer y la envió a comprar cigarrillos para que la detuvieran en París y él pudiera deshacerse de ella y finalmente huir:

Los denunciaron y el capitán, entonces comerciante, tomó su decisión —sin consultar nuevamente a su esposa—. El pelo crecería, pensó, y él volvería a buscarla cuando se hubieran olvidado de él y de todo ese episodio. Uno se sacrificaría para salvar a los dos... [Rosa] No pudo imaginarlo porque lo que vio Rosa fue a Eva, en la calle. La imaginó bajando por la vereda de todos los días, que ya no era la de todos los días, porque ahora no era ella sino una pera de boxeo. La imaginó cuando se dio cuenta de que era inútil buscar tabacos y volvió corriendo a casa entre el griterío de la muchedumbre. Donde ya no encontró a su marido. Que nunca volvió a buscarla. Que comenzó una nueva vida y encontró una nueva mujer. Que aprendió otro idioma (150-51).

Este acontecimiento nos hace ver que el capitán contrata a la prostituta Lula para revivir los momentos con Eva y de esta manera manejar su culpabilidad. También entendemos la reacción histérica del capitán cuando ve a su hija Rosa rapada porque esto le recuerda de su acción cruel del pasado.

Dijimos antes que los dos personajes que son el blanco de la investigación de Rosa —el profesor Flores y el capitán— han engañado. Los dos han dado una apariencia distinta de lo que son y los dos han guardado secretos. Otro factor que los asemeja y que conecta sus historias es la relación con Lula, la prostituta. Con su cabeza rapada, ella le recuerda al capitán de Eva y satisface así las fantasías de él. También a ella recurre Justo fortuitamente para satisfacer sus fantasías excéntricas, ya que su nombre estaba en la tarjeta que le dieron a Justo en la tienda para adultos.

Los personajes masculinos en esta obra de Gabriela Alemán son seres débiles. Justo Flores, por ejemplo, "uno de los hombre más admirados del campo" (19) está controlado por la droga (80, 85) y otros vicios. A pesar de la aparente destreza de Justo con el sexo femenino, la autora, mediante el narrador, lo empequeñece aun después de muerto:

Volvió al cuarto, observó que el afamado académico no las traía todas consigo o, ¿esa era una de las características de la muerte? Recordaba haber leído que los órganos colapsan y tienden a retraerse cuando se instala el *rigor mortis* (13).

De la misma manera, el narrador omnisciente nos muestra la vulgaridad de Justo en el episodio del restaurante, donde la comida, el sexo y la falta de higiene y de modales se mezclan: el licor regado sobre el mantel, la una mano de Justo sosteniendo el tomate que chupaba mientras la otra se posaba “toscamente sobre la brecha que separaba el muslo izquierdo de Ángeles del derecho” (100-01). Así mismo, la deshonestidad de Justo es obvia cuando se roba el libro en la casa de Mariana (118) y cuando paga por su droga a Fish con un cheque sin fondos (167).

Por otro lado, el profesor Carlos Hernández sólo puede ofrecer su desesperación (21, 120), su irresponsabilidad y su inseguridad (128). Irónicamente ansía convertirse en un hombre como el Profesor Flores (128) y apenas lo conoce. También el padre de Rosa es un viejo alcohólico (53) con un pasado turbio. Sin embargo, cuando los personajes masculinos Justo y Carlos se juntan, manipulan la conversación, dan poca importancia a lo que Ángeles dice y terminan ignorándola totalmente (98-99), a pesar de que es ella quien ayuda a Justo a revisar su ponencia, yendo a la biblioteca y cotejando las citas con los textos (147). Resulta muy irónico que Ángeles hasta cambia el tema de su ponencia (135), siguiendo la sugerencia de Justo, para que éste la lea y él ni siquiera se molesta en leer su propia ponencia.

Al mirar la ironía en la investigación de Rosa, que investigando sobre la muerte del drogadicto Flores, descubre la vida verdadera de su padre, encontramos cierta analogía con las palabras de Paúl, el novio de Mariana, ex-profesor universitario que se dedica a la lectura del Tarot (valga esta ironía también): “A veces entre los desechos, solemos encontrar la verdad”. Esto es lo que ocurre con el trabajo de

Rosa: la muerte de alguien sin verdadera importancia le conduce a descubrir la verdad sobre la vida de su padre y sobre la suya misma. De esta manera, Rosa no es sólo el sujeto —la agente de esta investigación— sino también el objeto de la misma, lo cual en sí resulta irónico.

A través de la trama de la obra, se puede detectar un *leitmotiv*, que se concretiza en las palabras de la ex esposa de Carlos: “*Ser hombre no es una condición dada sino un esfuerzo diario*”, palabras que ella le dice a Carlos al finalizar la relación con él, las cuales le parecen inocuas a él, pero ocurren a su mente siempre (121). Vemos en la obra que el éxito que los personajes masculinos han tenido no se debe realmente al esfuerzo por parte de ellos, sino a su condición de hombres. En ninguna parte de la novela se ve una razón contundente para la fama del profesor Flores. Por esto, resulta irónico que sea famoso. Lo que este personaje despierta en el lector es miedo por su sadismo y lástima por su drogadicción. A pesar de que este éxito sin esfuerzo nos molesta a las mujeres, no nos sorprende. La mujer para llegar a la posición del hombre muchas veces tiene que hacer el doble del trabajo de ellos y aún así no es reconocida. Valgan los ejemplos que da la crítica Cecilia Ansaldo respecto a la representación literaria minúscula de las mujeres en el Ecuador en comparación con la de los hombres (11).

Hemos visto en este análisis del discurso narrativo complejo de *Body Time* la ironía tanto en el proceso investigativo de la protagonista como en la caracterización de los personajes. La investigación sobre la muerte de Flores lleva a Rosa a descubrir la vida de su padre. También el famoso profesor universitario, respetado y admirado por sus colegas y sus estudiantes, resulta ser un hombre débil controlado por la droga y sus instintos masoquistas y sádicos que eventualmente lo llevan a la muerte.

Gabriela Alemán, en el transcurso de esta novela, incita al lector a verificar tiempos, personajes y acontecimientos para llegar a la verdad. No obstante, no se trata únicamente de

una novela detectivesca, ya que irónicamente el enfoque de la investigación gira, yendo de lo externo a lo interno, de lo público a lo personal, transformando a la agente de la investigación en el objeto de la misma.

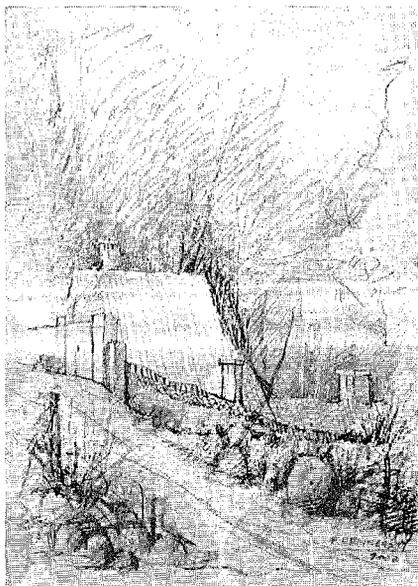
Obras citadas

Alemán, Gabriela. *Body Time*. Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 2003.

Ansaldó, Cecilia. *Cuentan las mujeres: Antología de narradoras ecuatorianas*. Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 2001.

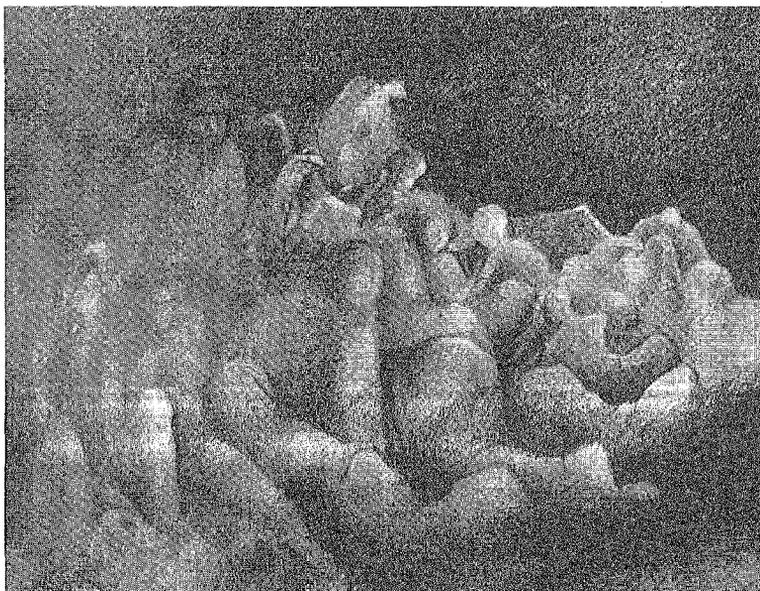
Moncagatta, Claudia. "Body Time". *Eskeletra* 10 (2004): 22-23.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México DF: Siglo veintiuno editores, 1998.



Acerca de
Identidad y formas de lo
ecuatoriano,
de Juan Valdano

Por José Alberto de la Fuente



Juan Valdano (Cuenca, 1940), cuentista, novelista y ensayista ecuatoriano, dentro de sus múltiples actividades académicas y culturales, se ha dedicado a reflexionar y a contribuir con su país en políticas culturales y en proponer una explicación de la historia del Ecuador basada en el método de las generaciones. Entre sus novelas de carácter histórico podemos nombrar *Las huellas recogidas* (1980), *Anillos de serpiente* (1998), *Mientras llega el día* (1990), *El fuego y la sombra* (2001) y la novela corta sobre el tema de la migración de ecuatorianos hacia España *La memoria y los adioses* (2006).

El 14 de marzo de 2006, estudiantes y académicos de la universidad Silva Henríquez, tuvieron la oportunidad de escuchar su conferencia sobre "Identidad y Cultura Andina", en la cual se detuvo a compartir algunos conceptos e ideas de su ensayo *Identidad y formas de lo ecuatoriano* y de su discurso de ingreso a la Academia Nacional de Historia el 5 de junio de 2003: *Generaciones e ideologías en el Ecuador, itinerario de una búsqueda y nuevas aproximaciones a un método histórico*. Su propuesta de investigación no se puede fragmentar y menos deshilvanar en pequeños retazos y motivos. Por el contrario, sus ideas se van amalgamando en una dialéctica que nunca pierde de vista a Ecuador en el contexto de los países andinos y de la unidad en la diversidad del proceso cultural latinoamericano. Su lugar de enunciación es "el país de la mitad", donde los rayos del sol caen perpendiculares sobre los hombres y mujeres mestizas que afanosamente sienten su destino en la concreción de la democracia, la justicia y la libertad. En su tesis, Ecuador aparece como un mundo multiforme, heteróclito, multiétnico y de profundos signos de tropicalidad. La identidad nacional se concibe como un rasgo intangible y moral que incluye lo hispánico, lo africano y lo nativo.

Identidad y formas de lo ecuatoriano, de manera ágil, en un castellano que se deja leer con agrado por su claridad, sencillez y precisión conceptual, da cuenta de la identidad y sus formas, de la cultura y el poder en la

Audiencia de Quito, del barroco y el mundo colonial, del despertar de la conciencia criolla a través de la literatura de los desterrados; de otros procesos literarios, de la nación y las regiones o fragmentos de las literaturas regionales y de las preguntas más acuciantes sobre la nación, su pasado y su presente. A través de muchos pasajes, por su alto vuelo estilístico que viene a confirmar la capacidad filosófica de Valdano para abstraer la experiencia histórica, el ensayo se posesiona en las coordenadas y en el estrado de los ya clásicos escritos por Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Octavio Paz, Mario Benedetti, Eduardo Galeano y otros ya consagrados por su contribución a la literatura, las ideas y al pensamiento latinoamericano. Se valora la "América nuestra" desde la perspectiva de un mundo por hacerse, encontrarse y desencantarse en las peripecias y disputas entre los distintos poderes que han agudizado el drama y banalizado la comedia social desde la Colina hasta nuestros días. Tenientes, clérigos, políticos, oligarcas e indígenas, aparecen dentro y fuera del escenario maquillados con el lenguaje barroco del disimulo y de la insatisfacción. Las cualidades de esta obra han concitado la atención y el interés de los lectores ecuatorianos; en menos de cinco meses de haber sido editada ya va alcanzando su tercera edición. Para Valdano, el pueblo de Ecuador más que vivir una crisis de identidad, experimenta "una crisis de valores que nos están haciendo olvidar lo que somos". En el ámbito político pareciera pesar más lo emotivo que lo racional, de ahí entonces que se comprenda por qué el fútbol une y la política separa. En la primera parte, se despejan una serie de interrogantes sobre la identidad, sentimiento de pertenencia que vacila entre la adhesión a una patria, a una comunidad o a un terruño. El descontento está siempre a flor de piel en el contradictorio caminar del "llegar a ser" y de responder satisfactoriamente a la cuestión del otro. Recurriendo a la metáfora del río heracliteano, el autor nos adelanta que las identidades son procesos que nunca se detienen, que "vendrá otra generación que llegará con

otros criterios, con otras formas de ver el mundo, con otra hermenéutica y, sin duda, dará su respuesta, una propia y probablemente distinta a ese mismo y eterno interrogante: el "¿quién somos?". Lo importante es estar atentos a este problema existencial, político y cultural que se viene a resolver en tanto se va madurando en la "conciencia de la propia identidad", la cual se consigue al superar la ignorancia histórica y las cegueras cognitivas. Eximios intelectuales han contribuido a ello: el geógrafo Pedro Vicente Maldonado, el historiador Juan de Velasco, el ensayista e historiador Juan Montalvo y los escritores costumbristas de finales del XIX, José Modesto Espinosa, Juan León Mera, José Antonio Campos, y sin duda los escritores vanguardistas de la década del treinta del siglo XX conocidos como el Grupo de Guayaquil.

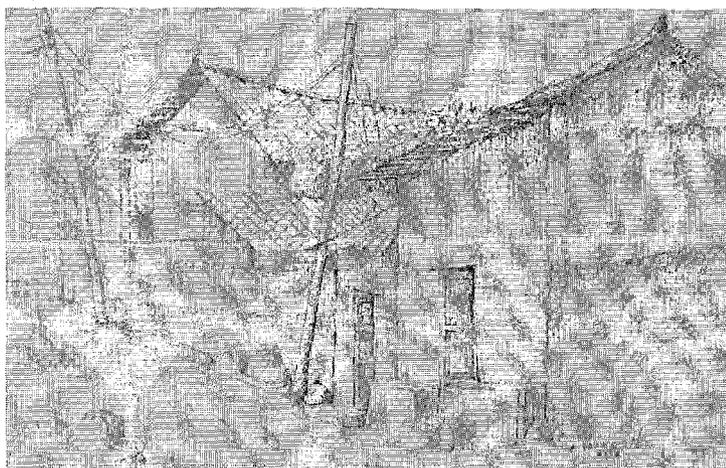
La Conquista de Ecuador, cuya permanencia por siglos se asentó en el poder de la Audiencia de Quito, mantuvo el conflicto sin resolver porque el "encuentro de dos mundos" tuvo los efectos de un "encontronazo", de un choque entre universos biológicos y culturales distantes, "aunque la destrucción y la violación que afronta las sufrieron sólo los conquistados". Esto generó una actitud huidiza y perifrástica, el lenguaje barroco del disimulo, de la sobrevivencia, del autoengaño y de la máscara trágica y festiva, grandilocuente y eufemística, el arte de esconderse como actitud de la ética del encubrimiento. Uno de los elementos de la esencia de la contradicción barroca, de su paradoja: la negación que afirma, el encubrirse que descubre, el engañarse que desengaña, el disfrazarse que camufla la identidad. El conceptismo literario plasmó estas conductas en tonos rebuscados y oscuros, en el "abuso del hipérbaton, el alarde de ingenio que debía hacer el poeta para salir airoso de la prueba a la que le obligaban la retórica y el tema, por lo común, impuesto". El despertar de la conciencia criolla comenzará con la expulsión de los jesuitas; a través de los consuelos que traerá la nueva poesía, poco a poco se irá superando la ostentación de lo ajeno y el ocultamiento de la inti-

midad. Sin duda alguna, la literatura contribuirá al proceso de legitimación de la identidad nacional desde su proceso de asimilación y reconocimiento del mundo indígena por el realismo social (indigenista, criollista o afroecuatoriano).

Las dos últimas partes de *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, se refieren a la nación como interrogante, sus regiones "o fragmentos de un espejo roto" en el contexto de una historia más padecida que "hecha" por el pueblo indígena y mestizo. Desde fines del siglo XVIII, ha habido tres grandes propósitos: "el proyecto de ser país, el proyecto de ser nación y el proyecto de ser cultura". La heterogeneidad nacional acentúa los particularismos regionales y evita el sentido de unidad. Finalmente, queda abierta la pregunta: ¿Ecuador existe como nación? Valdano concluye su excelente trabajo a partir de las carencias reconocidas en el orden social: falta de opinión pública, falta de un carisma gubernativo que concilie el sentido de autoridad con el de participación ciudadana y falta de consistencia de la cultura nacional traducida en el complejo de inferioridad.

Entre la casualidad y el olvido: la peregrinación A medio decir, de Fernando Balseca

Por Humberto E. Robles



El haber literario de Borges cuenta con un relato titulado *El Fin*, relato que de alguna manera me parece apropiado, como punto de partida, para discutir el último poemario de Fernando Balseca: *A medio decir* (Quito: Seix Barral, 2003). De inmediato está la tapa del libro. Se trata de un cuadro de Francisco Valverde, titulado *Eterno fin* (1991). Figuran allí: 1) el mar; 2) un automóvil —¿sin pasajeros?, anegado o varado en ese mar, casi sin horizonte— automóvil de un color que alguna vez fue punzó; 3) una playa desértica, bañada,

asumimos, por incesantes mareas; 4) y, la palabra FIN. Amplio material hay allí para intrigar al lector, para invitarlo a pensar sobre el propósito de Balseca al haber escogido dicho cuadro como ilustración para los cuarenta poemas, de diferente factura, más la “Nota necesaria”, suerte de prólogo, que junto con la “Anotación final”, suerte de epílogo, constituyen el volumen. La palabra “FIN”, sin embargo, me remitió inevitablemente al texto de Borges, *El Fin* (así, con mayúsculas), donde resulta claro que el autor argentino proponía con el título de su relato tanto la acepción de objetivo como la de final,

meta que es comienzo y conclusión, sugiriendo así un infinito, cíclico, recomenzar y acabar, un permanente, si se quiere, *a medio decir*. Es dentro de esa premisa -premisas que nos aproxima y nos aleja de la sabiduría plena, del dominio del verbo y del amor, que nos coloca en la interminable zozobra del ser y el estar y de la epistemología- que habría que leer el sugerente poemario de Balseca. Poemario pensado y recapacitado hasta el detalle, que prorrumpe en lo axiomático, y que bien podría engañarnos con su aparente sencillez. Un lector riguroso descubrirá con admiración, sin embargo, el gran esfuerzo creativo que tiene a mano: el horizonte poético, la intensidad de los sentimientos que provoca, las cualidades aforísticas del verso, la pericia literaria con la que se maneja la estructura del libro, y el ritmo que se impone en ese lector, invitándolo a la relectura.

La aludida "Nota necesaria", firmada dizque por un "presunto" Martín Kowalewski, biólogo, sesudo estudioso de primates, descubre el marco del poemario. Allí reconocemos ecos de Gödel y Heisenberg, del desbaratarse del principio de causa en las ciencias y del vuelco hacia la casualidad, las contingencias y la epifanía que tanto han afectado el pensar y el pensamiento no sólo científico del siglo que acaba de culminar. Ese "prologuista", quiérase lo no, en su nota introductoria nos entrega "algo fraguado a la mancha de un recurso literario" (10-11) en que el lector y el autor, la realidad y la imaginación, el arte y la ciencia, la certeza y la invención, el verbo y el silencio parecieran confundirse bajo el manto de la interpretación, produciendo la "sensación de que algo no está en orden", ni siquiera en el amor (12). Un lector atento, por ende, no desiste en ver el recurso literario del esfuerzo que se plantea, no acepta la presunta certeza, paradoja del medio decir, ni la ingrata presencia de Roland Barthes en cuanto a eso "de que el autor no está, que ha desaparecido".

La única certeza (otra paradoja) será lo opuesto, de que el autor está, de que el autor es, de que el autor nos va a entregar su mundo col-

mado de incertidumbres, y de que ese mundo poético suyo, con sus cuarenta poemas, se bifurcará en cinco apartados (1. "Antes de que tu nombre en el mundo se borre"; 2. "Mejor si huyes de todas las lecciones de ciencias"; 3. "La cosecha del hombre en este hogar de paso"; 4. "Ni se le ve el comienzo ni el fin se le vislumbra"; 5. "Acertijo que nunca tú y yo descifraremos") hasta llegar a la "Anotación final", suerte de *réquiem* que no es sino un reclamo y un rescate de la memoria frente al olvido, de la letra frente al silencio, reclamo de *eros* frente a *thanatos*. Y por esa vía, a fin de cuentas, el triunfo de la amistad, del amor, de la poesía, y del vivir.

El arte del aforismo es el arte de lo axiomático y proverbial, es llegar a la frase precisa que, no obstante, estalla en signos y significados. Cosechar frases de cada uno de los cinco senderos que comprenden el poemario podría ser una tarea ociosa, pero estimo que sólo así alcanzamos a pensar y sentir en su totalidad el esfuerzo del viaje y peregrinación ontológicos de Balseca.

"Antes de que tu nombre se borre" es un canto erótico, vital, a la presencia de la ausencia de la amada, sea ésta real o inventada. Imaginamos una peregrinación que va desde el primordial encuentro entre dos hasta la memoria y el recuerdo del sujeto. La amada arriba con su "voz de limo ganando orillas recién emergidas después del cataclismo"; el amado deviene "hoja amarillenta que se vence a sí misma [que] es el retrato de [su] propio acontecer" (17-18). Estremecimiento que compagina vida y muerte, principio y fin, estremecimiento en que la terza llama del *vivir* pretende vencer la misma esencia del devenir. La voz poética nos lleva por los vericuetos de su peregrinación amorosa hacia un mundo sin geografía y sin tiempo aparentes, mundo de "nieve que quema", de anhelos que sin éxito buscan "paralizar el giro inesperado del objeto que rueda para siempre" (19). Mundo en que la emoción y el verbo ya no coinciden, mujer que se impone como "presencia que para ser hablada exige otro diccionario" (21).

Nos adentramos con ella y con su amado en el mundo de lo cotidiano y de lo elemental donde la voz del hablante sólo puede decir que se ve "cubierto por un vaivén de ritmo inusitado como la fatiga del desierto zaherido por una súbita humedad del suelo", y eso porque, como dice, "sucede que una mujer me retiene en su tina de baño" (23-24). De lo íntimo y elemental pasamos al espacio callejero, moderno y metropolitano, donde la amada va por las rúas provocando emociones y desafiando pitopos: "Los viandantes se petrifican en su intento de / archivar en una imagen / el continuo del tiempo que sustrae y que sólo tú / congelas". La voz poética, la voz del amado, vencido, declara "esa ciudad es mi enemiga pues te / retiene lejos de mí" (25-26). Vencido, el amante reconoce: "Te nombro mía y por ello no te tendré nunca" (27).

La salida es la fantasa, el harén de la imaginación que lo llevará "de viaje por / el desierto sin sentir sed" (28), harén en el que sólo hay una mujer a la que el amante se entrega cual esclavo. El siguiente paso es el que da la voz poética a lo largo de sus experiencias planetarias, experiencias no compartidas con la amada, experiencias que lo llevan desde Sacsaywaman hasta Cotacollao, desde Cascol a Manhattan y desde Maraquech al barrio del Centenario, experiencias que lo llevan a conjeturar que Ptolomeo hubiera encontrado un lugar en su sistema para "ella". Y acaso, vale imaginar, hasta en un análogo epicentro donde su pensamiento, por centurias, colocó a la *terra nostra*. Nuevas experiencias y nuevas ciencias, en plural, transformaron a nuestro astro de eje en planeta: en eso, y nada más.

Este viaje planetario prosigue hacia el recuerdo y la memoria, dos cosas distintas. La memoria precisa, recupera, y va desde el viejo San Juan hasta Miami, haciendo escala en alguna loma llamada Urdesa o en alguna ciudadela nombrada Kennedy. En el fondo de ese recorrido, sin embargo, está San Jacinto y la consecuente melancolía de no haber soltado "las amarras para no volver" de allí. Ahora sólo quedan el medio decir y el eterno y superreal conflicto entre la realidad y el

deseo, deseo de "desarmar el juguete que no tuve", deseo y necesidad de "dar ..., una y otra vez" con la "mujer inexistente" (32-33).

Por eso mismo la voz poética suplica a esa mujer la negación del deseo; en esa negación yace la seducción de la búsqueda, seducción que se ubica en ese fiel entre la desesperación y el delcete a la vez: "Niégate gozosa y deleíta mi desesperación" (35). Desesperación que el hablante entiende es el destino; búsqueda que culminará en la nada, pero que cuyo absurdo constituye la única certeza ante ese otro cataclismo que es el morir, "la certeza de acariciar el estallido de un / secreto acariciado" (37). En el fondo está el engaño del vivir con los diseños, formas, órdenes y lenguajes imaginados por este y aquel hacedor que acaba en la paradoja de ser nada más y nada menos que un conquistador... conquistado (39). Por eso mismo, al final de este apartado, nos quedamos frente a Helena, cual ante aquella Venus de Milo cuyo abrazo imposible buscaba el poeta, abrazo que empedernido y terco sigue buscando el ontológico ser: "por qué me duele tanto verte / si no te he tocado todavía, / si ni siquiera recuerdo / haberte besado alguna vez" (40). Entre el vivir y el morir, entre el principio y el fin, sólo queda la certeza de lo imaginado, la certeza de lo inasible, la certeza de la falta de un Diccionario, la certeza de que todo está a medio decir.

El siguiente apartado, "Mejor si huyes de todas las lecciones de ciencias", agrupa siete momentos. No es de caso detallarlo con igual minucia que el anterior. Sólo queda decir que un hombre del trópico se maravilla y se llena de interrogantes ante las múltiples geografías, palacares, teorías, sinsentidos, éticas, tiempos, metafísicas, destierros, entierros, vidas, muertes, espacios siderales, génesis, hecatombes y culturas que visita. Todo lo anterior es parte del mundo abstracto de la voz poética. Mundo de conceptos, de tratados y de ideas que han pasado desde Ptolomeo hasta Copérnico y Galileo y Newton, y Einstein y Gödel y Heisenberg, y etc. y etc. organizando y reorganizando el universo, tratando de imponer taxonomías, de conformarlo, de

entenderlo, de explicarlo, de soñarlo, más siempre borrando y volviendo a escribirlo, ya en el aire o en el folio, haciendo de la historia humana un constante palimpsesto y un constante devenir que es “deleite”, “desesperación”, “secreto acariciado”,... que es, en suma, la vida: “lo mejor que se ha inventado” (según el decir de un veterano y terco personaje de García Márquez).

La verdadera esencia de esa voz poética, de su ser, el verdadero rescate y el triunfo del mismo frente al morir y el medio decir se pronuncia en el que es para mí el más conmovedor y el más auténtico de los apartados del libro de Balseca: “La cosecha del hombre en este hogar de paso”. Apenas dos poemas lo comprenden. Al menos uno de ellos, a mi ver, ya es digno de entrar en las antologías, al menos en las de la poesía ecuatoriana. Me refiero al primero, dedicado a Diego. No viene al caso el arranque de la inspiración. Si la carga emotiva que se vuelca sobre el objeto de la misma. La elegía y la alocución, el lamento y la oración, apuntalan el fervor de amor que se vuelca sobre Diego. Aquí no hay nada a medio decir. Aquí estamos ante la cosecha de lo que es el vivir: el amor y el saber amar. La fina sensibilidad de la voz poética, sin melodrama, hacen de ese amor un axioma tras otro, una frase lapidaria tras otra. Valgan unos cuantos ejemplos, sin comentario: “Que te quiero decir joven brioso que corres hacia la / colina. / No estuve a tu lado en el arduo aprendizaje de la / bicicleta, / el equilibrio una primera validación de la / existencia”. El lamento y el consajo del padre se acumulan. Culminan en la aceptación de que cada vida, incluso la del vástago, emprende por nuevas pautas y senderos. No hay Prometeos: “visité al médico para hacerle preguntas sobre tu / crecimiento, / pero no fue necesario porque me descubriste una / isla distinta / aquel día abierto de preguntas y plagado de miradas / sin respuestas”. El motivo clave de todo el poemario está en esas dos últimas palabras. No menos poderoso, sin embargo, si bien más cargado de paternalismo, un decir, es el poema dedicado a

“Irene”. Una lectura feminista reclamara el exceso del cuidado, del sentido de admonición, que pareciera rezumar, e.g., de estos versos: “Cuidate del cangrejo, niña, no del sabroso animal que corre de lado por la / playa, / guárdate de aquel que asecha en lo profundo de la / sangre / incrustado entre la información genética” (61-63). *Yo me inclino a creer* que la admonición es hacia eso de perder el sentido de eje y proa que el poeta lamenta haber perdido en sí. Eso, sin embargo, ya es otra cosa. Lo cierto es que estos dos poemas, y me reitero, están entre los más auténticamente sentidos del poemario.

Diecisiete poemas en prosa que introducen otro ritmo en el poemario y que se enfocan en la búsqueda de una poética constituyen “Ni se le ve el comienzo ni el fin se le vislumbra”, el siguiente apartado. Para el suscrito esta es la parte menos lograda del volumen. Y eso quizás porque es la más obviamente pensada y teorizada, destinada a acabar borrada y borrándose como todas las teorías habidas y por haber. Un constante recomenzar en búsqueda de una definición de lo que es la literatura tortura el cotidiano meditar y poetiza de la voz poética, valga la redundancia, y acaso fatiguen al lector. Valga una analogía respecto a nuestro reparo. Recuerdo, y espero que la memoria no me falle, que un presunto alumno le preguntó a aquel don Juan de Mairena acerca de cómo transformar en poesía una frase como esta: “Los asuntos consuetudinarios de la vida diaria”. El portavoz de Antonio Machado optó en su respuesta por lo sencillo y elemental: “Algo pasa por la rúa”. Estimo que Balseca se excede en abstracciones en su atormentada búsqueda. ¿Acaso una parodia? No obstante, y aun así, para la cosecha del lector, para su participación en eso de ir “en pos de lo indecible” (70) son suficientes, más que suficientes, frases alusivas como la ya citada. O como las que rezan a continuación, frases que nos persuaden e incitan con su provocativo a medio decir: “Escribo porque no te tengo” (72) o “El lenguaje ya estaba allí: nuestra llegada es la arbitrariedad” (82); o, incluso, “la poesía es el verda-

dro acontecimiento para desaparecer" (83). Frases todas que nos invitan a escribir en el aire de la imaginación.

Sigue la peregrinación de Balseca con el apartado "Acertijo que tú y yo nunca desciframos". Y se entiende que así sea. La literatura y la poesía ya nos habían colocado en el horizonte de las adivinanzas. Ya habíamos entrado, por medio de repeticiones y variantes en torno al tema, en el resbaladizo terreno del absurdo. La literatura y la poesía no son más que un atrio a un interrogante mayor: el infinito e impreciso horizonte de la vida misma. El tríptico que comprende esta sección va a hacer del arte, de la partitura que tenemos a la mano y que desciframos, quiéralo o no la voz poética, una defensa contra ese absurdo. La única justificación contra el Caos es "La letra", ese "vacío insaciable de un instante perdurable" (87). La letra, ese "grano de sal", única manera de sentirse no soñado (89), de sentirse ser, de no sentirse estar. Por eso, del fondo del poema definitivo del tríptico resuenan, con afán irónico, con terco anhelo de perseverancia, con paradoja, como en todo lo que es vivir, los siguientes versos: "Escribo para borrar lo que he sido, no para dejar una / señal, / sí para quitar de la ilusión de los mortales el afán de perdurar. . . . Escribo porque la noche avanza y sigue hueca como / un hueco" (90-91).

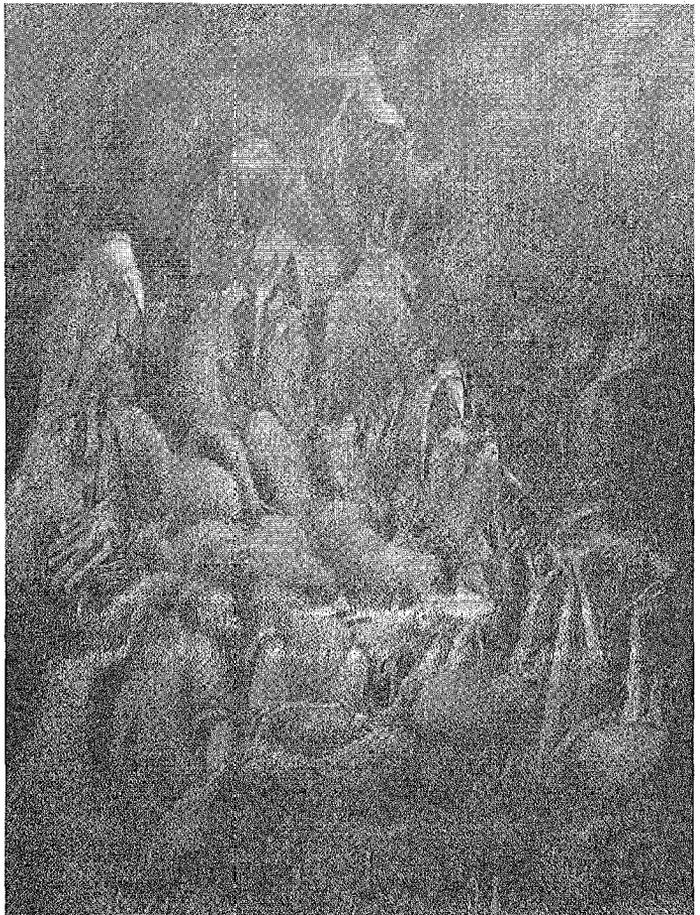
La paradoja, la búsqueda, la meta hacia la cual conduce toda peregrinación, cual la que acabamos de anotar, nos remite a la vez, por un lado, a la "Nota necesaria" que juega el papel de prólogo, donde el prologuista, un tal Martín Kowalewski, nos quiere transmitir, según él, "la certeza de que el autor no está, que ha desaparecido". Vaya "certeza". Por el otro, en la "Anotación final", suerte de epílogo, constatamos que lo que perdura y quienes perduran lo hacen gracias al verbo, gracias a la memoria, gracias a la letra, gracias al poeta, pequeño hacedor rodeado "de gente, de vida y literatura".

Toda peregrinación acaba en una meta, y no menos la de Balseca. El reconocimiento de que uno tiene muchos nacimientos, y ningun-

no mayor que el que se da en la memoria que uno tiene de los otros y en los otros. Por eso, el verdadero o imaginado Kowalewski vive en Balseca y Balseca en Kowalewski. El uno y el otro se han regalado poesía. Quizás el más grande mensaje de *A medio decir* radique en eso de que sólo un automóvil sin pasajeros, carcomido por el tiempo, puede declarar el FIN. El poemario de Balseca es una negación de la tapa que ilustra el volumen. Su palabra llega acompañada de una suma de viajeros. Si el lector lo duda, sugiero que haga un inventario de la cifra de nombres que pueblan los últimos tres folios del libro (91-93), donde, dicho sea, no hay nadie *A medio decir*. Fernando Balseca nos ha regalado poesía. Su libro de poemas invita al lector a apuntarse en la cifra de solidarios peregrinos dedicados a la tarea de mejor entender la marcha a lo largo de los tantos avatares, de los tantos fines.

La aventura de ser Iván Oñate

Por Krystyna Rodowska



Preferio pensar y hablar del universo poético de Iván Oñate, más bien, que de su poesía. Al recorrer los paisajes despiadados del poeta ecuatoriano, dejándome llevar por los ritmos alucinantes de sus estructuras verbales, no pude resistir a una impresión, cada vez más imponente: por aquí no se trata sólo de poesía. No se trata del saber confeccionar los versos impecables, aunque no cabe la menor duda, que Oñate conoce perfectamente todos los arcanos del hacer poético; es un *hacedor* que domina el inicio del poema, cuida su despliegue o expansión, para culminar con un final estremecedor y a la vez sobrio.

“Yo que del mundo/hice un paisaje reseco y adverso”, advierte el poeta, subrayando el mismo la singularidad de su visión de la realidad. Efectivamente, el autor de *Anatomía del vacío*, de la *Nada sagrada*, entre otros, pertenece a estos pocos y raros espíritus, cuya manera de ser a través la escritura, se deja reconocer casi inmediatamente. Es de Oñate la tonalidad tenebrosa de los paisajes metafóricos del “país en ruinas”, evocados a lo largo de su obra poética, con su mugre y descomposición, con el miedo y la agresión latentes, donde el yo del poema, acusador y culpable, narcisista y solidario con otros “enjaulados” en una vida llena de rutinas, se encarna en fantasmas y figuras del Destino, que acecha a todos, desde adentro más que del exterior. Todo flota en el ambiente de misterio intrínseco, de naturaleza ontológica y epistemológica, que sacude los límites verbales del poema. Las palabras juegan con ambigüedad, con paradojas y reticencias, creando una especie de niebla semántica, cohabitando con efectos de amplificación, de donde sobresalen los signos del mundo reconocible: las “negras bodegas que cruzan el océano”, “los prostíbulos desesperados”, “charcos de humo y sangre” que había dejado una guerra sin características locales, “esa que les sucede a los otros, allá/ en el futuro o en libros de historia/ la misma que nos afrenta en las calles/en las camas”.

El poeta suele recurrir a las técnicas oníricas de dinamizar sus “países de las tinieblas”, pues el ambiente del sueño (figura estilística fundamental en la obra de Oñate), de pesadilla, le

permite asomarse al “más allá” de las palabras, forzar los límites del conocimiento.

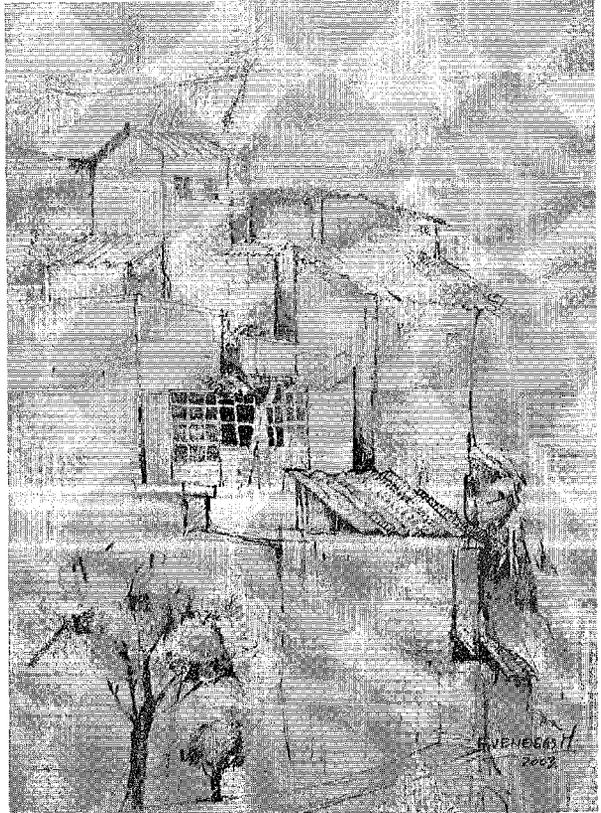
A la luz de estas observaciones primarias, *La Frontera* se revela como uno de los poemas emblemáticos de Iván Oñate. El término mismo de la frontera, de “al límite de todo”, evoca los estados de conciencia limítrofes, en los cuales el poeta encuentra su identidad profunda. Llegar hasta la frontera de lo conocido, empuja a dar un paso en el vacío, saltar en el terror desnudo del destino, que en un instante de suprema lucidez, dejará ver su rostro, oculto hasta entonces. Un rostro con rasgos, que teníamos la ilusión de conocer, y que nos acompañaba desde siempre. Pues el enigma de la vida y de la muerte, del amor, estaría inscrito en cada célula de nuestro ser, en cada paso, que damos a tientas, bajo el dictado, aparentemente caprichoso, del azar.

Todos los poemas de Oñate se caracterizan por el tono confesional, como si el autor quisiera firmar con su propia sangre el memorial de sus luchas íntimas con las “fronteras”. Y sin embargo, este tono grave y contenido, de alguien, que se enfrenta con sus propios abismos, nos concierne a todos, sus lectores. Del universo cruel y sin embargo tierno de Iván Oñate nadie saldrá indemne. Basta con “abrir los oídos”, en el sentido bíblico de estas palabras, cuando se escucha la alucinante letanía del poeta al dios “caído”, “sin recursos” de un Nietzsche, un dios “ateo”, convocado, con ardor de desesperación, a vencer el estado de agonía. Pues la “caída” de este dios, según sugiere el título de uno de los mejores poemas de Oñate, invoca, a través de la negación apasionada, la insistencia de lo sagrado en los rincones más desilusionados del alma humana.

Olvidémonos de las consolaciones fáciles, de las imágenes hermosas y alentadoras. No hay que buscarlos en la obra de este poeta, consumido por la pasión de ser. En su laberinto de tinieblas que sirven de fondo a los relámpagos de revelación, tejido de paradojas, se añora al Ángel, que sin embargo, le permanecerá “ajeno”. “Atrapado/ en el supremo instante/ de la eternidad, traspasado/ por su ausencia”, se agita allí este animal metafísico insomne: Iván Oñate.

Poéticas de la justicia en La casa del furor, de Iván Carvajal ¹

Por David G. Barreto



Pero todo lo excelso es tan difícil como raro
Spinoza

¿Qué necesidad, qué urgencia o qué angustia puede existir en un poeta y en su poetizar para que, en pleno siglo XXI, esgrima un nuevo lance para el, al parecer, insaciable mito del Minotauro? ¿Qué se oculta tras la piel de este temible animal, con su híbrido linaje bovino y humano, para que un poeta como el ecuatoriano Iván Carvajal (San Gabriel, 1948), lleve una vez más la fracturada y binaria voz de este corpóreo hombre con rostro de toro a errar por el laberinto? Y será sólo al desentrañar estas simples preguntas — preguntas nacidas en la impetuosa lectura a la que invita el poeta— que se podrá desenvolver la madeja de hallazgos que *La casa del furor* (2004) ofrece, al mismo tiempo que se logrará alcanzar el verdadero rostro que se oculta tras la ira y el furor del, a decir de Ovidio, Monstruo (VIII 156). Sabemos nosotros, gracias al gramático griego Apolodoro, que el Minotauro fue engendrado debido a la ira de Posidón que, ante la falta de sacrificio de un toro ofrecido anteriormente por el rey Minos de Creta, enloqueció de amor a la esposa de éste, Pasífae, incitándola a yacer junto al animal. Producto de este pasional encuentro fue el Minotauro: rostro de toro, cuerpo de hombre, quien después de concebido fue encerrado en el laberinto creado por Dédalo (III 1). Pero Carvajal, en esta versión de su casa de Asterión, más allá de rendir homenaje a una inmensa tradición que le antecede, propone su propia relación de hechos en la que el mito cobra inusitadas connotaciones éticas que le da nuevos bríos y le lleva por nuevos alcances. Su preocupación, de esta manera, sobrepasa el mero catálogo y herencia literarios y le aproxima, más bien, a una postura donde el poema es reclamo de una ética amparada bajo el brazo de la Poesía que, en hospitalario gesto, se da como casa del Yo y del Otro y, gracias a esto, como locus del porvenir de la Justicia. Pero dejemos que sea el poema “La casa del

furor” el que nos abra el sendero por el que tanto las tentativas de Carvajal, como las mías, acaso intentarán elucubrar algo de lo que se ha propuesto. Así, serán los versos inaugurales los que nos entreguen la primera punta del ovillo por la que entrar al dédalo. Dice la voz lírica: “He de saberme bárbaro / insintivo” (I 1-2), dejándonos conocer, desde un inicio, que quien habla es el propio Minotauro que se comprende y se percibe como un ser *bárbaro e insintivo*, es decir, se sabe, en primer lugar, en la periferia de lo civil, de la civilización y, en segundo lugar, en la orilla opuesta a la razón. Pero bien podría quedar esto como un mero apunte de lectura si no fuera por el entramado que Carvajal nos da cuando caemos en cuenta que aquello inscrito en apenas dos versos cobra una fuerza inesperada al abrirse la segunda parte del poema:

Ah, mi ciudad
siempre cerrada
tan sólida en su odio contra el hijo

no deseado
para ella mi canto
este mugido
y mi orina musical que cae
por los graderíos que van hacia las dársenas
(II 1-8)

Dos elementos destacan en estos escasos ocho versos, dos elementos estrechamente trabados uno con otro. El primero será la voluntad de reclamo que desde la voz del Minotauro recibe la ciudad y, en segundo lugar, la persistencia en sus palabras de una necesidad de canto, de música, de mugido que imprimen, desde ya, una vaga idea del poetizar. La primera parte del argumento me permitirá partir con los puntos neurálgicos de mi análisis que, gracias a estos versos, dejan vislumbrar una comparación entre el Minotauro y la Poesía. Para esto será necesario empezar con el establecimiento del horizonte donde los dos coinciden y desde donde se verá hasta qué punto esta igualdad se cumple, o no.

Imprescindible será, entonces, alzar el ancla desde un puerto que es ya un lugar común: Platón y *La República*, libro décimo. En este tratado, piedra angular del pensamiento platónico, se encuentra la suma de una preocupación filosófica que nos ha acompañado por ya casi veinticuatro siglos y que se puede resumir en una acción: la expulsión de la Poesía de la ciudad filosófica². Este destierro es una forzosa necesidad, a decir de Platón, por la contraposición que existe entre la Poesía y la razón filosófica porque, según afirma el filósofo, si se admite a “la musa placentera en cantos o en poemas, reinarán en [la] ciudad el placer y el dolor en vez de la ley y de aquel razonamiento que en cada caso parezca mejor a la comunidad” (607a). No creo que sea necesario repetir la ablocución de Sócrates aquí inscrita, pero sí parecería necesario insistir en la tesis platónica que ve en la Poesía el riesgo y la posibilidad de que la razón sucumba bajo el efecto de descontrol que la Poesía tendría en el alma del individuo que, embebido por estas placenteras y dolorosas pasiones, puede dejar de lado las leyes y las razones civiles. Curiosamente, ésta también podría ser la descripción que del Minotauro nos estaría haciendo Platón cuando sabemos que el monstruo, como la Poesía, al presentarse como un elemento que rompe las categorías racionales de lo que puede, o no, ser un individuo y un animal, podría incitar a poner en tela de juicio aquellos razonamientos—aquellas ideas platónicas de la verdad—que le parezcan mejor a la comunidad, para parafrasear al filósofo. El Minotauro, de esta suerte, correrá con el mismo destino que la Poesía para Platón, y, por ello, será relegado a un espacio periférico y aislado de la ciudad: un hostil y ciego laberinto donde nadie puede salir, a no ser por Teseo que, gracias a la ingeniosa mano de Ariadna, supo encontrar la salida después de acabar con la vida de la bestia. La Poesía, por su lado, está condenada por Platón a vagar por los lindes, por los extramuros, por los confines de la ciudad por representar un peligro para un *status quo* que tiene a la razón filosófica—científica e ilustra-

da, en siglos más recientes—como su eje y amo. Sin embargo, y pese a la voluntad de exclusión y expulsión que tiene la ciudad en contra del Minotauro y de la Poesía, estos dos subsisten, y en su empeño vivificante y subversivo radica, precisamente, uno de los elementos que los iguala. Revisando, entonces, nuevamente el segmento segundo del poema de Carvajal, podemos darnos cuenta que cuando el Minotauro habla, quien también está enunciando su queja y juicio es la Poesía, hija ésta a su vez de un animal oculto—las pasiones, el toro—y de un cuerpo humano—la razón, Pasifac—lo que, de acuerdo a la filósofa María Zambrano, podríamos denominar como *razón o conocimiento poético* (*Pensamiento y poesía* 75)³.

Una vez señalada la equivalencia entre el Minotauro y la Poesía en donde tanto el pensamiento—i.e. la razón—como el sentir—i.e. las pasiones—coexisten, como nos dice Zambrano, “sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen” (*Claros del bosque* 14), podemos a continuación volver al tema que dejamos anteriormente inconcluso y que se refería a la necesidad que en la figura del Minotauro encontramos por el canto, la música y el mugido, sustantivos que nos suscriben al campo semántico de la voz y, asimismo, del *quehacer poético*. Este poetizar que el Minotauro reclama no es, empero, una mera labor de agonía y desolación: no es el suyo un grito ahogado ni un alarido proferido al vacío. Este canto, esta música y este mugido manifiestan, por el contrario, una enunciación que revela una idea de presencia y agencia, es decir, de existencia. No hay que olvidar, como sugiere Martin Heidegger, que es a través de la articulación verbal que el ser se manifiesta y se da en el mundo (139). En otras palabras, que es a través del decir, del *enunciar*, del proclamar al mundo y en el mundo como el ser se manifiesta y, en consecuencia, es. Mas, la voz lírica en el poema de Carvajal, además de enunciar su existencia, la comprueba en el retrato que le ofrece la figura de un tú incluido en el texto: “elevo el mugido / que tú escucharás / tan a lo lejos” (V 2-4), o, “allá te encon-

trarán en su cruel simplicidad / mi mugido y mi pregunta / a ti / cualquiera / el Elegido" (V 17-21). En ese sentido, la voz poética además de erigirse a través de su proclamación, lo hace gracias a la presencia de una segunda persona en la que el guiño de reclamo tiene, o debería tener, eco y respuesta.

Pero la presencia de este tú, de este otro, más allá de servir únicamente como elemento lírico en el que la voz del Minotauro pretende hallar correspondencia e interlocución, nos permite observar la exigencia de ética y justicia que subyace en el poema y que, como arquetipo, nos abre la posibilidad de ver en la Poesía tal pretensión. Dos serán los momentos en "La casa del furor" que nos servirán para percatarnos de estas ideas. El primero es la sección octava:

Mi mugido
te atrae hacia mi esquina
tú y yo sabemos el final del juego
jugamos nuestros papeles
y aunque yo tuviese mejor estratagema
que bufar hasta el cansancio
y guiarte a mi guarida
siempre al fin doblaría el testuz
bajo tu espada (1-9)

El segundo es el décimo y último segmento del poema:

Si mi aullido llegase al fin
y atravesara
tu grávido corazón

si mi canto juntara en tus labios
mi furia y la daga del guerrero

hombre taciturno
que descendes a tu infierno
quizás podrías tú palpar en las aristas
de esos hijos prismas de cemento
un rastro de mi orgullo
y mi pregunta

y con ello
hondo
en tu hueso
mi apuesta volvería a herirte (1-15)

Los dos versos últimos de la octava sección nos ayudarán a precisar con más detenimiento la idea esbozada. Dice el Minotauro: "siempre al fin doblaría el testuz / bajo tu espada" (8-9), afirmando, con esto, que el tú, el siempre Otro, al final vencerá sobre el cuerpo amansado de la bestia que se entregará al frío filo de la espada. Pero no es ésta una entrega de resignación ante el destino que se muestra inclemente, sino, más bien, es una sumisión del Minotauro que se convierte en reclamo de existencia porque el tú (el Otro, Teseo, el lector, cualquiera, el Elegido) es—y he ahí su egoísmo y falta de caridad—con la destrucción y reducción del Minotauro, de la Poesía. Una explicación más detallada del argumento se hace imprescindible, pero para ello será también ineludible percibir un rasgo afín a la poesía y a la justicia y que es la idea de la belleza. La relación entre estos elementos tendrá, a su vez, dos pensadores en los que me apoyaré brevemente para poder desenvolver la urdimbre de mi argumento.

La primera es Elaine Scarry, quien en su sugestivo texto *Sobre la belleza y del ser justo* (1999), sostiene que la belleza⁴ y la justicia atienden al mismo objetivo porque los dos dan pie a la noción de distribución, de reciprocidad y, sobre todo, de simetría en las relaciones de uno con otro (95). Siguiendo, entonces, este argumento de reciprocidad y simetría podemos releer la última parte del poema de Carvajal y verificar que la queja que el Minotauro hace tiene su fuerza en que, precisamente, no existe tal distribución de relaciones de uno con otro y, por lo tanto, no se produce ni la belleza ni la justicia. "Si mi aullido llegase al fin / y atravesara / tu grávido corazón" (X 1-3), clama el Minotauro a su interlocutor, advirtiéndole, así de la furia, del furor y de la ira contenidos en su voz—el aullido—, que únicamente quiere arengar en el ánimo grave y taciturno (X 6) del Elegido una *pregunta* (X 11), que es su apuesta para volver a herido (X 15). Así, pregunta y apuesta son, tanto en el Minotauro como en la Poesía, la astuta insistencia sobre el Elegido, sobre el tú, para que ni reduzca ni sancione al

Otro que se presenta siempre como ajeno e indescifrable. En palabras más claras, el reclamo que el Minotauro y, a su vez, la Poesía hacen es el de la existencia, el de ser, sin acercamientos, celadas ni lecturas que reduzcan, muden o destruyan la intimidad de su ser, intimidad que, como señala el filósofo José Luis Pardo, no acontece en la soledad o en la privacidad, sino en la participación, es decir, en el compartir (145).

En este sentido, bien vale la pena escuchar al segundo pensador, Emmanuel Levinas, que nos podrá dar más luces al respecto. Afirma Levinas que únicamente a través de la equidad, que es justicia, se puede llegar a la idea de objetividad (130), una objetividad nacida en el seno mismo de la relación del Yo con el Otro, en la noción de la responsabilidad del sujeto hacia el otro que no es, como en el caso del poema de Carvajal, una relación de índole hegeliana donde el uno—el *señor*, el Elegido, el lector—es y se hace en detrimento del otro—el *siervo*, el Minotauro, el poema—⁵. La relación que propone Levinas, y de ahí la afinidad con Scarry, es que el encuentro con el Otro es “ante todo mi responsabilidad respecto de él,” para añadir que este “hacerse responsable del prójimo es, sin duda, el nombre serio de lo que se llama amor al prójimo, amor sin Eros, caridad, un amor en el cual el momento ético domina sobre el momento pasional, un amor sin concupiscencia” (129); es decir, donde la dialéctica perversa de *señor* y *siervo* quede superada.

Luego de esta circunvalación teórica, se hace forzoso retornar y explicitar el argumento aquí esgrimido y que se resume en que la voluntad de la voz y del reclamo del Minotauro/Poesía, es una voluntad por la existencia y por el respeto a ese misterio compartido que los dos celan y guardan. Porque el gran *pecado* y *falta* del Minotauro es su extrañeza y su singularidad que contienen un alejamiento y un hermetismo que lo condenan al ostracismo de aquel o aquellos que no quieren, o no saben, como asumirlo. Y será el mismo yerro pecaminoso el que comparta con la Poesía que en incontables y de distin-

tas formas ha sido castigada por ser ininteligible, mimética, alejada de la única verdad racional y, cómo no, hermética. Simplificando diríamos, entonces, que tanto el Minotauro de Carvajal como la Poesía de Platón representan aquel rostro del Otro que el sujeto, el Yo, no es capaz de recibir generosamente, hospitalariamente, porque encarna y sustenta un peligro y un riesgo para aquellos que ven en la ciudad, en la razón, el único hábitat que controlan y entienden.

Esta incapacidad de asumir al Otro, de aceptar mi responsabilidad con respecto del prójimo, como indica Levinas, nace del miedo⁶ a lo que se escapa y trasciende a las nociones con las que se aprehende el mundo. ¿No es acaso esto evidente cuando abrimos cualquier periódico y advertimos cómo a todo otro que no sea admitido en la ciudad lo condenamos a sufrir en un laberinto de horrores? ¿No es obvio que el miedo a que nos minen las ideas de lo que creíamos que éramos es lo que provoca en nosotros el rechazo a todo lo que no entendemos, sea esto el Minotauro, la Poesía, el vecino o todo lo que caiga en nuestra categoría de *extraño*, *raro* y *anómalo*, o, para decirlo con palabras del Minotauro, *bárbaro* e *instintivo*? Y ese es, justamente, el reclamo que Carvajal hace frente a un mundo y frente a una Ciudad que embarcados en un progreso ruidoso y ciego ha arrasado en su demolidor paso con las preguntas del Sujeto y del Otro. Por eso, me parece, los versos finales del poema señalan el impulso de la voz del Minotauro/Poesía por la pregunta, por una pregunta incontestable, que, en boca de la bestia, volverá a herir para siempre al individuo, porque esta herida no es sino la forzosa necesidad que nos da un monstruo y la Poesía de reconocernos deudores de un prójimo, de *el* prójimo, y, asimismo, de *mostrarnos* tal y cual somos—o deberíamos ser—en el rostro del Otro, sin la pretensión de dominarlo, sin el iluso deseo de poseerlo ni de controlarlo. Pensar éticamente en el poema representa, luego, una relación entre el Yo y la Poesía en la que no debería darse ni la ansiedad ni el prurito que se afana por atrasar con lo que el

poema tiene que decir. En palabras de Alain Badiou, uno no debería entrar al poema para saber qué significa, sino para pensar qué pasa, qué acontece en él, porque todo poema es un *evento* que toma lugar, un llevarse a cabo (29) [Énfasis añadido]. En otras palabras, probar una definición que de una vez por todas explique racionalmente la naturaleza de la Poesía es atentar contra el rostro del poema, contra el misterio que observa y contra la singularidad que encierra. De la misma manera, el Minotauro en el poema de Carvajal demanda del Elegido, del tú, una atención objetiva que le dé existencia en equidad, pero no el mero gesto de superioridad demoledor. Por eso, por ejemplo, los versos de la sección séptima que dicen: “y tú / el solitario del siglo de la nada / vuélveme el rostro / hacia ti atraviesa mi pregunta / hasta tu músculo” (VII 6-10), donde la voz lírica insiste en la correspondencia de rostros que, a decir de Levinas, es en donde ocurre la justicia que “aparece siempre a partir del Rostro, a partir de la responsabilidad respecto a los demás, e implica juicio y comparación, comparación de lo que en principio es incomparable, pues cada ser es único; cualquier otro es único” (130). Es obvio que en este breve ensayo queden relegadas muchas ideas y otras tantas queden inconclusas. Sin embargo, me gustaría terminar insistiendo en la última idea de Levinas: la de que cualquier Otro es siempre único y que, por ello mismo, se merece nuestra responsabilidad, responsabilidad que nos debería recordar en cada momento de una ética y de una justicia hacia aquello que, como mencioné anteriormente, más de las veces se puede presentar como extraño, foráneo y hermético. Y esta idea debería obligarnos a reconocer en cada rostro—Minotauro, Poesía, el Otro— aquella pregunta incontestable que interroga en y por nosotros y que a cada instante tendría que obligarnos a comprometer nuestro quehacer en pos de la Justicia, aunque sea en su imposibilidad.

Obras citadas

- Apolodoro. *Biblioteca*. Trad. Julia García Montero. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics*. Trad. Alberto Toscano. Stanford, Stanford UP, 2005. [Mi traducción al español].
- Carvajal, Iván. “La Casa del Furor.” *La Casa del Furor*. Barcelona: La Poesía, Señor Hidalgo, 2004.
- Hegel, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu*. Trad. Wenceslao Roces. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Heidegger, Martin. *El Ser y el Tiempo*. Trad. José Gaos. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Levinas, Emmanuel. “Filosofía, Justicia y Amor.” *Entre Nosotros. Ensayos para pensar en obra*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- Ovidio. *Arte de Amar*. Trad. Juan Antonio González Iglesias. Madrid: Cátedra, 1993.
- . *Las Metamorfosis*. Trad. Consuelo Álvarez & Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra, 1999.
- Pardo, José Luis. *La Intimidad*. 1ª. Reimpresión. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Platón. *La República*. Trad. José Manuel Pabón & Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- . “Greater Hippias.” *Cratylus. Parmenides. Greater Hippias. Lesser Hippias*. Trad. H. N. Fowler. Cambridge: Harvard U.P., 1996.
- Rosen, Stanley. *The Quarrel Between Philosophy and Poetry*. Oxford: Routledge, 1993. [Mi traducción al español].
- Scarry, Elaine. *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton UP, 1999. [Mi traducción al español].
- Spinoza, Benedictus. *Ética*. Trad. Vidal Peña. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Steiner, Wendy. *The Standal of Pleasure*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Zambrano, María. *Claros del Bosque*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- . “Conocimiento Poético.” *Pensamiento y Poesía en la Vida Española*. México: 1986.

Notas

¹ Una primera versión de este ensayo fue presentado en Bogotá, Colombia, en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, JALLA, en agosto de 2006.

² Basta revisar el inmenso catálogo de libros y ensayos que en los últimos 15 años se han publicado y que versan sobre el tema para darnos cuenta que la disputa entre Filosofía y Poesía—si acaso existe en Platón, en verdad, tal disputa, como sugiere Stanley Rosen (26)—, no sólo que nunca abandonó el recinto filosófico-poético, sino que sigue siendo uno de los nervios de la investigación filosófica y estética. Ver, por ejemplo, el libro de Alain Badiou *Manual de Inaestética* (1998, 1ª edición francesa) o el polémico texto de Wendy Steiner *El escándalo del placer* (1995).

³ Al respecto dice Rosen que “la poesía, como la filosofía, cuando se aparta una de la otra, corre el riesgo de reemplazar el todo por la parte, o, en otras palabras, de reemplazar el original con la imagen” (26).

⁴ Entendiéndose por belleza no sólo a aquellas cualidades que son placenteras a los sentidos, como nos dice el *Gran Hippias* (298b)—texto comúnmente atribuido a Platón—, sino a la belleza como la búsqueda incesante por el bien mayor, aunque nunca se sepa cómo definirla (304d-e), como apunta el filósofo hacia el final del diálogo.

⁵ No hay que olvidar que para G. W. F. Hegel hay dos tipos de conciencias del existir: “una es la conciencia independiente que tiene por esencia el ser para sí, otra la conciencia dependiente, cuya esencia es la vida o el ser para otro; la primera es el *señor*, la segunda el *siervo*” (117).

⁶ Imprescindible es entender este *miedo* dentro del sistema ontológico de Benedictus Spinoza, donde el miedo es una tristeza inconstante—una afección—que paraliza el accionar del ser. De esta forma, el miedo corresponde a la desesperación (II, P18) de la incertidumbre del conocimiento del ser.

A propósito de Crónicas del Breve Reino, de Santiago Paéz: reflexiones acerca del Ecuador

Por Michael Handelsman

En un poema dedicado al poeta español, Juan Ramón Jiménez, y titulado *Los cisnes*, el vate modernista por excelencia, Rubén Darío, preguntó desde sus *Cantos de vida y esperanza* (1905):

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?

Aunque han pasado cien años desde que Darío planteó estas preguntas, su vigencia y actualidad ponen de relieve la necesidad dolorosa de seguir resistiendo las diversas formas de una colonialidad—sea ésta del saber, del poder o del ser mismo—que amenaza con mantenernos en mundos llamados *primeros*, *segundos*, *terceros* y *cuartos*. En tiempos como el nuestro cuando muchos hablan de una supuesta desterritorialización y el sin sentido de lo que tradicionalmente se ha conocido como lo nacional, ya que la Nación tradicional se ha agotado, o si se prefiere, ha sido superada gracias a las múltiples fuerzas transnacionales de la globalización, la advertencia del mentor de Darío—José Martí—, la misma que acompaña las preguntas ya citadas arriba, adquiere una resonancia particularmente desconcertante:

Pero otro peligro corre, acaso, nuestra América, que no le viene de sí, sino de la diferencia de orígenes, métodos e intereses entre los dos factores conti-

mentales, y es la hora próxima en que se le acerque, demandando relaciones íntimas, un pueblo emprendedor y pujante que la desconoce y la desdén. [...] El desdén del vecino formidable, que no la conoce, es el peligro mayor de nuestra América; y urge, porque el día de la visita está próximo, que el vecino la conozca pronto, para que no la desdén. (*Nuestra América*, 1891)

Recurro a Martí y a Darío al iniciar esta breve reflexión sobre la reciente novela de Santiago Paéz, *Crónicas del Breve Reino* (2006), porque en el fondo los tres escritores pertenecen a una misma historia de una misma preocupación: la de asumir los retos de la(s) identidad(es) nacional(es). De hecho, no es una mera casualidad que la novela de Paéz (él diría, más bien, su tetralogía) comience en la época alfarista, en un Ecuador profundamente marcado por los frustrados “cantos de vida y esperanza”, y por una América que ya tiene más de 500 años defendiendo su derecho a definirse en los mismísimos términos martianos de “Nuestra” para, así, no dejarse perder en los imaginarios de otros.

En gran parte, lo que resalta(n) la(s) novela(s) de Paéz es lo extremadamente elusivo que suele ser toda construcción de las identidades nacionales. Ora por su condición arbitraria, ora por su carácter proteico y en constante contestación, lo nacional emerge como promesa y fracaso simultáneamente, lo que ayuda a explicar por qué el Ecuador de *Crónicas del Breve Reino* se presenta como un país inventa-

do por un checo llamado Jan Vrhel. Según se lee: "El Ecuador de Vrhel es una metáfora que busca mostrar un país dependiente. Un país fronterizo de la Civilización Occidental; fraccionado, interiormente, en la contraposición de diferentes razas y regiones. Es un Estado marginal al punto de existir porque durante la colonia española en América ni el Virreinato del Perú ni el de Nueva Granada tenían control sobre una franja de territorio, situada para el uno en un sur lejano y, para el otro, en un norte inaccesible" (13-14).

La clave para comprender plenamente el sentido de esta última cita radica en la caracterización del Ecuador como un país eterna y arbitrariamente fronterizo. Según los poderes de turno y los intereses dominantes del momento—tanto los internos como los externos—, la cartografía nacional ha asumido múltiples formas contradictorias, y este fenómeno ha condenado al Ecuador a una existencia inestable precisamente por su falta de definición propia. Es así que uno de los personajes de la novela lamenta: "Todas estas formas de organización que tenemos ahora—incluido el Gobierno de Quito—son el resultado de la disgregación de un sistema estatal, son fruto de una involución social. Por eso no tienen patrones generales que las expliquen, viven en una anomia que puede ser sanguinaria, y en permanente confrontación con sus entornos" (407).

Por supuesto, toda referencia a una supuesta definición propia es problemática, especialmente si conduce a un esencialismo excluyente que evoca e invoca el *Volkegeist* (i.e., el espíritu nacional) del filósofo alemán Herder. *Crónicas del Breve Reino* no busca tal definición; de hecho, la novela demuestra claramente la ausencia absoluta de todo intento de fijar parámetros identitarios más allá de los intereses personales de cualquier aventurero que encuentra en el Ecuador la oportunidad de enriquecerse. "Hemos arruinado el sueño de Alfaro," (272) comenta otro personaje, y el lector ha de preguntarse si ese sueño alfarista—el comienzo del Ecuador moderno—, habrá sido una manifestación más de la ima-

ginación de aquel checo, Vrhel, supuesto inventor del Ecuador.

La insistencia de Santiago Páez en la naturaleza artificial de su Ecuador imaginado—es decir, en la idea de un país como una construcción arbitraria cuyo cimiento es un espejismo que se pierde en la corrupción y la avaricia—no ha de leerse como un mero recurso novelesco empleado para divertir a los lectores. La identidad como una cartografía geográfica o cultural trasciende las fronteras de estas crónicas y se inserta en pleno centro de un país que sigue buscándose fuera de las ficciones propias y ajenas:

—Se equivoca—gruñó Adolfo—, somos un país, tenemos una historia, y también tenemos un futuro para nuestros niños.

—Todo se desintegra, creo que el Ecuador nunca estuvo unido, nunca existió. (343)

Esta última conversación asombra por ser tan parecida a una breve polémica que hubo entre Leonardo Valencia y Fernando Balseca, dos escritores ecuatorianos—inventores de ficciones si quiere—que, desde la revista quiteña *El Bábbo* (núm. 15; 2006), recientemente discutieron el sentido de "los territorios de la literatura" que, en realidad, constituye otro nuevo intento de definir lo ecuatoriano mediante afirmaciones o negaciones.

Aunque no viene al caso examinar con detalles aquí los planteamientos contrarios del mentado debate, llama la atención que todavía algunos sienten la necesidad de situar al Ecuador en un universo mayor que el de las fronteras tradicionales, ya que éstas supuestamente pecan de ser localistas y, por lo tanto, terminan siendo asfixiantes intelectual y culturalmente. Esta preocupación—con sus aciertos y desaciertos—no es ninguna novedad, ni para el Ecuador, ni para el resto de América Latina. De nuevo viene a la mente el maestro Martí que advirtió a sus lectores en 1891 que "Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria. Los políticos nacionales han de reem-

plazar a los políticos exóticos. Injérese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas” (*Nuestra América*). Así será el contexto histórico del comentario de Balseca cuando cuestiona una declaración hecha por Valencia: “su demanda es que, con el propósito de convertirse en cosmopolitas, es imprescindible que los escritores sitúen sus ambientes literarios fuera del Ecuador” (*El Búbo*, 80).

“Literatura Not taking a place in Ecuador” (Balseca) versus “Writing from NeverLand” (Valencia); éstos son los títulos de los dos textos en debate, los mismos que evocan en parte la confusión y la tensión inherentes a toda una tendencia actual de desterritorializar las particularidades en nombre de un orden superior llamado globalización. Curiosamente, Santiago Páez también se inserta en el mismo debate al escribir desde su blog personal (www.delbrevereino.blogspot.com) una réplica al punto de vista de Valencia. Según puntualiza:

Y es que si bien es cierto que la patria de los escritores es el lenguaje, éste sólo existe como habla concreta, histórica y geográficamente definida. Como una abstracción intemporal solo está en las mentes—tan complicadas—de los lingüistas. Por tanto, siendo que el componente fundamental de la unidad de las novelas de *Crónicas del Breve Reino* no se halla solamente en que tengan su acción enraizada en mi país, sino que están contadas DESDE mi país, Ecuador . . . porque nuestra mente solo puede crear con honestidad desde lo que somos, DESDE ese lenguaje “amaestrado” por la Historia de nuestros padres, esa Historia que viven ya nuestros hijos.

Por supuesto, contar “DESDE mi país, Ecuador” no ha de sugerir alguna miopía cultural ante el resto del mundo, ni tampoco ha de implicar menos posibilidades de enriquecer y profundizar lo global desde lo local.

De hecho, una lectura detenida de *Crónicas del Breve Reino* revela toda una apertura hacia diversos modos de contar historias, los mismos que remiten a los lectores a la amplia y compleja historia de la narrativa latinoamericana moderna (¿sólo a la de América Latina?). Es decir, en esta obra de Páez hay una fluidez de formas y temas, de voces y miradas, que trae a la memoria a Borges, a Cortázar, a Carpentier, a Doña Bárbara, *La vorágine*, las novelas de la tierra, la vanguardia, el realismo social, el *boom* y el *posboom*. Algunos dirán que esa fluidez narrativa refleja la condición fronteriza del Ecuador. El Ecuador es y no es; *Crónicas del Breve Reino* es cuatro novelas y una sola al mismo tiempo. Por eso, Páez ha comentado que “el narrado en estas novelas es solo uno de los Ecuadores posibles en la imaginación y en la acción de los ecuatorianos” (www.delbrevereino.blogspot.com).

Es precisamente esa multiplicidad de “los Ecuadores” que siempre me ha dejado perplejo al escuchar a los que ven en el país aquel paisito que solamente ofrece experiencias y vivencias anacrónicas frente al MUNDO. ¡Como si el Ecuador no fuera el mundo (con y sin mayúsculas)! Tal vez mi condición de extranjero me impida captar las complejidades de los debates que tantas veces han creado enemistades y distanciamientos entre intelectuales ecuatorianos—es decir, entre los que piensan desde el Ecuador y los que piensan sobre el Ecuador. Sea como sea, nunca he considerado mi interés en el Ecuador un obstáculo para comprender un poco mejor el resto de América Latina, ni tampoco se me han escapado las oportunidades de aprender de lo ecuatoriano lo necesario para atreverme a cuestionar (es decir, leer críticamente) aquellas armazones coloniales que todavía enseñan que el mundo consiste de centros y periferias. En cierta manera, Valencia acertó cuando abrió su contrarréplica a Balseca con una cita de Adam Zagajewski: “En ciudades ajenas nacemos al mundo.” Aunque se dirá con mucha razón que las ciudades ajenas para algunos son las propias para otros, ninguna—sea ajena o propia—ha de considerarse un

"NeverLand", o en palabras de Páez, una abstracción. Hay simplemente demasiado sufrimiento e injusticia para perder de vista que un país como el Ecuador (y como todos los demás) sigue esperando que se cuenten sus múltiples historias desde sus múltiples perspectivas y experiencias. En el fondo, esa multiplicidad sirve de hilo común en *Crónicas del Breve Reino*, aquella tetralogía que es, a la vez, una sola novela.

Quisiera cerrar estas breves reflexiones insistiendo un poco más en los significados confusos y elusivos de lo ecuatoriano, y referirme a otra publicación reciente titulada *La cuadratura del círculo* (2006), una colección de cuatro ensayos escritos por Fernando Albán, Cristina Burneo, Santiago Cevallos e Iván Carvajal. *La cuadratura del círculo* se caracteriza por un profundo escepticismo y un doloroso desencanto frente al caos político en que el Ecuador se ha hundido en los últimos diez años. Según los cuatro autores del libro, "La imagen de la cuadratura del círculo tiene que ver con la imposible construcción racional de la identidad nacional..., con las falacias de la cultura nacional y la vanidad de los relatos que la crean" (12). En efecto, las premisas que dan forma a cada uno de los cuatro ensayos recogidos en el libro vienen de una perspectiva post-estructuralista y deconstructivista que enseña que toda verdad es una construcción arbitraria y, por lo tanto, el concepto mismo de la nación es poco más que la muy mentada "comunidad imaginada".

Aunque los cuatro autores de *La cuadratura del círculo* indican que, en vez de ofrecer conclusiones, su propósito es "incentivar la reflexión sobre algunos aspectos acuciantes de la actualidad del Ecuador y de su historia" (13), hay una línea de pensamiento muy clara que tiende a relacionar las reflexiones sobre la identidad con una intelectualidad muy tradicional que evoca y privilegia "la ciudad letrada". Por supuesto, los autores tienen razón al lamentar "la falta de ideas" y "la ausencia de reflexión sobre las condiciones históricas", junto a "la falta de perspectivas para la acción que caracteriza a los políticos, que predomina

en los medios de comunicación social y que se extiende peligrosamente por los ámbitos académicos" (11-12). Pero, al exaltar la necesidad de una "intervención desde el campo intelectual para señalar las consecuencias que tiene la ausencia de reflexión en la vida social" (12), pasan por alto los importantes aportes del movimiento indígena y los procesos de las comunidades afroecuatorianas, por ejemplo, que están elaborando nuevas formas de pensar y actuar. De hecho, tales propuestas como la plurinacionalidad, la interculturalidad y la etnoeducación, que vienen de las comunidades indígenas y afroecuatorianas, mayormente, constituyen las bases de un "pensamiento otro" que tiene el potencial de llevar a cabo la tan deseada resignificación de la identidad nacional, la misma que promete ser un primer paso hacia una verdadera transformación sistémica que afectaría cómo se entiende lo que deben ser la Nación, el Estado, la patria y la cultura nacional. Me parece que Santiago Páez en su novela/tetralogía *Crónicas del Breve Reino* apunta, de una manera u otra, a esa transformación desde la literatura, y desde "uno de los Ecuadores posibles en la imaginación y en la acción de los ecuatorianos". A pesar de todos los males y engaños que llenan las páginas de su libro, todo se acaba con una nueva amistad ("me parece que éste es el inicio de una bella amistad" 473) y con "el sol del amanecer" (474). De nuevo, Rubén Darío:

Y un cisne negro dijo: "La noche anuncia el día".
Y uno blanco: "¡La aurora es inmortal, la aurora es inmortal!" ¡Oh tierras de sol y de armonía,
aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!

(*Los cisnes*)



entrevista



‘Soy esencialmente
campesino’:

Jacinto Cordero

Por Alejandra Vela

Letras del Ecuador 192 • Soy esencialmente campesino: Jacinto Cordero • Alejandra Vela

Después de diez horas nocturnas en bus, sin poder conciliar ni un poco con mis sueños, Cuenca me recibe con un aguacero y una terrible soledad de madrugada urbana. Nadie se asoma para recogerme...

Finalmente, llego a la casa de Jacinto Cordero. El jardín es copioso y verde. Al entrar la penumbra me marea, lentamente percibo los ojos perdidos de los cristos crucificados y el brillo opaco del pan de oro. Parece una cueva hecha museo, no sólo de piezas coloniales sino también de adornos navideños. Horror vacui, horror vacui. Muy cordial, Jacinto Cordero me ofrece mostrarme su colección de armas. Él es “el poeta armado”. Por primera vez en mi vida puedo sostener una pistola en mis manos, me pongo nerviosa por estar un poco más cerca de la muerte. Luego me intereso por la pistola de la juventud nazi, por la de James Bond, por la de los *cowboys*. No puedo despegarme de la sensación muscográfica. Entramos al cuarto de los pájaros, la bulla es casi insoportable, no sé si cantan, pían, llo-ran o se quejan de estar encerrados en esas pequeñas jaulas. Sus colores son alucinantes, pero me invade una pena ecológica que al

poeta no le interesa. Nos sentamos para comenzar la entrevista.

¿Cuál es su relación con el campo, por ejemplo, en sus largos paseos a caballo o caminatas?

El campo ha sido fundamental en mi vida y en mi poesía. Pasé largas vacaciones de mi infancia que duraban de tres a cuatro meses en la hacienda de Morinauico y después en la hacienda de Charcay; la visión de las montañas, la naturaleza de la cordillera, su soledad y austeridad influenciaron definitivamente en mi obra. He vivido gran parte de mi vida en el campo y por ende es que mi poesía no es una poesía rural. Yo podría decir que la temática del campo es universal; y en ese sentido mi obra es diferente a la de todos mi contemporáneos cuencanos.

Sus poemas están llenos de elementos de la naturaleza. Me llama la atención la importancia que le da a la tierra, al barro y sus significados. ¿Qué es para usted la tierra?

La tierra es en realidad la gran madre, universal, telúrica. Venimos de la tierra y volvemos a la tierra. Hay justamente un poema mío que

se llama "Dios, madre, tierra de rebaños", que es un poema a mi madre Ella influyó decisivamente en mi vida y también en mi poesía; y a su vez, el poema es también un canto a la tierra. O sea, está confundida la madre biológica con la madre cósmica. Me gustaría citar solamente el final:

Adiós,
madre, hermosa, amarga tierra
rodeada de rebaños.

Nota en su poesía un fuerte acercamiento a la muerte y a la infancia. ¿Pot qué esta especie de obsesiones?

En realidad, la tierra, el retorno a la infancia y la muerte laten a través de toda mi poesía. La muerte ha sido un tema permanente. Pero no la muerte en un sentido material, sino en un sentido de volver, como sucede en la tierra. Muere la semilla para que nazcan en árbol y la flor. Recuerdo en *Alambrada*:

Duran sobre ti
los grandes días melancólicos
y es necesario
que alguien prepare su traje para morir.

Llegar a los valles del silencio de la muerte debe ser una forma de volver. Y, en mi poesía, existe la muerte, tomada en un sentido de la desaparición individual, que nunca he temido. Lo que yo temo es la muerte de los seres que yo he amado, por ejemplo, la muerte de mi hijo, me partió el alma; inclusive, dejé de escribir mucho tiempo; y lo mejor que he escrito, fue publicado al cabo de más de treinta años de la muerte de él, como *Alambrada*, *La llamada*. También, una elegía escrita a mi hijo que había comenzado a escribir, se denomina *Juan Pablo*. Fue un momento muy doloroso, brutal y terrible que había esbozado cuando él murió, y no sabía qué había escrito, con una letra nerviosa; casi no me di cuenta de lo que había escrito. Después, reescribí ese libro, traduciendo ese inmenso dolor; y lo que había escrito allí, en el fondo, eran casi jergológicos, pero ahí estaba el poema, íntegro, por

lo menos los temas principales estaban. Lo completé y lo publiqué después de mucho tiempo de su muerte, casi cuarenta años.

Cuenca, ciudad donde confluyen lo antiguo y lo moderno. ¿Cuál es su relación con esta ciudad, su arquitectura, su arte y su pasado?

Yo soy cuencano. Recorro diariamente el centro histórico, sus calles, las viejas casas de adobe enlucado, con canecillos, con tejas en las que el tiempo ha puesto su huella. Yo amo mucho esta ciudad, pero no tiene influencia en mi poesía. La influencia de mi poesía está en la Cordillera, los Andes, la provincia del Cañar, la neblina, la soledad, en los altos cerros, en las altas cumbres; es por eso que mi poesía es diferente. La poesía de mis contemporáneos como Efraín Jara, Eugenio Moreno son obras distintas; la mía es mucho más austera, desnuda, una poesía que no tiene adjetivos, de la misma manera que la soledad de la cordillera no tiene flores.

Desde niño he amado más que el arte, la artesanía. Pasaba largo tiempo en los talleres de los artesanos; eran escultores, carpinteros, hojalateros, inclusive ahora mismo y por largo tiempo de mi vida, he tenido muchos amigos artesanos. Amo mucho lo que hacen con las manos y sobre todo su extraordinaria calidad humana.

Usted fue parte del grupo ELAN. ¿Cuál fue su participación en este grupo?, ¿cuáles eran sus actividades?, ¿qué era lo que unía a este grupo de poetas?

Formamos el grupo ELAN, entre otros poetas, con Arturo Cuesta Heredia, fallecido, Eugenio Moreno, que también falleció, Efraín Jara, que vive todavía, yo; y alguien más. Era una reacción contra una ciudad de versificadores; la verdad es que Cuenca ha tenido sólo pocos grandes poetas. En la ciudad llamada Atenas del Ecuador, había una producción que alguien dijo que más que poesía era carpintería del verso. Todo cuencano se creía poeta y escribían unos horribles versos. De esa poesía se salva un gran nom-

bre: Alfonso Moreno Mora; también se salvaron algunos poemas de Remigio Romero Cordero, aún cuando después se convirtió en un versificador insostenible. Se salva una figura casi contemporánea aunque es anterior a la mía con más de diez años, que es César Dávila Andrade. Sobre esto, hay una hermosa anécdota: alguna vez, hace muchos años, coincidimos en la casa de Guayasamín, cuando era un pintor casi anónimo, bohemio. Tomábamos trago, aguardiente, estaba ahí César Dávila y leyó un poema sobre la tierra que había escrito; yo había acabado de escribir en una soledad terrible de los Andes, en medio de la lluvia, del lodo, uno de mis mejores poemas tal vez, "Poemas para el hijo del hombre", es poema dedicado a mis silenciosos hermanos, peones eternos, labriegos de la piedra, *ofendidos por el hombre. Éste es un poema escrito allí, porque la mayor parte de mi poesía es escrita directamente frente al campo, o sea es directa. Es difícil poder expresar sin adjetivación, sustantivamente toda la maravilla de la naturaleza; en este caso, la maravilla de la soledad, la neblina. Esa vez, Dávila leyó un poema que era de él, y yo leí "Poema para el hijo del hombre"; y es la primera vez que Dávila, que era un gran amigo mío, se enojó y dijo algo que es muy hermoso: "Tú vienes con tu poesía mirando desde los altos cerros, con tu polvareda de astros, yo soy el humilde constructor de las pirámides". Lo dijo Dávila, porque Dávila vivía de la gente, era un hombre que le amparaban, no tenía hogar, no tenía nada.*

La temática de este poema al ser al campesino indio, es a su vez universal, en el sentido. Y hay una cosa curiosa que no está muy difundida: yo escribí un poema que se llama "Retorno a los padres", y lo empecé escribiendo en quechua pero yo no conozco mucho este idioma. Y hay un gran quechuísta, Manuel Muñoz Cueva, que tradujo en *Cantar de los Cantares* al quechua; yo le pedí que me traduzca mi poema, y efectivamente él me lo tradujo. Bueno, le pedí que traduzca de nuevo, pero literalmente, del quechua al castellano, letra por letra para ver qué salía.

Salí uno de los poemas más formidables; y yo digo eso y no es porque me estoy alabando, porque una parte es mía, pero gran parte es la maravilla del idioma quechua, de la forma que se da un círculo en la palabra para expresar no tan directamente como pasa en el castellano. Alguna vez, le di el poema a un indio muy amigo mío, en Charcay, en la hacienda, en medio de la neblina. "Lee esto, tú sabes quechua, y léelo en castellano también". Le encontré al cabo de unos seis meses en otra neblina, cuando ésta borra el mundo, desaparece todo. Le dije: "¿Leíste?", y me dijo: "Sí, pero eso no has escrito vos, eso es escrito por nosotros mismos hace mucho tiempo". Efectivamente, no parece un poema escrito por una persona, por un poeta, sino parece todo un canto hecho por una multitud que viniera de muy lejos. Realmente, yo no sé, al final, si ese poema es mío, o el indio tuvo razón al decir que era de ellos y que lo habían hecho hace mucho, mucho tiempo. Yo creo que él decía la verdad, siempre me asalta la duda de que si yo pensé que lo había hecho.

Francisco Tobar García escribe un pequeño ensayo sobre su libro *Alambrada*. ¿Cuál fue su relación con este escritor y director de teatro?

Paco Tobar más que escritor de teatro, era un gran poeta. Vino expresamente a conocerme a mí, aquí en Cuenca. Yo había acabado de escribir *Alambrada*, que ya estaba escrito, como le digo, publiqué al cabo de treinta años o más de su creación. Le mostré el libro. Era un ser enigmático, extraño, pero un gran poeta, Tobar. Le apasionó, y me dijo que quería poner el prólogo; y efectivamente, en la primera edición de *Alambrada* consta un prólogo muy elogioso de Paco Tobar, excesivamente elogioso porque él dice que rara vez se llega a un deslumbramiento tal:

"*Alambrada* no considero definición cabal de una obra incomparable que guarda el secreto de un canto dentro de lo genial. Para afirmarlo se requieren redañones (en castellano vulgar sería hue-

vos) en un país donde se ensalza por hipocresía y envidia a los fallecidos como redaños se exigen al poeta de verdad que hoy grita su dolor donde, empero, cabe toda la esperanza”.

Más que una crítica, la de Paco Tobar es un poema sobre mi poesía.

Poesía Junta es la recopilación de toda su obra. ¿Piensa que este libro es una especie de conclusión a su trabajo o el poeta aún tiene mucho que dar?

La verdad es que no es una conclusión de mi trabajo, es una recopilación. He escrito durante mucho tiempo; como le digo hubo un lapso de casi treinta años o más que yo no quise saber nada con la vida, ni con la poesía, ni con nada. Se me desapareció el mundo, al igual que esas neblinas que cubren los Andes. No es el final de mi poesía, yo creo que en el fondo, Marco Antonio Rodríguez tiene mucha razón. Claro que la crítica de él es hermosa; no sé si es excesivamente elogiosa o no. Yo no soy modesto; yo creo que la modestia es la virtud de los humildes. Yo soy orgulloso y sé lo que es mi poesía. Alguna vez dije que siempre supe que mi obra estaba muy por encima de la mezquina crítica de la aldea literaria.

Yo no soy un poeta de *marketing*, yo soy, como dice Antonio Rodríguez, un poeta esencial: “Jacinto Cordero, la esencia de la poesía”. Realmente, no me he preocupado de difundir la poesía. Yo no necesito la poesía para publicar, yo necesito la poesía para expresar mi vida, y expresando mi vida, la vida de todos los demás. Que se publique o no se publique me tiene sin cuidado. Gran parte de los peores poetas ecuatorianos tienen una enorme propaganda; el mismo Marco Antonio Rodríguez se pregunta a qué se debe que un poeta de tal calidad no haya tenido la resonancia que se merece. Él dice que se debe a nuestra ignorancia y al olímpico desdén por consagración de los medios. ¿Quién es Jacinto Cordero? Humilde y poderoso campesino, en el fondo, total. Esto está expresa-

do a través de mi poesía, ésa es mi vida. De cualquier manera, sí ha habido un reconocimiento de mi poesía.

En *Contra el solitario roquedal*, existen poemas que tienen títulos como *Ulises*, *Penélope*, *Afrodita*, *Calipso* ¿Cómo han influido los clásicos griegos, especialmente la *Odisea*, en su poesía y en su vida?

Éste es el tema del mar. Yo soy un poeta de la cordillera y el mar queda detrás de la cordillera. El tema del mar ha sido muy amado por mí. Uno puede expresar la tierra, pero es difícil expresar el mar. Tanto es así que hay gran poesía sobre la tierra, pero poquísima buena poesía sobre el mar, salvo *Cementerio marino* de Paul Valery. Realmente, no se ha escrito mucha poesía sobre el mar. En este libro, me propuse escribir sobre el mar, esa inmensa pupila azul inexcusable y eterna; entonces, volví a los mitos clásicos, a Ulises, a Penélope, a Afrodita. Hay una parte grandiosa, la de “Afrodita”. Es poesía esencial, sin adornos. Mientras menos adornos tiene es más profunda y esencial. Como Juan Ramón Jiménez decía de la poesía: “Al comienzo te llené de aceites, adornos, después te encontré desnuda mía para siempre”. Entonces, dice:

Afrodita surge de tus aguas,
desnuda como la poesía
y ondulas todavía en su hermoso cuerpo
deseado por los Dioses.

En sus senos donde anida el desprecio,
como cúpulas de alabastro
torneadas por al profundidad,
en la ensenada de sus cadenas,
en sus piernas
como dos ríos al amanecer
que desembocan juntos,
en su ombligo,
secreto sello de la rosa,
en la herida sagrada de su sexo.

La poesía de verdad es lo más difícil en el mundo de alcanzar. Hay miles y miles de versos, pero rara vez hay uno que valga la pena.

Conversación con: Jaime Zapata

Por Alfredo Breilh

"Le llamé a la exposición Ojo de viaje, porque para mí (mi vida) era un viaje que empezó a los trece años".

"Me fui complicando la vida tanto que la pintura ha ido como acompañándome a mi vida, no he podido todavía frenar y decir: Bueno ahora sí quiero pintar. Es lo que pretendo ahora".

Quisiera que esta conversación recorriera los momentos de tu pintura, si bien para ello toca mencionar también los giros de tu vida. Ante tu obra lo primero que se encuentra es el notable dominio del oficio que posees.

Sí, yo en ese sentido tuve la suerte de estar en la vieja forma de las artes plásticas que sobre todo es oficio y de hecho el oficio, como cualquier otro, te da una posibilidad de sobrevivir, no con el cuento sino con las manos. Ahora tarde por ejemplo tengo un retrato.

Naces en 1957. Tu oficio lo adquiriste en el desaparecido Colegio de Artes Plásticas. ¿Cómo llegaste allá?

Yo vengo de Chimbacalle, era un barrio que mantenía muchas formas tradicionales quiteñas, de los años viejos, las fiestas de Quito. Incluso ganamos dos años consecutivos el concurso de años viejos. Recuerdo una luna gigantesca y el Apolo ahí aterrizando, y otro, un Tío Sam de cinco metros, en la Calle Guayllabamba. Había un personaje que hacía cometas. Venía el Vicente Rivadeneira el escultor y disfrazaba a los niños el 28, para los inocentes. Ahí mismo vivía una vecina que la mamá trabajaba con Evaristo.

Viviste las tradiciones populares y ¿tu ambiente familiar?

La mía no fue una familia de intelectuales. En mi familia nadie leía libros... hasta ahora, no sé si es una buena o mala costum-

bre eso de leer libros, en mi casa no había esa mala costumbre, entonces yo nunca vi libros en mi casa, mi mamá que yo sepa nunca ha leído un libro. Comprábamos, teníamos esa "Salvat" que venía por entregas. Mi formación es completamente empírica y bien de experiencia propia.

Luego el único contacto en la familia fue un viejo dentista que nos curaba en el centro. Había querido ser artista y la familia le dijo que no, se volvió mecánico dental, pero siguió dibujando, pintando y además curando a los artistas. En su consultorio tenía cuadros, por ejemplo, de Vásconez, un pintor de la misma generación de Guayasamín, que se suicidó por una tragedia personal. El viejito me decía: a ver, guambra, te vas a poner a rayar aquí. Yo me fascinaba viendo los cuadros. Y en su casa eran los Nacimientos, ahí chiquitos. En la escuela el profesor Andrade, Carlos Vicente Andrade, llegaba y se mandaba un paisaje y nos dejaba boquiabiertos, y de repente hacía retratos a los niños. Es otro personaje que nos marcó.

¿Y en el colegio?

Ya entrando al colegio Montúfar había Papá Sonrisas, como le decíamos, Carlitos Rodríguez, que tenía un club de pintura. Yo estaba entre la gimnasia y la pintura. Yo era gimnasta del colegio. Yo pensaba que la gimnasia iba a ser mi cosa, iba a ser profesor de Educación Física. Pero entonces entré al Club de Pintura y ahí me enteré de que había el Colegio de Artes.

Carlos Rosero estaba en sexto curso, yo en segundo. Entré al Club, ahí empezó el olor de la pintura, la magia de la preparación. Nos dieron dos telas a cada uno. Yo me hice un cuadro, copiando de una tarjeta postal, de la plaza de Santo Domingo; y otro de un paisaje norteamericano con un lago, copié ese cuadro. Cuando llegué

con el cuadro al club el profe pensó que me dieron haciendo. Nos pagaron por los cuadros muy bien, yo recuerdo que llegué y le di a mi mamá para el arriendo, gané cuatrocientos sucres y con la otra mitad me compré una chompa.

Ahí aprendiste la otra parte del oficio...

Ahí aprendí que eso sí te podía dar una manera de vivir. Tener un oficio, como el que hace zapatos. Cuando empiezas así, a tan temprana edad, te logras convencer de que lo que estás haciendo funciona, poco a poco vas manejando lo uno y lo otro, para no perderte. Pero había también el otro proceso: que hay que entender, aprender, estudiar, viajar, porque de eso no tenía idea. De política ni de cultura... Ahí viene la parte espiritual de la pintura. Y comencé a oír cosas medio raras sobre la pintura, sobre lo que es, sobre Van Gogh sobre Leonardo, los típicos personajes de los que oyes cuando uno empieza a estar metido en la pintura.

Llegas entonces a la adolescencia...

Coincidentemente se dieron los desplazamientos de mi familia hacia el norte. Llegó una familia del extranjero, entonces, ya no querían vivir en el sur; sé fueron a vivir al norte. Llegaron de Cuba, estuvieron trece años, un doctor que se fue de los primeros voluntarios. Fillos venían viviendo la época heroica de Cuba, la revolución, entonces ellos ya vinieron para vivir un poco más cómodos acá, entonces se fueron a vivir al Norte. Una prima que era medio enamorada a los doce, trece años, me invita a conocer el norte, de repente, por la HCJB, aparecen unos misioneros nos invitan y llegamos a una familia que nos encantó, eran unos suecos. Su manera de vivir, su decorado, su estilo de vida, las galletas y el tipo era un musicazo.

Nosotros que vivíamos de cuarto en cuarto arrendando en Chimbacalle, mi mamá, pobre. Envolver el colchón, así nos cambiábamos de casa, metíamos toda la ropa en las cobijas y a otro cuarto mejor, más grande, el baño más bonito. Así hemos vivido en la México en todas las calles.

Entonces esa manera de vivir de los suecos, yo me quedé como "así me gustaría vivir" (ríe) entonces de alguna manera te vas como blanqueando, blanquitos y buenas gentes y todo. Empiezas a salir de ese barrio, a ver las diferencias del uno y del otro lado.

¿Y qué hacías con los evangélicos?

Entonces de ahí me agarran del lado espiritual. Que Dios y todo, y entonces entro a una etapa mística que fue muy importante vivir porque empecé a conocer, íbamos a cantar en las cárceles. Imagínate esa experiencia a los catorce, quince años, de misión me iba a Portoviejo, a unas iglesias a predicar, ponía las manos a los enfermos, iba a visitar a los enfermos en las casas, así a varios pueblitos me iba. Recuerdo la película *San Francisco de Asís*, por un lado, y *Jesucristo Superstar*, por otro. A esa edad lo que quería es irme a las montañas a ocuparme de los pobres. Conocí a los Hijos de Dios en ese tiempo. Me encantaba la vida que tenían, igual. Se reunían los sábados, hasta al Jaime Guevara le vi una vez cantando ahí.

Este sueco tenía unos cuadros impresionantes, íbamos a las reuniones yo me pasaba observando los cuadros y unos libros de un muy popular ilustrador de las costumbres suecas, del carpintero, el campesino con las vacas, a mí me impresionaba mucho.

¿Y así llegaste al Colegio de Artes Plásticas?

De a poco en el Colegio Montúfar me entero de que había el Colegio de Artes y que podías ir a cuarto curso. Fui donde mi mamá y le dije: sabe que hay un colegio, en ese colegio me gustaría estudiar. Me venía desde el sur.

Yo tenía 14 años, además, enamorado de las niñas del grupo... el cambio fue tremendo. Llegué al Colegio de Artes a los quince años a cantarles coritos y tratar de convencerles, casi me... imagínate la FEUE al lado y de la noche a la mañana ¿quiénes eran mis compañeros? Juan Carlos Terán, Perugachi, Nahupari, el Discípulo. Imagínate a los quince años y teníamos unos compañeros viejos ya. Estaba el Toledo, que llegaba con metralleta bajo el poncho, venía de las reuniones del paraninfo. Y de otro lado el Atahulfo Tobar, que también creo que venía de las juventudes cristianas, entró a los Jatari, entonces conocí al Patricio Mantilla. Me iba a escuchar la música. Ahí comenzó mi amor por la música. Yo toco la guitarra... también me podía haber desviado hacia la música.

¿Recuerdas momentos o profesores en particular?

Entonces entré y me metí a la escultura, y era Napoleón Paredes el profesor, hijo de Diógenes Paredes, era fuerte la transmisión, no solamente de pintura sino también de anécdotas. De otro lado Pilar Bustos, que llegaba de Chile, recién llegada del golpe, llegaba con fuerza. Nilo Yépez, con todo el estereotipo del pintor bohemio y otro viejito que es Leonardo Tejada, gran formador; Ulises Estrella, José Rohn, Simón Pachano.

De un colegio como el Montúfar llegas así de pronto a oír de política, de sociología. Ahí empecé a entender y les mandé a los HCJB y a los Evangélicos lejos. Me

peleé con ellos, les decía: cómo hacen ustedes con todas estas refrigeradoras y autos y aquí los hermanos en Portoviejo muriéndose de hambre. -No, es que la voluntad de Dios. -No, chao, hasta luego. Empecé escultura y más que nada fue como un curso de Mundo Contemporáneo. Y ahí estaba la Facultad de Artes, ahí estaba Gonzalo Endara, todos los personajes de ese tiempo Fernando Torres, Jesús Cobo, que eran mayores que yo y habían salido del Colegio.

¿Acabaste el Colegio y...?

Acabé el Colegio y Pilar Bustos de alguna manera me pasa a la Carmen Silva. Mira, toma, te dejo este muchacho para que te hagas cargo. Entonces yo voy y conozco esa vieja bruja, que fue mi suegra después. Tremenda minifalda, tremendas piernas, grandota y que conocía todo, sabía todo de todo, conocía a Allende, conocía a Frank Sinatra, conocía por acá. Entonces otra puerta que se te abre. ¿Y adónde salgo? Entonces de a poco voy olvidándome si quieres hasta de los míos, hasta me decían que he jurado la bandera chilena. Voy entrando en otros mundos, ahí aprendí a comer alcachofas, ensaladas, me fui, como yo digo, blanqueando, y cada vez era un viaje, por eso le llamé a la exposición Ojo de Viaje, porque para mí era un viaje que empezó a los trece años. Antes de los trece años eran las cacerías con papá y mi hermano, adentro en la montaña, o los circos, yo me quería ir con un circo porque era gimnasta. O misionero, cualquier cosa, la nota era irse. Ahí con la Carmen Silva encontré otro mundo que es el de los consagrados, conocí a artistas, el mismo Guayasamín, el mismo marido de ella, el abuelo de mis hijos, Tom Lascan, que me marcó muchísimo, porque alguien te habla de

Rembrand o Velásquez, Bacon estaba vivo y todo, pero imposible llegar, Botero, igual; de pronto encuentras uno de ellos que está vivo y que lo puedes ir a conocer, aprender, conversar con él. Me pegué el viaje a Chile, me fui a verlo, traté de aprender cómo pinta, cómo hace, cómo fabrica sus cuadros, y realmente, terminando la adolescencia es importantísimo tener esas imágenes, esos héroes. Referentes grandes, fuertes. Dentro de la pintura misma, del oficio, me encerré completamente, tanto así que hasta ahora me cuesta salir, fue un proceso de entrada y, este monstruo me comió. Mis diez primeros años fueron casi de aprendizaje y conocimiento.

¿Y tu primera exposición?

Mi primera exposición fue saliendo del Colegio. Yo nunca estuve en la Facultad. Acabé el colegio y estuve tres meses con la Carmen Silva en el Taller. Sí debería haber entrado a la Facultad, pero preferí concentrarme a ese tipo de trabajo.

Hablas de tus primeros diez años de pintor. ¿Qué sigue? Porque se habla de tus treinta años como un artista profesional.

Los siguientes veinte años. Coincidiendo con la separación de mis hijos, que regresaron a Chile, del exilio, yo también me fui, en cambio, a desintoxicarme. Han sido como veinte años de búsqueda, en lo que estoy ahora, por eso no hay mucho que decir. Ha sido más bien una especie de limpieza durante veinte años. ¿Cómo aprender a mirar con mis propios ojos? Hasta ahora no encuentro la pintura que me conviene, que me guste, que realmente me fascine, porque me fui complicando la vida tanto que la pintura ha ido como acompañándome a mi vida, no he podido

todavía frenar y decir: Bueno ahora sí quiero pintar. Es lo que pretendo ahora. Después ha habido etapas que han sido compañeras, unas en momentos de crisis, como Las Vendas, un duelo propio, tanto familiar por unos dos tíos que murieron. Fue un accidente que me marcó mucho en esa parte del miedo a la muerte, del dolor, de la ausencia de los seres queridos. Después, el segundo, dentro de esta ilusión del matrimonio, de los hijos y del vivir de la pintura, de pronto de la noche a la mañana se acaba; otro duelo.

¿Tu estadía en Francia es un exilio?

A Francia me había ido antes con un premio que me gané, justamente en ese primer viaje es cuando se me desarmó mi familia, dejé acá botado todo, tres meses; cuando regresé todo había cambiado y a partir de eso comenzó una especie de tobogán que hasta ahora sigue. En el 87 regresé. Tenía dos posibilidades: o me voy a Chile atrás de mi mujer y mis guaguas y la Carmen Silva, o, ya de una vez, me iba a vivir este sueño de vivir en París y, como tenía a Jaques (el propietario de la Galería de Nesle), que me ofrecía todo para estar allá, entonces me fui a Francia con la idea de irme a España, pero al final me quedé allí. Me pareció mucho más recto quedarme en Francia.

A los veinte años de estar allí digo que tenía razón Jaques en su visión pesimista del espacio para la pintura, por eso nunca entré en ninguna galería y estoy contento de haberlo hecho así.

Llegaste con un oficio

Sí, pero no me ha servido sino para mí, porque en esa época el arte conceptual estaba en pleno auge, ahí es donde se hicieron todos los talleres de la Bastilla, de las galerías, porque Francia estaba bus-

cando artistas y no tenía; no tiene todavía, entonces fabricaron estos talleres, pero no funcionaron.

No te abría un espacio en la pintura contemporánea lo alegórico como un sesgo posmoderno?

No, ahí no tenía ningún chance. Mira, yo pienso que siempre ha sido clarísima mi visión de mi pintura, de hecho los Siqueiros, Orozco, Rivera a mí me influenciaron mucho en el discurso, por eso, si ves el cuadro de La Conquista es eso, una cosa bastante ilustrativa, histórica. Pero al mismo tiempo me fascinaba el otro lado, los norteamericanos tratan de otra manera, con otra visión a los campesinos, la cosa urbana. O el intimismo español, por ejemplo, en esa época venían españoles, a través de Guayasamín, y me gustaba el lado nuevo de ese realismo español. Me dejaba loco López García, Antonio López García.

¿Hay en tu pintura unos ciertos ambientes como mágicos?

No, yo soy bastante terreno, no fantaseo mucho. Yo más creo en la subjetividad. Por ejemplo en este aspecto medio religioso, a ver como el ser humano interpreta sus miedos. Dalí era un buen pintor de la imaginación, hasta ahí no más, tu puedes imaginar cualquier cosa y pintarla. Lo que me interesa mucho es la parte tangible del ser humano, su propia historia, su propio cuento que él mismo produce. Nosotros, inventando cosas, hasta ahora me parece fascinante cuando dice que el mundo se va a acabar, la capa de ozono, el Omega Tres, el colesterol. Son las nuevas religiones, es ahí donde yo trabajo, en esa frontera entre lo concreto, lo de todos, lo común y esa partecita de cada uno. Hablamos de comunidades que creen,

por ejemplo, ahora en Francia en un jefe como Chirac, por ejemplo.

¿Hay una mirada crítica en tu trabajo, lo que estás diciendo me recuerda ese retrato con el celular casi incorporado a la oreja...

Quizás es el primer cuadro en el que logro concretizar o materializar una sensación. Yo sé que esa sensación la tenemos todos. Es apenas un juego entre lo real y lo subjetivo. Yo lo pongo ahí y cualquiera se siente extraño, o lo de la doble visión, por ejemplo. Me voy por ese lado.

Insisto en que en tus trabajos hay una cierta indignación, cosas que te rebelan de la historia.

Es un reclamo a la actitud nuestra actual. Ahí es jugar con todo el imaginario colectivo actual y sus referentes. ¿Cuáles son sus referentes? Van Gogh, Bacon, Cristóbal Colón, el Indio con las plumas. Entonces se puede jugar con esos tres cuatro elementos... Pongamos el aspecto religioso, le puedes poner a Cristo o a Atahualpa, da lo mismo.

Entonces yo juego no con reclamos a la historia sino a mi momento. Recuerdo que Ecuador estaba invitado para ir a Sevilla en el 92. Yo al mismo tiempo estaba haciendo eso en París y es lo que más ha salido publicado ahí, ese cuadro ha salido en portadas de revistas, salió en la portada de un libro. Es que es la manera más simple. Para mí la conquista es un acto antropofágico normal, natural. De pueblos que tienen una actitud expansionista hay otros que se dejan comer, así mismo como entre la gente hay personas que van y te convencen, y el otro se convence y se entrega.

El cuadro de *La Conquista* es una alegoría bastante potente...

Sí, es como un sello. En eso también trabajo mucho. Pienso que el papel de artista dentro de la sociedad es como jugar de un modo completamente mágico. Yo trato de entender en qué momento estamos de esta condición humana.

¿Y el mercado?

No he vendido en Estados Unidos, solo en Ecuador, en Francia, dos cuadros a amigos.

¿Hay una desconfianza en lo que está viviendo el ser humano actual?

Pienso que es exactamente un momento como otro. Pienso que esto va para largo de una manera bastante desordenada y bonita como la vivimos. Estos veinte años como ya los viví pasan volando, para el poco tiempo que a uno le queda, ¿qué será? ¿Veinte años más? Y van a seguir dándose vueltas, mira tú la Asamblea... Esto va para largo (ríe).

Todo lo que hacemos quiere decir algo, viene de alguna parte o representa a otra geografía. No digo no utilizarlas sino simplemente estar consciente. Por ejemplo si yo utilizo un color Tierra de Siena, conozco Siena, sé quién lo utilizaba, sé que Tiziano lo utilizaba, pero también veo que es un color de Górribar, aquí en San Francisco. Ves que ya no son los mismos Siena, hay otros colores, otras formas físicas, esos personajes que están adentro no son los de Rubens; holandeses, son criollos, mestizos.

¿Y tus personajes?

Todavía yo estoy dándome un paseo. Creo que ahora, si logro organizar mi vida, ya no tengo por ejemplo necesidad de ganar terreno en Ecuador, por ejemplo, de convencer a nadie de que soy pintor. Me gané ya un puesto, un espacio.

...en todo caso los imaginarios tuyos son de Quito

Ahora, como vivo en Francia, me gustaría ir a contarles de dónde vengo. Y de ahí viene la pintura que tiene que ser nueva. Yo estoy afuera en ese sentido, conscientemente, ahora ya me impliqué, tengo un hijo francés. Mi asunto de estar allá es trabajar. Ganar un espacio nuestro. Trabajar un proyecto de espacio de creatividad propia.

La marginalidad que has mantenido en Francia, ¿vas a romperla? ¿Cómo sería llegar a Francia con la Pintura?

Lo que entendí es que en Francia hay que darles en el centro. Tienes una oportunidad. Llegas y desde el punto de vista de ellos, quién también serás. Haces una exposición, solo viene el embajador de Ecuador. Ahí entendí que si tienes ganas de hacerlo tienes que hacerlo en el centro, a lo Picasso, a lo Modigliani, a lo Cortázar. Es un proyecto de vida.

A estos locos de los franceses no les importa quién eres, solamente si tienes algo que darles. Casi como embajador de un mundo que vienes a ofrecerles. Les vengo a ofrecer esto, qué dan ustedes. Te damos el país, te damos la nacionalidad, "eres nuestro" (ríe).

¿Valdrá la pena hacer eso?

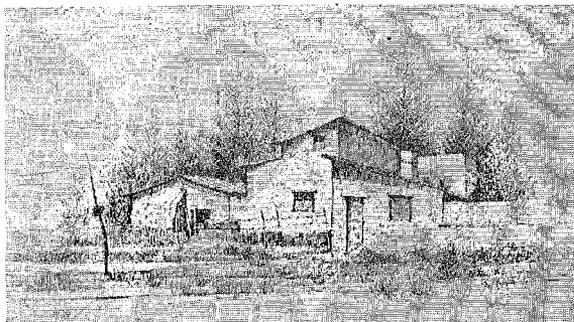
Pero ves lo que hacen en Irak, y dices, bueno a ver, pensémoslo bien; sí, hay que hacerlo. Primero hay que saber que somos parte del mismo bloque. Es una linda ilusión que tenemos los latinoamericanos de pensar que somos otros. Es la misma visión del mundo. De indígenas conozco pocos que me han convencido de que hay otra visión.

Somos parte de eso y van a llegar de todas maneras a la fuerza o no van a llegar. Entonces yo pienso que sí es posible

ganar terreno para nosotros mismos a través de ellos. Me encantaría que todos tengamos posibilidad mañana de que se nos escuche, que se nos vea. Pero no todos tenemos esa posibilidad. ¿Cuál es el camino? Hay que pegarse estos peregrinajes, estos desarraigos, hay que irse.

crítica literaria





Porque nuestro es el exilio: extrañamiento territorial, afirmación poética

Por César Carrión

¿Qué antecedente, qué premisa elidida está detrás de la afirmación que da título a este libro: *Porque nuestro es el exilio*? Acaso esta cláusula explicativa se refiera precisamente a la ausencia de premisa, a la innecesaria premisa; aun más, a la pregunta de rigor: ¿Por qué esta antología? Pues, *Porque nuestro es el exilio*. Es acaso un llamado a la propiedad de algo tan ajeno e imposible de asir como el destierro. Se trata acaso de un tipo preciso de exilio: La vida en la escritura poética, llamada así con tanta ligereza, con tanta imprecisión. La portada del libro, elemento quizás baladí, meramente comercial, refleja cierta interpretación del título. No existe ingenuidad al respecto. En la portada vemos cómo Guayaquil está protegido por un paraguas de una lluvia que parece inminente o... quizás se está protegiendo de algo menos concreto. Del olvido, por ejemplo. Quizás un verso de Luis Carlos Mussó nos ayude a encontrar alguna pista. El poema titulado *Lenguaje y laberinto* empieza así: "Quemadura sin norte, sin oriente -peor aún, sin sur-". Mussó ha escrito "sin sur". Cualquiera habría preferido que dijera "sin norte". Este libro no persigue entonces un norte. La existencia de este libro no se funda en teleología alguna. Claro, más allá de lo evidente: es un objeto comercial, con un precio, con un valor mone-

tario. *Porque nuestro es el exilio* afirman, a pesar de todo esto, cuatro poetas guayaquileños. ¿Cómo se expresa entonces el exilio en cada uno de ellos? O, mejor aún, ¿cómo pretende cada uno propiedad cualquiera sobre algo inapropiable como el exilio poético?

II

Los poemas antologados por Luis Carlos Mussó hacen honor al nombre de la antología. Todos ellos pertenecen a la colección, todavía inédita, titulada *Cuadernos de Indiana*. El nombre mismo de este futuro poemario plantea el motivo del exilio como eje generador de la escritura poética. *Indiana*: que proviene de la India, de la tierra prometida de El Dorado, de la colonia edénica que sustentó el frágil imperio español de ultramar entre los siglos XVI y XIX. *Indiana*: nombre que recibe la utopía en el espacio poético de Mussó. Ese es el nombre que el poeta ha escogido para su lugar de la enunciación, pero también para el lugar de recepción de su palabra. Con el nombre *Indiana*, posiblemente también se autoexilie del marco general de la enunciación lírica; quiero decir, de su circunstancia histórica precisa: el Guayaquil de principios del siglo XXI. Nuevamente el exilio, como eje generador de la escritura poética. Y aún más: Indiana es también el nombre del conocido personaje cinematográfico. ¿Se trata entonces de una

invitación al lector para que haga de su lectura una aventura arqueológica (como las de Indiana Jones)? No hablaré de esta última posibilidad, plausible, si se lee con atención el texto de Mussó.

Decía que los *Cuadernos de Indiana* conjugan muy bien con el título de la antología, porque plantean el motivo del exilio como marco o, con mayor precisión, como escenario y origen de la escritura poética. El tono fundacional de la poesía de Mussó se confirma con las referencias bíblicas al Nuevo Testamento en los títulos de al menos tres de sus poemas: *Cerrojos (Epístola ad efesios/ I y II)* y *Aperos, de bestia (Evangelios varios)*. Cada poema cerrojo abre y cierra la selección del poeta, y permite que el lector la perciba como unitaria y coherente. Los evangelios atribuidos por la voz poética a los personajes José Cerní, Nicolás y Severo, recuerdan la pretensión descomunal de Lezama Lima de fundar un universo lírico auto sustentado por sus límites ficcionales, que aun ahora, muchos años después de muerto el poeta cubano, siguen excediendo cualquier limitación hermenéutica. Hay que recordar que el género lírico también participa de la ficción. El autor crea un narrador, una voz lírica que habla de un mundo posible, donde esos sentimientos y juicios se ejecutan como verdades absolutas. Mussó lo sabe. En uno de sus poemas dice, citando a Roque Dalton: "Oh poesía de hoy: contigo es posible decirlo todo".

Pero qué dice Mussó, sino la palabra misma. Nada más y nada menos que la palabra: el tema metapoético abarca gran parte de su producción lírica, aun antes de este libro, y en éste continúa renovada y con fuerza. La voz lírica parece fundar su mundo sobre una duda: "Para qué la palabra; para qué", dice el final del primer poema antologado; duda que cede paso a la evidencia de la escritura entregada a la publicación; duda que acaba confirmada en la imposibilidad del exilio, en la dificultad de su realización: "Como estas palabras que no dicen nada y se hacen daño a sí mismas punzándose con afilados hitos en el baño trasero de una garita", así termina el último poema.

Mussó abunda sobre la aporía que define el género de la poesía lírica moderna: se trata de una construcción de pretensiones autosuficientes, de naturaleza totalizadora (pues el enunciado habla de un mundo que solo existe a partir de él mismo) y, sin embargo, sus palabras son los sonidos de un mundo ajeno, del cual el poeta se apropia para transformarlo en lenguaje puro. Tal paradójica naturaleza es lo que hace reconocible a la poesía lírica moderna. Basta con mirar algunos títulos de los textos, para darse cuenta de la coherencia de la propuesta de Mussó (no hay que olvidar que el título de un poema, si lo tiene, es su primer verso): *Bruma, rovelo y cartografía I y II*, *Cronotopo y Lenguaje y Laberinto*. Ciertamente, el diseño del espacio poético de Mussó es laberíntico, en él se desencuentran Paul Celan, César Vallejo, Lezama Lima, Cioran...

Los poemas en su mayoría están escritos en prosa. Obedecen a un ritmo semántico, más que a un ritmo acentual o silábico. Predomina la recurrencia conceptual, no la progresión. Por tanto, no existe narrativa alguna. Sin embargo, es narrado o, mejor dicho, descrito el símbolo de lo imposible: "Llamo Indiana -a veces Sydia o Bizancio, sin que nadie lo sepa, a la comarca sumida en el espejo y en cuyas vigas pululan pestes tan antiguas que las ciénagas no estorban su propagación". Que no me vengan a decir luego que este despliegue imaginario alude necesariamente a Guayaquil, porque Mussó no es buen poeta por ser guayaquileño ni a pesar de serlo, sino porque persiste en buscar el exilio en la construcción de su hogar, de su lenguaje. Sabemos que esta tarea no se puede consumir. La casa quedará incompleta. Quizás el exilio es el camino mismo y no la meta. Quizás se trata de un mero pretexto para iniciar el viaje. Mussó prefiere decir: "¿Por qué tanta palabra en el poema, / si incluso el enigma lo siente el amante? / ¿Por qué los muros de agua son la margen de la voz, / la promesa donde todo sucede?". El exilio es *fronterizo*, está en movimiento perpetuo; el exilio mismo no se puede afinar en territorio alguno. El exilio es transición pura.

III

Ángel Emilio Hidalgo ha preferido rescatar algunos textos de libros anteriores y sólo al final ofrecer textos inéditos. Los fragmentos del primer poemario *Beberás de estas aguas* poseen cierto tono sentencioso. La construcción imaginaria se resuelve en gran medida por las frases atributivas (“La creación es un círculo”) y el uso del futuro (“Todo volverá al mismo lugar de donde vino”). Nuevamente, el motivo del exilio se agita detrás de los versos, pero esta vez como revelación, casi en un tono apocalíptico. Esta noción circular del espacio y el tiempo se reafirma en cada nuevo poema, y finaliza en el planteamiento de una suerte de axiomas líricos: “Vi cómo las palabras se desvanecían / una tras otra hasta su origen / (...) / No había tiempo para recoger a Dios”. En vista de esta situación de extremo abandono (la conocida orfandad de Dios del sujeto de la modernidad), la voz poética apuesta por “un destierro decoroso”. A diferencia de Mussó, concentrado de cierta manera en el espacio, Hidalgo focaliza su atención en el tiempo.

Esta vocación reflexiva se confirma en el siguiente libro desde su título, *El trazado del tiempo*. El símbolo central de la constancia y circularidad del paso del tiempo es el mar: “Este mar que crearon los mortales / ya no me pertenece. // Solo aquel / que cubrirá mi aliento”. El mar del mundo versus el mar del tiempo. El poeta se exilia del primero y se entrega al encuentro seguro con el segundo. Este segundo libro de Hidalgo, menos sentencioso y conceptual que el primero, también es más imaginario. Los símbolos son la herramienta expresiva preferida. La voz poética proyecta sobre ellos su reflexión sobre el problema que le ocupa: “El mar dejó sus redes / y quiso parecerse al árbol”. El tiempo indetenible ya no se percibe como amenaza, sino como inminencia necesaria, casi descabido: “Escuché el aspaviento de la ola / (...) / como si el mar deseara inútilmente / escapar de lo inmutable”. Solo el cambio es inmutable. Solo el movimiento es constante. Solo la muerte, es certeza.

El poema 11 recuerda al Juan Ramón Jiménez de algunos de los poemas dedicados al mar del *Diario de un poeta recién casado*, aquellos que compuso camino a América, en una primera tentativa de exilio. “ahora parecerás, ¡oh mar distante! / mar; ahora que yo te estoy creando / con mi recuerdo vasto y vehemente” escribió el andaluz universal; “Arena / estirpe de polen / cuando sea el tiempo de cosecha / la hoz del mar te segará” ha escrito el poeta guayaquileño. Los poemas de esta estirpe no sentencian ni ilustran; sintetizan en la imagen, disparan el significado hacia el horizonte. Esta reflexión concluye en el poema 22, con un nuevo axioma: “Morir es justo”; por tanto, dice Ángel Emilio: “Nadie mirará al océano / sin que sus ojos se condensen como novias”. Y si embargo, en el poema 23 insiste: “No hay punto final”. La muerte es solo humana, un efecto colateral del tener conciencia.

Juan Ramón Jiménez en *Eternidades*, escribió “¡Olvido, hermoso olvido, / libertador final / de nuestro nombre puro, / en la imaginación del tiempo feo!”. Ángel Emilio se adhiere al dogma: “que los hombres pasan y la lluvia queda / que no son sino una gota / un vaso de agua que bebiere el tiempo”. La muerte es el olvido. El exilio en la palabra es el refugio del poeta. En él espera que escampe la lluvia de la desmemoria, quizás inútilmente. La palabra decanta memoria, tanto como evapora olvido. Qué mejor prueba de esta certeza que el último poema antologado: *vacío, abismo, noche umbría, luz inmóvil, dormir bajo el silencio, ningún vacío de su propia sombra*, todas estas frases y palabras son isotopías de un solo tema: “El viento ha escindido mi memoria”. La última interrogación es retórica pura y llena de dolor. Pregunta nuestro poeta: “¿hacia dónde caminan las palabras?” Hacia ninguna parte. Hacia el olvido.

IV

El proyecto poético más difícil de antologar de entre estos cuatro es el de Ernesto Carrión. Tal como el *work in progress* de algunos poetas de principios del siglo XX, la poe-

sía de Carrión busca la construcción de un mundo poético total: *La muerte de Caín*. Menudo problema, no porque la selección esté mal hecha. Me parecen textos escogidos con buen instinto, con inteligencia. Menudo problema, porque el lector resiente de inmediato la ausencia de poemas que le brinden mayor conectividad a ese mundo aparentemente unitario. Ése es el horizonte de expectativas del lector y, sin embargo, se encuentra con la fragmentariedad. Posiblemente sea esa la intención y el sentido de la selección. Posiblemente la respuesta se encuentre en algunas palabras clave, que se vuelven luego recurrencias significativas, isotopías definitorias. El narrador lírico de Carrión es el cronista de un mundo probable e incierto, pero, insisto, con inteligencia nos brinda algunas claves. Por ejemplo: el primer poema seleccionado de *El libro de la desobediencia* se titula *Los hijos del fango* y empieza así: "El mar existe. Y el cielo puro que cruje entre el cemento". No diré nada sobre el evidente motivo genésico, literalmente bíblico si pensamos en el título del poemario. Además ratifican esta lectura el poema *Los cantos de la sal* y su referencia al mito de Sodoma y Gomorra. Pero lo más interesante viene después, con el segundo libro: *Carmi vale*.

El mundo al revés, la carnalización misma, no aparece como el motivo que inspiró a Bajtín sus estudios sobre el lenguaje y la cultura, ni como aquel que motivó a ciertos antropólogos ecuatorianos a plantear que la nacionalidad ecuatoriana se define en el espacio de la fiesta. Aparece más bien como una condición elemental, como la ley misma del universo poético de Carrión. Es el mundo de Caín, no el de Abel el que aparece referido en estos poemas. Es el espacio de lo que no sucedió, el mundo de los que perdieron su oportunidad en el proyecto del dios judío: "El cielo es agua que está en tiempo pasado (...) La tierra entonces, extraña, indestructible, comienza a hacer su forma en un reflejo. Comienza a ser sitiada". El motivo del exilio, en el caso de Carrión, no se da tanto como una suerte de *insilio*, como en el caso de

Mussó o Hidalgo. Es más bien consecuencia de cierto tipo de expulsión de un edén relacionado posiblemente con la niñez.

Si los primeros poetas de esta antología se desmarcan del territorio, en cierta medida, a este poeta lo obligan a sentirse desterrado, aun en el ámbito más íntimo: "Me es imposible ver a mi mujer con otros ojos que no sean los de la astucia y el abuso. (...) Dormir con mi mujer, aunque me rodee con sus brazos en el más profundo de los sueños, me causa desconfianza" (fragmento del poema *Imperio*). El cainismo es un parámetro para juzgar a los otros. El cainismo también es una medida para la práctica moral cotidiana: "no habrá entre nosotros punto medio. No habrá intervalo, equilibrio o medición del sujeto por ninguna parte". Pero el cainismo es un sentido más abierto, no es diabólico, aunque sí luciférico. El fragmento XII del poema *Adiós a la carne* dice: "nada hay más hermoso que un hombre muerto. / retocado su rostro verdadero, bajo el inmenso árbol de la sangre. Y nada hay más honesto que un hombre muerto". ¿Por qué traiciona Caín a su hermano? ¿Su venganza no es acaso respuesta furiosa contra cierta traición de su dios? El hombre muerto, cualquier hombre muerto, es un Abel. Cualquier Caín expresa su amor con la muerte. *En ella encuentra lo que la vida no le dio: belleza, honestidad, fidelidad...* La muerte como expresión máxima del amor es un tema de larga tradición en la poesía escrita en español. Vicente Aleixandre quizás sea el mayor cultivador de esta noción panteísta. Carrión no es un poeta cósmico como el español. Él dice frontalmente, incluso con rabia, la incertidumbre que le causa su situación de ser marginado del Edén. El poema *Ecce homo* dice: "No sé quién de los dos está más solo / Desde que soy tu criatura".

El título del tercer libro no puede ser más claro al respecto. Su exilio no es un éxodo teleológico. Es la *Labor del Extraviado*. Otra vez rabia, pero sin desmesura, más bien es ira contenida, casi como una manera de estar y de ser: "te irás de la misma forma en que llegué a este mundo: / con lágrimas en los ojos

y los puños cerrados // mis puños cerrados por largo tiempo". El rictus de la muerte, tan cercano a la ira, se parece al rictus con que el recién nacido ingresa al mundo. Visto el panorama, resulta alentador encontrar antologados poemas del libro inédito titulado *La bestia vencida*. Así se titula el primer poema "Conquistarás y olvidarás para qué has conquistado". En estos fragmentos dialogan, monologan más bien, el poeta Hölderlin, Dementia y Sófocles. Esta variante, que recuerda a los diálogos Platónicos y a Aleixandre otra vez, en sus *Diálogos del conocimiento*, no persigue la ilustración de una tesis ni el encuentro de la verdad. Son más bien metapoéticos, justifican la existencia del texto en curso: "la vida también se hizo para mí el poema... huir, huir de las palabras como del infierno" (dice el parlamento de Hölderlin); "Poeta: hijo de puta escondido en los zarzales" (dice el guión de Dementia); "Sólo al hombre le es dado preparar su ruina" (dice Sófocles). Esta modalidad de monólogos dramáticos confirma en esta última máxima el peculiar caninismo de la voz poética de Carrión: en él no hay cabida para dios alguno. Su exilio no se da por un castigo. La expulsión sucede por efecto de la misma condición humana. Como en los versos de Dávila Andrade: "Ahora sé que me dieron esta alma en medio de una batalla".

La imagen de lo absoluto en la poesía de Carrión queda apenas como la evocación de algo deseado y presentado, no realizado, imposible, improbable. Nuevamente, la orfandad más absoluta. Este demonio no tiene siquiera dios ante quien revelarse ni rebelarse. Así declara en el último poema antologado, cuyo título recuerda, nuevamente, a Platón, *Fragmento extraído de la única autobiografía autorizada de Satanás; o de cómo Poncio Pilatos puede lavarse las manos en tiempos de la República*. Concluye Carrión: No soy responsable de tu pobreza (...) de tu vergüenza (...) de tu riqueza, ni de tus virtudes... // Yo sólo soy un tipo enfermo al que llaman Gandul. Un hombre destruido que permanece con vida, a pesar de la guerra".

V

Fabián Darío Mosquera, el último poeta de la antología, a pesar de ser el más joven, posiblemente sea el más audaz. Esto se ve en su voz todavía vacilante, experimental, que va desde las tentativas cubistas y simbolistas, hasta la aglomeración de imágenes, sin ritmo acentual, en asociaciones bastante libres, casi caóticas, cercanas al surrealismo. Basta con comparar el espíritu y la forma de poemas como el número I y el titulado *Julia*, con el llamado *Excavaciones (momias cubiertas de oro)*. O la primera y la segunda parte del poema titulado *La pequeña A. (psicoanálisis primero)*, combinación de las opciones heredadas del vanguardismo: por un lado, trabajo pictórico o iconográfico de la distribución y presentación del texto sobre la página y, por otro, aglomeración de imágenes oníricas. También experimenta con la reflexión contenida mediante imágenes encadenadas en la prosa de los poemas *Las ex colonias, Battibaleño di Orfeo, Epístola y Esponsaria*. En ellos también, como en los textos de Mussó, acude el conocimiento sobre la "alta cultura occidental": musical (como la ópera) y mitológico literario (como la griega). De pronto, un sugerente texto irrumpe en la página 143: el recuerdo de Edmond Jabès viene a la memoria, poeta francófono poco leído y traducido en el ámbito hispánico.

Pero de Fabián Darío quiero comentar en especial el último poema, *La danza de la luna roja*. Resulta significativo que inicie el texto dos epígrafes, uno de *Ópera*, poema del poeta ecuatoriano Iván Carvajal; y uno de *Acto de unión*, texto del premio Nobel Seamus Heaney. En cierto sentido, y con frecuencia, cuando un poeta toma las palabras de otro, pretende, bajo un criterio de autoridad, legitimar las propias palabras en las palabras del otro. Pretende sumar su propuesta al discurso que alude. O también podría intentar desmentirlo. La influencia de Carvajal se nota en las interrogantes retóricas, en esa suerte de pregunta cuya respuesta es conocida. "Qué vibración acuosa de callados elementos per-

mite el origen de otro dios en el cuerpo de dios”, pregunta Mosquera. Y el lector en su fuero interno responde: Ninguna. “Qué ambrosía se vuelca en los íntimos teatros, si despierta aquella luna, diminuta y eréctil entre pérgolas de piel rosácea”, vuelve a preguntar el poeta. Y el lector replica: Ninguna ambrosía, sólo el silencio, a lo más, la incertidumbre misma. “Cómo saber si estalla lento el despertar, o si alguien se sumerge en el légamo sutil de sueños demasiado semejantes a barcas ebrias de candela”, insiste la voz poética. Y el lector debería responder: No es posible saberlo. Nunca ha sido posible.

Esta vertiente que alimenta el poema de Mosquera, llena de escepticismo y de una suerte de gozo y regodeo en el azar, tiene su contrapartida. Si con *Ópera*, de Carvajal, Mosquera preguntaba por el sentido, con Seamus Heaney propone un encuentro con el pasado. Recuerdo que una hermosa edición de la poesía junta del escritor irlandés lleva el título de *Opened Ground* (Tierra abierta), aludiendo al espíritu que animó la creación de aquellos poemas. Una de los textos más famosos del irlandés, titulado *Digging* (Cavando), muestra la imagen del padre de Seamus, del poeta, de la voz poética, del hablante lírico en todo caso, arando la tierra, abriendo surcos con movimientos lentos, pausados, en los que aplica toda su fuerza física. Se trata de la búsqueda del pasado. Se trata de hallar justificación en la tierra, en la herencia, en el legado familiar y nacional. Se trata de encontrar el Sentido en la inmanencia misma del devenir histórico. Se trata de afirmar, no de negar o preguntar sobre aquello imposible de responder. Luego de las desgarrantes preguntas que hiciera el poeta Mosquera, guiado por la retórica de *Ópera*, de Carvajal, asegura una salida legítima: “De cualquier forma los cuerpos, excelsas herramientas, se han dejado mutuamente persuadir, como el despierto forastero que contempla las bujías en la yema de la noche, y presente sábanas de piel y asilo de sueños saludables”. ¿Dónde entonces el exilio en la poesía de Mosquera? Posiblemente el último

fragmento del libro, brinde alguna pista a los lectores: “Afuera una ciudad respira en esta hora de silencio como un péndulo del polvo, con sus hombres exhaustos y maltrechos, de manos sobre las rodillas y la nunca firme bajo un puñal de agua. Aquí, un cíclope vuelve a la noche buscando la semilla de los temporales. Aquí engendraremos, con el ocio sagrado de la mente en llamas, nuestra selva de luces”. No hay alternativa, porque esta antología ha sido inspirada por los versos de José Ángel Valente: “Porque nuestro es el exilio. / No el reino”.

Ernesto Noboa Caamaño, o la búsqueda del arteficio en el mal

Por Gladys Valencia

*¿Por qué tienen los besos espinas
por qué ocultan ponzoña las flores,
y el veneno las bocas divinas
y la hiel los más dulces amores?*

Ernesto Noboa y Caamaño

Contreras no logra este efecto, dice Noboa:

Desgraciadamente, *Tierra de reliquias* no nos hace sentir ninguna de esas intensas sensaciones. Contreras ha hecho su viaje con demasiada precipitación y ayudado en todo instante del *baedeker* tan funesto para los artistas. En España, apenas se ha detenido á observar tipos y costumbres características. Sólo de vez en cuando nos muestra en el atrio de una iglesia, en una mancha de sol, la sórdida figura de un mendigo á lo Goya; solo de paso vemos florecer la roja rosa de una sonrisa en un rostro divinamente moreno, á través de los tejidos de la madroñera⁴.

Que “Brisa de otoño”, poema de Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927), el que abrió las páginas destinadas a la poesía de la revista *Letras* en el año 1912. Al poeta se le encargó, además, la sección de “Libros hispanoamericanos”, espacio desde el cual asumió la labor de crítico literario. Noboa inicia con el análisis del libro de Francisco Contreras, *Tierra de reliquias*, editado en España. En este ensayo muestra interés por el género de libros sobre viajes, porque con esas lecturas “el pensamiento se agilita, se agudiza la sensibilidad y es un poderoso incentivo para soñar”. El crítico considera que, para los latinoamericanos, un libro de viaje por España “renueva la rica savia ancestral”. Aquí hace un recuento poético de lugares que mueven la nostalgia: “Sentimos nostalgia de reposar como los viejos Califas á la fresca sombra de las palmeras de Córdoba, de aspirar el aire cálido de una huerta de Sevilla, entre los limoneros floridos que se inclinan con escándalo de aromas bajo el sol...”. Sigue describiendo espacios y demanda que éstos sean narrados con intensidad para así producir fuertes sensaciones.

Para el joven crítico, el problema es formal, pero es también el tipo de objetos que llaman la atención del viajero lo que le resulta inadecuado. Por ejemplo, la exageración en la descripción de los edificios y espacios geográficos, es decir, los objetos son descritos con abuso de detallismo arquitectónico, con frialdad y sin emoción. Así mismo, las costumbres parecen ser vistas por un coleccionista. En síntesis, Noboa considera que este libro está desprovisto de emoción y de novedad, un libro que “se resiente de superficialidad”, demasiado apegado a lo evidente, por ello, poco subjetivo.

La referencia al pintor español Francisco de Goya nos remite a una búsqueda de las sombras de los *Caprichos* que el viajero no ha logrado descubrir y por ello su fría descripción. Noboa parece sugerir el interés de los

relatos de viaje de tipo intimista. Su insistencia en el tema de la sensibilidad, como un acceso a nuevos modos de mirar los objetos, nos remite al proyecto modernista de una sensibilidad nueva. Aurelio H. García había resumido esta propuesta que guía a modernistas, en el ensayo sobre la "sensibilidad" del hombre moderno, en el cual denuncia una manera especial de comprender las cosas: "El sentido de las cosas en lo moderno radica indudablemente en una franca objetivación de las mismas: se opera una creciente *desrealización* de estirpe subjetiva a favor de una *realización* objetiva"³³. La sensibilidad resta realidad a lo que falsamente se observa como dado, para producir objetos del intelecto, "objetivaciones".

En torno a este mismo tema, hace Noboa una lectura sobre el libro de Juan José de Soiza Reilly, *Crónicas de amor, belleza y de sangre*, editado en Barcelona. Aquí, Noboa muestra al crítico, deja ver un tono severo y hasta indignado. Su principal advertencia es el señalar el deslinde entre los conceptos de "frivolidad" y de "superficialidad": "Se ha hecho común entre escritores de nuestra América, recopilar en forma de libro, artículos sin interés ni valor, escritos precipitadamente para periódicos y revistas de poca monta. A ellos se ven obligados por el *struggle for life* o impulsados por la manía de hacer libro"³⁴.

Y á propósito de Soiza Reilly, cuya influencia se ha dejado sentir en muchos escritores noveles del Continente me parece oportuno y necesario deslindar el término *superficialidad* que también sienta á sus escritos, del de *frivolidad* con que se ha pretendido disculpar casi todas sus naderías. Si la *frivolidad* consútye un género literario, es aquella que estriba, más que en el índole de los asuntos en la manera de tratarlos y en la gracia, la elegancia y agilidad del estilo: modalidad que ha sido legítimada en la moderna literatura hispano-americana con muy bellos ejemplos como vemos en buena parte de la obra de Gómez Carrillo y más aún, á nuestro

entender en Ventura García Calderón, cuyo libro *Frívolamente* nos parece un *petit chef d'oeuvre* en el género³⁵.

Noboa advierte sobre la palabra-concepto *frivolidad* en oposición al de *superficialidad*, los contraponen y aclara. El concepto *frivolidad* debe ser comprendido como un modo de elegancia, estilo y distinción, una calidad en el uso de la forma, al mismo tiempo que supone una nueva "manera" de conocer. Así, un frívolo crea objetos estéticos, mientras que un superficial solamente "naderías". Luego de ubicar el texto de Souza Reilly en el plano de la superficialidad, cierra este comentario señalando que "*Crónicas* está escrito en un estilo que resulta asaz fatigante por lo alambicado, cortado y ampuloso y que casi todas ellas terminan con una de esas especie de desplantes de gusto a que tan aficionado se ha mostrado siempre el autor"³⁶.

Sobre el concepto de *frivolidad* se discutió con frecuencia en el círculo modernista. Así, este concepto fue el título de una importante revista, *Frivolidades*, la cual se propuso innovar la crítica literaria. Así mismo, Gonzalo Zaldumbide escribe sobre Ventura García Calderón, el cual estaba encargado de "La crónica de París" que se difundía en *La revista de América* y, entre otras cosas, hace referencia a lo que significa "frivolidad" y a los antecedentes que tiene esta palabra en el contexto de la estética moderna. Y dice que un "frívolo" es el que contempla lo cruel o patético del mundo con una aguda comprensión y sensibilidad fría y neurótica a la vez. Se trata de una sensibilidad que mira lo que otros no se atreven a hacerlo. Una conciencia capaz de convivir con los extremos del mundo moderno: "El frívolo siente como pocos lo patético del reír y lo irrisorio del llorar, ante el enigma de nuestra grandeza miserable y la locura de nuestro corazón que se obstina"³⁷.

Nuestra "grandeza miserable", en la conciencia de los modernistas ecuatorianos, incluye la guerra mundial, la marginalidad en el país, la mediocridad. Estas imágenes son estímulos que conducen al hombre moderno a conductas extremas. "El corazón que se obstina" es

el que se abre al conocimiento y guía el pulso del poeta.

Noboa leyó y comentó el texto de Alcides Arguedas *Vida criolla, La novela de la ciudad*, Librería de Paul Ollendorff, París. En este comentario deja muy claro que existen diversas tendencias en la literatura modernista y que Arguedas representa una narrativa de crítica social. Noboa no pertenece a este tipo de producción textual y, sin embargo, la aprecia. Lo que es más, advierte que dentro de este género se puede también evaluar la calidad de la forma. En su concepto, la obra de Alcides Arguedas es valiosa como crítica social, además, produce "amargura de la verdad", que es otra emoción del modernista. Se trata, en síntesis, de un valioso trabajo del lenguaje:

Ha sido proclamada en América la necesidad de escritores que dotados de una especial serenidad de juicio y conocimiento del medio, señalen sin restricciones y aún con crudeza en los detalles, los males que aquejan á sus diversos pueblos impidiéndoles la marcha hacia el éxito y las causas más o menos directas que las motivan. Sin embargo, apenas pueden citarse en la literatura del continente tres ó cuatro escritores que guiados por esa noble intención de fustigar nuestras flaquezas presentándolas á nuestros ojos en toda su triste realidad pero sin rasgos que las deformen han hecho obra seria y profunda. Tal es el caso de Alcides Arguedas de cuya novela "Vida criolla" podemos decir que es una valiosísima contribución.

En la mayoría de los países de Centro y Sudamérica, todo espíritu libertario y combativo, sea cual fuere el género de actividad á que se consagre sus energías, será, fatalmente, una víctima de la corrupción ó vulgaridad que le rodea". Tal acontece al principal personaje de "Vida criolla" -el periodista Ramírez- que empeñado en atacar desde la columna de un diario las llagas de su pueblo, fustigando rudamente el caudillismo político imperante, la hipocresía social, los residuos del fanatis-

mo religioso, etc. Sufrir las consecuencias de su carácter notablemente rebelde y luchador: el odio, la desconfianza, las mordeduras insidiosas, la ingratitud y, por último, la persecución de los poderes públicos y el destierro.

El profundo conocimiento del ambiente en que hace actuar á sus personajes, permite á Arguedas presentarnos escenas características, de admirable realismo. El estilo es firme, claro, preciso como conviene á la índole del asunto. En resumen, un libro que deja en el alma la amargura de la verdad, pero fecundo y saludable."

En esta aproximación hacia Arguedas, Noboa resalta la importancia de la especialización con esto del "género de actividad". Hace falta un estilo firme, sostiene. Y las otras formas de expresión, entre estas la prosa "realista", deberán ser oídas y estudiadas. Como vemos, no es indiferente a la posición política de otros escritores, pero exige "frivolidad" en la crítica, es decir, sensibilidad y experimentación en la manera de tratarlos.

Suma otro texto y comenta *Todo al vuelo* (Sociedad anónima, editorial Renacimiento, Madrid) de Rubén Darío. Se trata de una serie de artículos: "Films de París", "Las tragedias de las clínicas", "El abolengo de Paul Verlaine" y otros, escritos *al vuelo* para *La Nación*, de Buenos Aires. Éste es un texto fabricado con algunos elementos como la fina ironía francesa y el buen humor británico en el cual "en ocasiones se puede sentir la amargura que deja en el corazón el goce de todos los placeres y la lectura de todos los libros", como señala Noboa.

Al analizar la sección "Algunos juicios", encuentra nombres como los de Amado Nervo, Aquiles J. Echeverría, Francisco Contreras y otros. Se detiene en la predilección y admiración que siente Darío por la obra de Valle Inclán, que se manifiesta en apreciaciones como esta: "Todo lo que en la poética labor de Valle Inclán parece más fantástico y abstruso, tiene una base de realidad. La vida está ante el poeta, y el poeta la

transforma, la sutiliza, la eleva, la multiplica; en una palabra, la diviniza, con su potencia y música interior”.

Para cerrar este comentario, Noboa subraya que Darío siempre se ha sentido “inquieto” ante Valle Inclán y, a propósito de ello, recuerda y re-escribe unos cuantos irónicos versos del venezolano Arvelo Larriva, que dicen:

Este gran Don Ramón Inclán me inquieta
Dice Rubén el grande. Yo digo del poeta
Que él es más inquietante que el mismo Valle Inclán;
Porque es vago y sencillo, risueño y melancólico,
Y tiene gravidades de buen burgués católico
En su lira de Apolo y en su flauta de Pan.¹⁰

Como vemos, Noboa se aproxima como crítico a la obra de poetas consagrados, incluyendo a Darío y a Soiza Reilly, y lo hace de forma poco elogiosa. Establece las deudas de estos poetas, sus referentes e, incluso, señala los límites de su imaginación. Noboa no tiene la mínima intención de halagar o rendir pleitesía, no negocia. Ejerce su función de crítico con autonomía profesional.

El perfil de crítico se complementa con la imagen de poeta. La revista *Renacimiento* publicó, en 1916, el poema “Hay tardes en las que uno...” con una nota explicativa que nos acerca al vate desde la mirada de los poetas e intelectuales de Guayaquil. Noboa y Caamaño adquiere una nueva luz, al ser relacionado con un espíritu que ha comulgado con el *ethos* del arte por el arte, un espíritu cultivado que hace de la bohemia un experimento intelectual y sentimental.

Así mismo, la crítica guayaquileña nos habla de los escenarios de la tertulia modernista quiteña, e incluso de la apropiación y consumo que hacen los artistas de otras formas estéticas al “musicalizar” estos poemas:

Noboa es un lírico de sentimiento. Participa del espíritu exquisito de Jiménez y del alma bohemia y atormentada de Carrere. Es también un poeta de raza. En la edad galante hubiera sido espadachín y trovero. En la actual, vive al margen de

ella, haciendo suyo el aforismo de alguien que dijera: “el mundo exterior no existe...” Hace tiempo se ha encasillado en su “torre de marfil”, donde se pasa —enamorado— contemplando a la luna que baña con sus oros milagrosos las más altas torres de su alcázar de poesía.

En esta página, queremos hacer al público la revelación de unos versos suyos que se mantenían inéditos. Oídos, primero, recitar armoniosos de su voz en un Café de la Capital ¿el “Figaro”, acaso? donde se reunían media docena de muchachos soñadores y artistas y donde íntimamos, también, con el Poeta; oídos, después, de la boca cantarina de una adorable Mimi Pinson, la Musa tutelar de aquellos bohemios, una musa un tanto pálida y ojerosa, y otro tanto sentimental y artista, que a las armonías del verso supo unir las del instrumento y su garganta, hubimos de aprenderlos y grabarlos, hasta que no vacilamos, ahora, en darlos a conocer definitivamente.¹¹

La poesía modernista de Noboa era pública y secular, sin ser convencional. A la vez que la invención daba espaldas al realismo, se la escuchaba en cafés, se recitaba y cantaba y se grababa en la memoria de los contertulios. Noboa puede verse como un poeta que frecuenta los lugares de encuentro de la vanguardia artística y, al mismo tiempo, ofrece su creación desde “su torre”, la intimidad. El público se va formando en la medida en que conoce al poeta. Dejemos a su contemporáneo Hugo Alemán que nos describa estos ambientes:

Rumor de cristales. Gritos emocionados. Azules espirales de humo, retorciéndose en el aire tibio de la estancia. Músicas y canciones. Coloquios amorosos en una próxima terraza. Algo más tarde, la invitación se generalizó. Ruidosamente, las parejas tomaron colocación alrededor de una amplia mesa. Finalizaba el ágape. Surgió de pronto una

insinuación de labios femeninos. Fue acogida delirantemente: ¡que recite el poeta! La insistencia fue atronadora. Ernesto Noboa, con suave acento de intimidad, dijo este poema: "Luna de Aldea". La decreciente armonía del último verso fue rubricada con una sonora catarata de aplausos. Así conocí al poeta.¹²

En un estudio anterior observé al poeta en silencio, el que casi no hablaba, Humberto Fierro. Llegó al poeta que recita y que tiene un público expectante. Noboa aparece como un habitante de la ciudad, uno que redefine con su concepción intelectual el espacio de la ciudad que se despliega ante él. Alemán, su amigo e interlocutor, nos cuenta sobre el poeta desde un escenario tradicional de la ciudad de Quito, el barrio de "La Loma", el cual adquiere una nueva dimensión entre la referencia a otras ciudades, donde se vive simultáneamente la nostalgia del poeta paseante, donde se escuchan los nuevos ruidos de la modernidad y donde se forman tertulias en cafés y otros lugares habituales para los poetas.

A lo largo de una de las calles escasamente planas y relativamente anchas de este Quito original, y que contradictoriamente, tiene el nombre de "La Loma", nos encontramos una tarde. La recorrimos en toda su extensión más de dos veces.

Me hablaba... de la tradicional sutileza, siempre palpitante en el alma de París, no obstante el recuerdo, fresco todavía, de las horas de peligro y desazón que tuviera que soportar, y que estremocieron sus puertas con estrépitos de obuses.

Me hablaba... del encanto aromoso de sus paseos legendarios: el Bosque de Bolonia, los Campos Elíseos. La tumba de Napoleón. Sus excepcionales Museos. La Plaza de la Estrella. Mont Martre... ¡París! Me contaba... de la intensa actividad literaria y artística que se vivía en algunas ciudades de España. De los cafés madrileños, en los que hacían su cotidiana aparición

de artistas de todo género, escritores célebres y novatos, desde el anochecer hasta el frío crepúsculo del alba.¹³

A decir del poeta Hugo Alemán, la conversación con Noboa hacía pensar en las calles de cualquier ciudad moderna, hacía pensar que estas calles eran escuelas de una nueva estética. Es así como Quito y sus accidentados urbanos no se desdibujan ante París o Madrid. Noboa inspiraba en Alemán la sensación de que Quito era semejante, contemporánea de estas ciudades. El indicio de que esta ciudad, sus calles y sus nuevos cafés eran contemporáneos a las modernas metrópolis de Europa, se encontraba en la presencia de personajes como el poeta Noboa y Caamaño que cultivaba un modo de pensar y sentir estéticos.

Esta forma de conciencia transforma el entorno, pues el lenguaje procesa la experiencia del mundo material arrojando objetos nuevos, estableciendo particulares vínculos simbólicos entre estos. Las tertulias en los cafés de Quito hablan de una nueva sensibilidad y de un conjunto de intelectuales que trabajan en la reinención del entorno. "Aquel arco que en ese mismo instante contemplábamos -el de Santo Domingo- tenía enorme semejanza con otros que Noboa había visto en la capital de España, en Toledo y en otras ciudades de la Península"¹⁴.

El mal: sensibilidad y autonomía poética en Noboa

La revista *Patria* de Guayaquil, dirigida por Carlos Manuel Noboa y cuyo redactor fuera el poeta Medardo Ángel Silva, publicó en 1918 el poema *En la eterna armonía*, que hablaba de la naturaleza de las subjetividades formadas en torno a la estética intimista de los poetas simbolistas y modernistas. La convocatoria de esta revista subrayaba el interés en hacer de esta publicación un lugar para el arte:

Nosotros en *Patria* con un amplio criterio artístico, nos empeñamos por presentar los más melifluidos y sazonados frutos de las inteligencias jóvenes y queremos hacer

de nuestra publicación un como jardín de Academos al que asistan, unidos en la armonía de una misma ansia de Belleza, adolescentes enfermizos y rebeldes, efebos estremecidos de entusiasmo y hombres serenos, en la madurez de sus otoños reflexivos, y así, también los viejos y gloriosos maestros los de bronceas trompetas o clamorosas liras.¹⁵

Se trata de "académicos" reunidos en torno a la creación estética. Sensibilidades agudas que perciben y descubren relaciones entre las cosas, a la vez que las padecen; son seres reflexivos. Aquí, Noboa coincide con el tema de su poética "En la eterna armonía" que habla de la subjetividad abierta que percibe el entorno, para luego arrojar objetos del espíritu. El espíritu del poeta es el tema del poema.

En la eterna armonía¹⁶

*A Gonzalo Borja
Más allá del Bien y del Mal*

La vida de los seres sensitivos, es algo a un tiempo luminoso y triste; el que de acero su alma no reviste, nunca esta bien en medio de los vivos.

Según este poema, los poetas no son seres cerrados. Por un lado, son *luminosos*, es decir, son fuentes de creación y espíritu. Por otro, son *tristes*, seres cuyo contacto con su entorno es realidad química, o sea, una sensación triste ante el conocimiento de lo "mustio", de aquello que se llama vida, ante el estrépito espantoso que despertó al mundo del ensueño de la *belle époque*: la guerra.¹⁷

Noboa propone que el creador *frívolo* es un intelectual que se conmueve con los horrores de su entorno, a la vez que asume la arbitrariedad de la forma. El tipo de saber al que accede el artista-intelectual *frívolo* es representado por la imagen del Mal. El Mal prefigura un mundo espiritual alterno. En otras palabras, Noboa se siente atraído por establecer sentidos y combinaciones autónomas y capri-

chosas, es capaz de fundar un universo alterno al de la moral burguesa.

La propia experimentación es su deseo, su placer aumenta en ellos otra forma de paz. La experimentación muchas veces nocturna, muchas veces extenuante, los hace pálidos. La singularidad de su memoria y lenguaje los vuelve poco comunes, esquivos. La conquista de un territorio autónomo para la poesía, como la propusieron los modernistas desde su maestro Baudelaire, suponía un distanciamiento de lo moral.¹⁸

A los seres sensibles, pensativos, acecha el Mal en todo lo que existe y el anhelo inmortal que los asiste tórnalos dulces, pálidos y esquivos...

Más si la vida su veneno exhala,
y corta el vuelo de gloriosos rastros,
¡queda la invicta cicatriz del ala!
y al morir quien fue luz, ritmo poesía
su espíritu se integra con los astros,
y rueda en pitagórica armonía.

Noboa gusta de referirse a fuentes hispánicas. Vemos cómo los referentes a la estética hispánica en Noboa son frecuentes. Así, los últimos versos del poema parecen una recreación de *polvo seré, mas polvo enamorado*. Así como en Quevedo, después de la muerte, queda viva la memoria del sentimiento *mas de esa otra parte en la ribera/ arderá la memoria en donde ardía*, en Noboa, más allá de la vida material, existe la acción creadora del espíritu artístico. El ejercicio de la sensibilidad que se representa como una *cicatriz del ala* de la existencia y autonomía, paralela y armónica como la energía que pone en circulación a los astros.

Así mismo, la búsqueda del Mal se representa como ligada a la propuesta de Francisco de Goya en *Los caprichos*. Del libro *Romanza de las boras*, en el poema "5 a.m.", Noboa muestra la dualidad de la existencia: la vida diurna de la producción y la moral conviven sin mezcla con la vida moderna que representa la lacra oculta, pero también la vida interior, el Mal, los pactos entre quienes comparten un rato

desconocido, la bohemia y la creación "tramoya artística".

5 a.m.

Gentes madrugadoras que van a misa de alba y gentes trasnochadas, en ronda pintoresca, por la calle que alumbra la luz rosada y malva de la luna que asoma su cara truhanesca.

Desfila entremezclada la piedad con el vicio, pañolones policromos y mantos en desgarte, rostros de manicomio, de lupanar y hospicio, siniestras cataduras de sabbat y aquelarre.

Corre una vieja enjuta que ya pierde la misa, y junto a una ramera de pintada sonrisa, cruza algún calavera de jarana y tramoya...

Y sueño -ante aquel cuadro- que estoy en un Museo y en caracteres de oro, al pie del marco, leo: dibujó este "Capricho" don Francisco de Goya.

Lo más interesante es que Noboa, como sabemos, entiende su vida como un habitante nocturno y se identifica en este poema con el crítico de arte o el observador moderno que encuentra en un museo una pintura de Goya. El observador ve a un Goya descontextualizado de la casa señorial y re-ubicado en un museo, la representación de los contrastes entre dos mundos alternos. Se trata de una mirada vanguardista del ecuatoriano sobre el artista español. En esta, se usan referentes de la conciencia simbolista para retratar el espacio del arte frente al espacio de la moral convencional: las luces y sombras de los "Caprichos de Goya". La referencia a esta estética de estirpe hispánica no es una búsqueda de nostalgia de identidad cultural, el pintor Goya aparece descontextualizado, en un museo, pero entra en comunicación con la búsqueda del Mal por parte del poeta modernista. Goya se exhibe como un signo arbitrario en un escenario arbitrario: Noboa renueva a Goya.

La relación con Francisco de Goya y el papel del Mal en la obra de Noboa nos conducen a una interpretación del simbolismo que rodeó el consumo de los opiómanos en el círculo

modernista. El acercamiento a esta cultura nos lleva a leer interpretaciones de su muerte, pero nuestra propuesta es ligar este consumo a dos búsquedas de su vida: orden intelectual y acceso a una luz alterna, desde la cual los objetos adquieren una nueva dimensión: la luz subjetiva que describe el capricho, la fiebre y el Mal.

Con ocasión de la muerte de Ernesto Noboa y Caamaño, en el año de 1927, la revista *América* publicó su fotografía junto a una serie de ensayos alrededor de su emblemática figura. Su muerte fue anunciada durante un periodo previo al desenlace, en el cual el poeta mantuvo un estado permanente de éxtasis y deterioro como consumidor de opio.

En los ensayos en torno a este acontecimiento, se puede ver la tensión entre "los científicos" y "los literatos". Los primeros tematizan el uso del opio como un síntoma de patología de la personalidad del poeta. Observamos cómo Guillermo Bustamante presentó un cuadro patético del Noboa opiómano: "desde el fracaso de su vida" o "criatura desvalida" son imágenes con las cuales describe el consumo del opio como un consumo de calmantes. Así vemos cómo Noboa parecería a Bustamante un sujeto que huye de un mundo al cual desprecia, y se refugia en "calmantes" que alivian su dolor: "Sus poemas de conmovedora desesperanza, tienen la medida de los temperamentos aristócratas que huyen del populacho bullanguero y aclamador y sofocan el alarido de su garganta para musicalizarlo con palabras de sonidos dulces".¹⁹

Bustamante se acerca a la tesis de Raúl Andrade, quien propone una imagen de debilidad en el poeta modernista. Sin embargo, la visión del opio a la que se suscribe Noboa se parece más a la propuesta de Baudelaire: "En contraste al vino que turba las facultades mentales, el opio les proporciona un orden y una armonía superior". El interés por el opio se describe como un acceso al ideal de mente armónica, aquella que interesa a un intelectual. Es también la entrada a un mundo simbólico: "El opio comunica a estas facultades un sentido de disciplina". Baudelaire, opti-

mista de los efectos del opio, hablaba de cómo "por un *penny* se podía comprar la felicidad y llevarla al bolsillo del chaleco, pero esta solemnidad sería como grave y solemne", la de una duración de ocho horas de trabajo intelectual: "Ni siquiera cuando alcanza la mayor felicidad, puede presentarse al comedor de opio como de carácter alegre; incluso entonces habla y piensa a la manera de penseroso"²⁰.

Noboa, Borja y el crítico Carlos H. Endara, alias "Dilettante"²¹, consumían juntos la morfina y otras drogas. "Dilettante", entre otros textos, incluyó como referente literario, no gratuitamente, *Las agonías de Quincey*, descrita por Baudelaire. Hugo Alemán habla simultáneamente de los senderos urbanos, los senderos del opio recorridos por el artista y los senderos intelectuales por los que este transita:

Antes de la medianoche, casi sin omisión de un día, llegaba en busca de Endara el poeta Ernesto Noboa Caamaño. De ordinario salíamos juntos los tres. Levábamos la misma dirección. Frecuentemente nos deteníamos a cenar en algún cafetín existente en el trayecto. En las proximidades de mi domicilio, acostumbraba a despedirme. Escasas ocasiones les acompañaba hasta el portón de una vieja casa y alta casona de la calle Ambato. Allí los esperaba un docto maestro del divino suplicio un poderoso mago de la droga exultante.²²

Alemán representa al opio y a la morfina con verdadero asombro de "supervivencia y lucidez mental":

Llega a entregarse a los placeres del nirvana. Se torna ya una obsesión que no le deja reposo para sus labores periodísticas y literarias. Irremisiblemente debe pasarse pensando en la consecución del esquivo, costoso y titánico alcaloide.

Sustentarse al vicio resulta en exceso costoso. Por eso, su inteligencia hurga con ahínco en un montón de posibilidades, aunque pretenda bordear abismales preci-

picios... Basta que le reporten el maldito dinero, íntegramente destinado a mantener en pie la funesta ilusión de "encontrar en el artificio de un envenenamiento voluntario, el secreto de la felicidad"²³.

El "Tiburón" Vargas era el mercader de la morfina y Noboa le puso el sobrenombre de *Asmodeo*, según nos narra Alemán. La referencia nos remite a un demonio de elevada jerarquía que, para los rabinos, era el príncipe de los demonios y quien, por amor a Sara, mujer bíblica, sacrificó a siete esposos sucesivamente, la misma noche de la boda, evitando así que perteneciera a ningún hombre. Pero al fin fue vencido por el octavo contrayente, un joven revestido de mucha prudencia, Tobías, quien supo obedecer los consejos de un arcángel.

El nombre de *Asmodeo* nos remite, por tanto, a un deseo que no se concreta. Es el poder de desear muchas formas lo que este traficante pone en manos de los poetas. La libertad de la forma, deseo infinito de lo inasible. *Asmodeo*, el mercader de morfina, conduce a los poetas también al personaje que otorga las claves para la fabricación de un territorio artificial. En el poema *Morfina*, Noboa propone entender la droga como una forma de alterar el lenguaje. Sí, es una forma de renunciar a la realidad convencional, pero no se trata de evitar el dolor, sino de permitir el surgimiento de un universo artificial, el del lenguaje poético.

Morfina²⁴

Morfina,
divina!

De las almas tristes celeste beleño,
fuente inagotable para todo ensueño,
eficaz alivio de todo sufrir.

Bálsamo piadoso para toda herida,
de los soñadores dulce prometida
que nos indemniza del mal de vivir.
Tú sabes secretos de fakires magos,
para las dolencias, para los estragos,
para los embates de toda aflicción.

Al contacto leve de tus manos buenas,
se cura la angustia, se mata las penas,

y nos nacen alas en el corazón.
 Muchos compadecen a los que te amamos,
 los pobres no saben por qué te buscamos
 y por qué es tu culto nuestro único amor.
 Culto bondadoso de los que soñamos
 de los que sufrimos, de los que lloramos,
 de los predilectos hijos del Dolor.
 De los que llevamos el secreto anhelo
 de batir las alas y emprender el vuelo,
 lejos de este mundo, lejos de este suelo,
 donde tiene un trono la vulgaridad.
 Y para la inútil vida cotidiana,
 tú tienes consuelos como de una hermana,
 como de una Hermana de la Caridad.
 ¿Tú fuiste, acaso, el fruto prohibido
 que entre los follajes se hallaba escondido
 del Árbol eterno del Bien y del Mal?
 ¿Por que Dios al hombre desdichado le hizo?
 Pero ya tenemos otro paraíso
 aunque el paraíso sea artificial
 Tú idealizas las cosas grotescas
 y por tí vivimos en aladinescas
 ciudades de oro, nácar y marfil.
 Del joyel del sueño nos abres los broches
 y es la vida un cuento de Mil y una Noches,
 y es la vida un sueño de un cuento de Abril.
 Morfina,
 divina!
 dame tus caricias para resistir
 el amargo acibar de nuestra existencia,
 dame tu veneno, dame tu inconsciencia
 porque ya sin ellos no puedo vivir!

El poeta sugiere que la morfina es una forma de acceso al conocimiento, *la manzana prohibida*, vínculo con el conocimiento vetado por la moral. El paraíso al que hace referencia es un paraíso artificial, intelectual, las cosas grotescas; el Mal, convertido en *nuevas alas de vuelo*, representa este deseo.

Alemán, además, nos habla de cómo Noboa corrió el peligro de muchos artistas e intelectuales quiteños de la época de convertirse en burócrata. Un problema muy serio si pensamos que esta circunstancia supone un nuevo modelo de dependencia. Si la batalla de estos intelectuales fue la autonomía del arte, la separación del mecenazgo señorial y de sus

conceptos no especializados de lo bello, el "destino" de volverse parte de la burocracia del Estado liberal debió ser igual de terrible, pues no permitiría -otra vez- una dedicación autónoma a la creación poética.

Los escritores nacionales -hombres sin fortuna en una abrumadora mayoría- han soportado el nada envidiable destino de consumir su sensibilidad en las horribas limitaciones de una oficina pública [...]. El garfio de un empleo desgarraba sus horas útiles a la Belleza. La horrida exigencia de la vida relegaba sus pensamientos a un plano secundario; anteponía la aridez del lenguaje oficialista a la florecida vegetación del canto... Ocupaba un casillero burocrático sin relieves, en la opacidad de un vulgar recinto oficinesco. Despertar la juventud sobre la vaciedad de las horas iguales... Sentirse arrebajado en una absurda caravana inmóvil. Uncido a la precisión de utilizar el tiempo-precioso para la creación de renovadas partituras líricas- en la ingrata tarea de alinear insalvables lugares comunes. Sometiimiento doloroso a la infausta perdurabilidad de la rutina, justamente cuando el ánimo se siente apto y crecido para seguir la lúcida trayectoria de elevados propósitos. Cuando la voluntad pugna por explorar inéditos paisajes de la vida.²⁵

Pensamos que la morfina no es aquí una puerta de escape de la realidad sino un estimulante que -creen estos intelectuales y artistas- propicia el proyecto de construir un terreno poético, en el cual la única certeza es la arbitrariedad de la forma. El modo de entender el efecto del opio y la morfina conduce al deseo de construir una disciplina literaria y, sin embargo, varias realidades parecen confabular contra este afán: la poca vitalidad del mercado literario en un país calificado de "jesuítico" o "sordomudo", como lo ve Guillermo Latorre,²⁶ el desproporcionado crecimiento del Estado como corporación frente a una sociedad civil más bien rezagada y -es importante mencionarlo también- el efecto adictivo de la droga que confabula contra el deseo de esta autonomía: "Se torna ya una obsesión que no les deja reposo para sus

labores periódicas y literarias. Irremisiblemente debe pasarse pensando en la consecución del esquivo, costoso y titánico alcaloide”.

Notas

- 1 Versos de "Brisa de otoño" en *Letras*, 1912.
- 2 Ernesto Noboa y Caamaño, "Libros Hispanoamericanos", *Letras*, 1912, p.28. Crítica sobre el libro *Tierra de reliquias* de Francisco Contreras, editado por F. Sempere en Valencia, España.
- 3 Aurelio H. García, "El sentido de las cosas en lo moderno", *Claridad*, 1926, p. 180.
- 4 El criterio de Noboa fue tomado en cuenta y a propósito de "la manía de hacer libro" se publicó otro ensayo crítico, esta vez de Julio Moreno, en el cual se resaltó el rasgo crítico del joven poeta y se retomó su opinión para ahondar en el mismo asunto, es decir, el apuro y ligereza de algunos escritores para presentar en forma de libro "trabajos precipitados sin interés ni valor". Julio Moreno publicó el ensayo "La manía de hacer libro" en *Letras*, 1912.
- 5 Ernesto Noboa, "Libros Hispanoamericanos", *Letras*, 1912, p. 29. Crítica sobre el libro de Juan José de Soiza Reilly, *Crónicas de amor, belleza y de sangre*, editado por Maucci en Barcelona.
- 6 *Ibid.*, p. 29.
- 7 Gonzalo Zaldumbide, "Siluetas", *Letras*, 1913, p.188.
- 8 Ernesto Noboa, "Libros Hispanoamericanos", *Letras*, 1912, pp. 29-30. 9 Crítica sobre *Vida criolla* (La novela de la ciudad), de Alcides Arguedas, Librería de Paul Ollendorff- París.
- 9 Rubén Darío sobre Valle Inclán, citado por Noboa, *Letras*, agosto, 1912, p.30.
- 10 Arvelo Larriva (poeta venezolano) citado por Noboa, *Letras*, agosto, 1912.
- 11 Publicado como nota al pie del poema "Hay tardes en las que uno..." de Noboa Caamaño, *Renacimiento*, 1916, p.19.
- 12 Hugo Alemán, *Presencia del Pasado*, Quito, ediciones del Banco Central del Ecuador, 1994, pp. 151-153.
- 13 *Ibid.*, p. 162.
- 14 *Ibid.*, p.162.
- 15 La revista *Patria*, junio 16 de 1918, señala que la página es de autoría del redactor en jefe. No señala el nombre del autor. Conocemos que para el 15 de noviembre del mismo año, el poeta Medardo Ángel Silva estuvo encargado de la redacción y dirección de la revista.
- 16 Ernesto Noboa y Caamaño, "En la eterna har-

monía", *Patria*, 1918.

17 El ensayo de Luis Aníbal Sánchez, "Tendencias de la poesía moderna", publicado en *La Idea* de 1917, p.130, hace algunas referencias que muestran la conciencia de la guerra en nuestros modernistas. Se habla de cómo entre los escombros de la guerra surgía una corriente libertaria distinta.

18 Cfr. Félix de Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama, 1999.

19 Guillermo Bustamante, "En la muerte del poeta Ernesto Noboa y Caamaño", *América*, 1927, pp. 105-106.

20 Cfr. Textos críticos de Charles Baudelaire.

21 "Dilettante" (1896-1938) fue el seudónimo que utilizó Carlos H. Endara, poeta, crítico, ensayista. Escritor de la revista *Vida Intelectual* del colegio Nacional Mejía. Él mismo fue estudiante de la promoción del año 15. Funda y dirige *Ecce Juveniles*, *Atenea*, *Bolas y Boladas* y *Vida Intelectual*. Fue colaborador de *Letras* y de *Renacimiento*. Como periodista trabajó en *El Día*, y en 1925 fundó *Ligero*, revista de elegante presentación, ilustrada con la caricatura satírica de Latorre. Escribió el libro *La alcoba de los éxtasis: crónicas y cuentos*, que se publicó en Quito en 1924. Cfr. Ezequiel Abad Guerra, "Carlos H. Endara, 'Dilettante', condiscípulo del año 15", revista *Eslabón*, 1941, pp. 68-70.

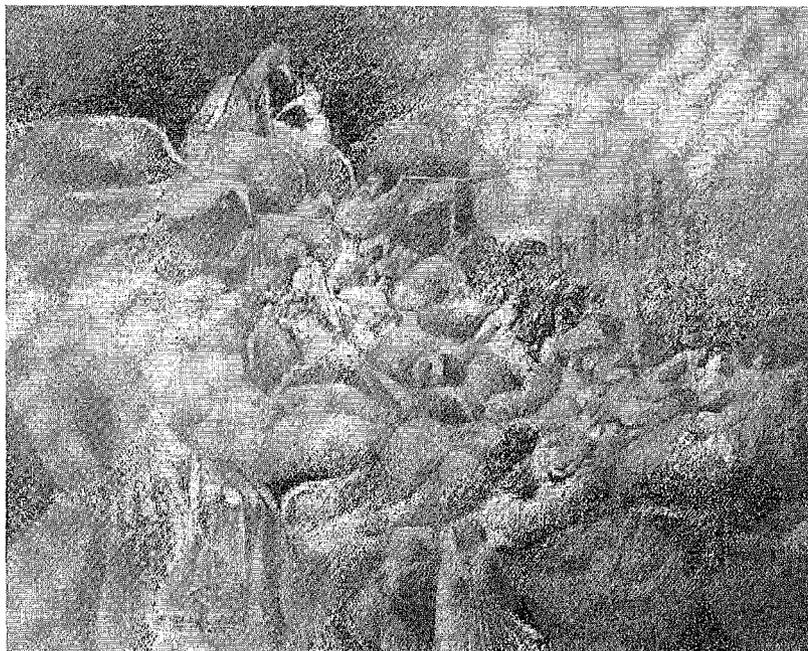
22 Hugo Alemán, *Presencia del pasado...* p. 92.

23 *Ibid.*, p.93.

24 Ernesto Noboa y Caamaño, "Morfina", en Hugo Alemán, *Presencia del pasado...* p. 166.

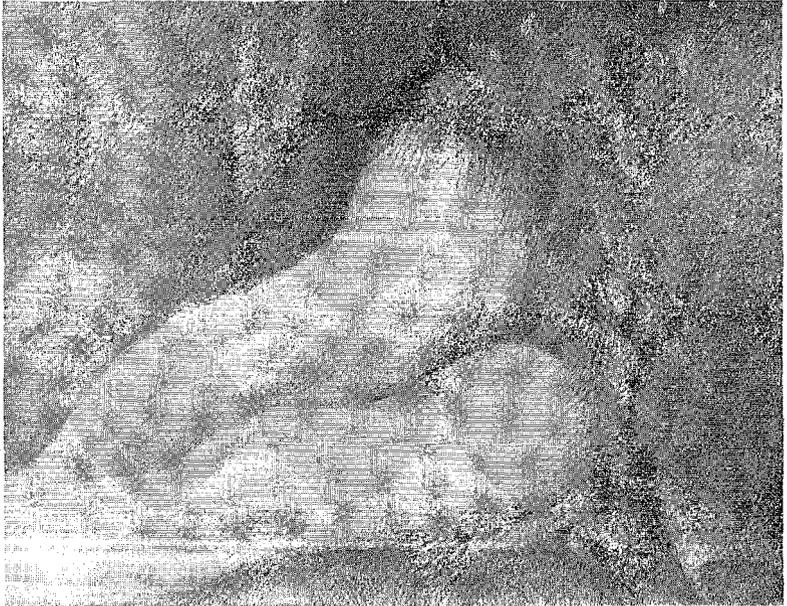
25 *Ibid.*, pp.154-155.

26 Guillermo Latorre (1896-1986), artista que se dedicó a buscar la renovación en el arte a través de la caricatura. Miembro fundador de la revista *Caricatura*.



creación literaria

relato



Sótano

Marco Antonio Rodríguez

El Lego cruz nos invitó a beber en Colecturía después de clases. Molinita, quien tenía atado un poco de cuero crudo alrededor de sus zapatos para que la suela dejara de aletear a cada paso, era el más decidido a concurrir pues no le molestaba un centavo que el Lego no llegara a más, es verdad, y Molinita era ya avezado en esas lides gracias a Patita, una mujer coja y feúcha, con su cara moteada y sus huesos reflotando por todos lados. (Por si quieren saber Molinita no rebasaba los dieciséis, pero ya una tarde, en clase de Botánica, cayó fulminado por el esfuerzo que había generado en una interminable sesión en la cual debió satisfacer la gazuza sexual de Patita. Menos mal que se recuperó pronto del garrotillo).

La luna grande y aguada nos miró salir en fila india por la portería y tomar en El Tejar dos taxis cuyos choferes eran alcahuetes de las fechorías del Lego. En uno de los taxis se acomodó él, al medio de Molinita y el Perro Mendizábal. (Un hombre no puede vivir un instante sin buscar presagios en su entorno y creo que los del Lego en ese momento eran buenos). Desde la partida recorrió todo Quito, feliz con los sexos izados de sus acólitos como cuando portaba los cirios en las procesiones de la Virgen de las Mercedes: amasándolos, besándolos, catándolos, venerándolos.

El Lento, quien se coló delante, junto a mí y a Gusano, el taxista, cansado de tantas vueltas, sugirió que fuéramos de cacería de guatusas, y la idea fue aceptada por nuestros mecenas. Les pusimos al tanto a los del otro

taxi y emprendimos el viaje. Visitamos todos los burdeles de Quito, desde los de arroz quebrado donde las venéreas tienen su nido preferido hasta los pitucos del norte, pasando por los de la Vicentina y la Flotesta. Concluimos la cacería en el Volga, pero el Lego se negó a entrar. Entonces pasé el asiento trasero para probar mis dotes de orador consumado, por algo despuntaba como dirigente universitario o deportivo y luego diputado, y había alcanzado la presidencia del Consejo Estudiantil. El Lego, en vez de reever su actitud se emperrió y empezó a tantearme, cosa que le permití. Se propasó y quiso chupármelo; en ese punto le propiné tremendo sopapo que hizo rodar su dentadura postiza. El Lego se asustó, tomó su dentadura, la guardó y entramos al cabaret. ¡El diablo, el diablo...!, chillaron las putas y corrían a esconderse viéndole al Lego la sotana mal camuflada por el sobretodo y la bufanda que le prestó el Feto y el sombrero estrecho que denunciaba a leguas su tonsura. El Lego comenzó a hablar en francés y a perorar que era profesor de la Sorbona, pero las mujercillas no se tragarón la rueda. Por fin, urgido por las circunstancias, tuvo que salir con Gusano, pagando con cheque en blanco la cuenta que cubría lo que consumiéramos. Las ramerías se amainaron y se prendió la fiesta. Cada quien se dedicó a su presa. A mí me fascinó una hondureña raquítica, casi una niña. Una racha de vientos contra su cuerpo y corría el riesgo de volar por los aires y por lo menos caer cuan larga era. Su cabeza delgadísima como palo de escoba. No tenía

nada que pudiera llamarse mentón, pero un sarnoso lobo de ojos oblicuos que me doblaba en edad —¿su caniche?—, no la despegaba de sus ojos. Confieso que me prendé de esa figurilla frágil, de manos lívidas y mirada tristísima que daba la sensación de pucherar a cada segundo. ¿Qué era lo que me flechó? ¿Su rostro carátula obotargada y salpicada de manchas? ¿Sus dos trenzas amarillas que casi sin vida descansaban sobre sus hombros escualidos? ¿La presencia de su rufián? ¿Su nombre Melania, su mirada sutil e intensa, de esas que a veces evidencian neurosis o ansiedad sexual o simplemente son el resultado de una dieta forzada y drástica? Lo cierto es que me enamoré de ella por un largo tiempo y no pude desprenderme de su obstinada imagen ni de su voz —bastidores golpeados por vientos recurrentes contra paredes de casa abandonada—, y cuando su recuerdo iba a desvanecerse, en los brevísimos y casi imperceptibles instantes en que se alejaba de mí, lo buscaba con ardor y las más de las veces con desespero para seguir atormentándome.

Hasta que se armó la trapisonda. Escuchamos gritar al Lego Cruz bascosidades y tumbiar sillas, mesas, botellas, seguramente lidiado con algún cabrón que no le permitía subir a la planta alta donde estábamos nosotros cada quien en su respectiva madriguera. Gusano debió dormirse sobre el volante —ya estaba chispo—, y el Lego aprovechó para ingresar al cabaretucho. El incidente no pasó a mayores y al menos Melania y yo seguimos en el amor.

Al despertarme palpé lágrimas en los ojos de Melania. ¿Lágrimas? Quedé estupefacto. Te quiero, me dijo al concluir su cuarto orgasmo, electrizándome los huesos. Ciertamente, estábamos en el amor de manera diferente que en la madrugada: fría, torpe, asquerosamente, pero no era para tanto. De verdad, volvió a hablar, te quiero. Yo también, le respondí como un pobre pendejo. ¿No nos vamos a separar?, preguntó. Tengo familia, respondí, como otro pobre pendejo. A la dulzura cautivante de su carne pálida se añadía la bondad —signo de mujer adulta—, que consisten en velar por los

viciosos, tratándolos como a enfermos encantados. ¿Eres casado? Me acusó violenta, con ingenuidad digna de mejor suerte. ¿No estaba viéndome junto a ella triste figura de un adolescente espinillado, tiritando de sed y de miedo? Tengo papá y mamá, atiné a contestar. ¿Entonces por qué me ofreciste matrimonio anoche?, me increpó, no tengo dónde ir y quiero estar contigo, en tu casa. Yo tenía la conciencia bloqueada y por supuesto no me acordaba de nada, un cochino sabor en la boca me inducía a voltearme para hablarle, actitud que la sumergió en un mar de llanto. Sin embargo, intenté vestirme e irme, pero Melania me detuvo. Sálvame, me rogó, sálvame de toda esta porquería, sálvame del Canguro. No había estado equivocado, el Canguro era ese pelmazo que no la desprendía de su vista hace unas horas. Hice la de James Cagney en Conciencias Erradas. Me sacudí de ella como si fuera un piojo, con tal fuerza que fue a dar en el suelo. Estábamos enamorados. ¡Qué duda cabel! Con esa clase de amor salvaje, misterioso e improbable que no ocurre sino una vez.

Salí dando tumbos por esa barriada desconocida, dándole un céntimo para el bus de regreso y una sed que me mataba.

En casa me zurraron. Momentos antes habían hecho lo mismo con mi hermano. En el colegio, en la sesión vespertina se supone, al cual tuve que ir sopena de que me molieran a palos, encontré a los compañeros todavía ebrios y al Molinita con un mazo de billetes grandes cuyo origen todos conocíamos. El nos invitó a jugar billar y a comer donde el Pipón Sánchez.

Un sabor de ceniza amarga se había instalado en mi boca. Melania se agitaba dentro de mí. Recé y me desprecié a mí mismo, como cualquier maldito borracho que tiene asco de él mismo. ¿A quién demonios estás rezando, pequeño vicioso? Si un hombre en sus cinco sentidos, fornido y saludable reza, es que tiene fe. Pero si un adolescente en esas condiciones reza, es que está temblando de miedo. A cada momento entreabría los labios y los dientes inconscientemente y sentía la lengua

de ella que penetraba a ratos como una sacta, otras como una culebrilla. Pero ahí seguía Melania, su frente estrecha, su nariz de Loro Pesantez, mi profesor de Geografía, sus pechos chupados y sus piernas grandes. Me-la-nia. ¡La manera con que pronunciaba ese nombre, sin que nadie lo escuché! Me-la-nia, en viaje lento hacia mi sangre.

Pasaron los meses y yo seguía prendado de Melania. La amé en exceso y, felizmente, demasiado amor hasta. Un amor excesivo revuelve todos los órganos y nuestros lugares más lejanos, y lo que sale a la superficie produce vómito.

Pero algo tan bello y transparente no merecía dejarlo revolcado así. Un día fui a verle al Lento, sabía que era el único que podía ayudarme. En efecto, se sustrajo unos aretes muy finos de su madre y fuimos a empcñarlos. Yo lo esperé en la vereda oyendo en mi cerebro el bolero de Tito Rodríguez que tanto escuchamos esa noche: "Quiero escaparme con la vieja luna, cuando la noche muerde..." Lento me ayudó con diez grandes y volamos a la primera floristería. Allí compré un gran ramo de flores y la tarjeta más blanca que ustedes pueden imaginar. Imposible mancharla. La coloqué tal cual dentro del sobre en donde puse el nombre sagrado: Me-la-nia. Con el resto de dinero pagué para que lleven el encargo a El Volga.



Microfestival de microcuentos

Abdón Ubidia

Enemigos

El enemigo enfermó gravemente y se iba a morir. Entonces, el Otro lo visitó.

—Vine a pedirte que no te mueras —dijo—. ¿Qué voy a hacer sin ti?

—No te preocupes —respondió el moribundo—, mi fantasma te perseguirá siempre.

—Adiós —dijo el visitante y pensó, aliviado, que su enemigo, ni siquiera con la muerte, descansaría en paz.

Amores

—Pero yo no soy Dulcinea sino Aldonza.

—Y yo no soy Don Quijote sino Alonso Quijano.

—Entonces, nunca me amarás: de veras.

—Hay una solución.

—¿Cuál?

—Que seamos Dulcinea y Don Quijote.

Microcuento con microanécdota y micropoema incluidos

La niña preguntó a Bécquer:

—¿Y el poema más corto del mundo?

—Consta —dijo— de una sola estrofa, un solo verso, una sola palabra, una sola sílaba: "Tú".

De las traiciones posibles

En el centro de la noche sonó el teléfono como un alarido. La esposa miró al esposo. El esposo miró a la esposa.

De santos y criminales

Un santo varón vivía en una choza, al borde de una quebrada. Era santo y sabio y por lo mismo pobre y solo.

Un día, un muchacho violento irrumpió en la choza con el propósito de matarlo.

El santo le dijo:

—Espera, cuando yo tenía tu edad asesiné a un santo y me quedé en su choza. ¿Quieres repetir esta vida que tengo?

Anhelos

La desdicha le dijo a la felicidad:

—¿Te acuerdas de esa frase persa: “y esto también pasará”? Es mi sueño: que el tiempo pase.

La felicidad le respondió:

—Yo, en cambio, no quiero que se muevan los relojes. Que no se agite ni una hoja. Que cada instante sea eterno. Como ves, esa es mi desdicha.

Artistas

—Eres un artista es tan torpe que yo nunca haría una obra como la tuya.

—Pues parece ya me lo has hecho —dijo el otro.

Esperes

Se sometió a una dieta rigurosa, adelgazó y fue en vano. Se hizo unas cuantas cirugías y su rostro adquirió cierta belleza, plástica por supuesto. Cambió su trabajo y amistades y nada pasó. Soledad. Pura soledad. El príncipe azul no asomaba por ninguna parte. El amor parecía rehuirla.

Ya resignada, se dejó ser.

Entonces encontró, en la muchedumbre humana, a su princesa azul.

Ansiedad

La ansiedad le dijo a la esperanza:

—Haría cualquier cosa por cambiar mi existencia con la tuya.

—No puedes —dijo la esperanza—, sólo existes porque yo existo.

Historia universal

—¿Cómo podemos nosotros, los buenos, vencerlos a ustedes, los malos.

—Volviéndose malos —respondieron ellos.

El muro en tus ojos

Andrés Cadena

*Me encontré frente a un muro
y en el muro un letrero:
«Aquí empieza tu futuro.»*

Octavio Paz

Se empieza en un leve contrapicado de la espalda de C, que camina por una vereda en la tarde. Otros caminantes, que se rozan las esquinas de los hombros y los codos, lo cruzan y pasan por sus lados, como encajando en el molde que es la ciudad. La cámara se eleva hasta salir del plano aberrante y consigue un plano americano de C, siempre desde la espalda. C camina con seguridad, volteando su cabeza para un lado y para el otro, como queriendo captar la atmósfera en la que se sumerge. Travelling prolongado y paulatino acercamiento al hombro de C, hasta captar con el lente casi exactamente lo que mira C, teniendo cuidado de no caer en la cámara subjetiva, de no asimilar a C, de no volverlo narrador, porque no lo merece, porque él también es sólo uno más. Efectos de sonido: mientras el campo se reduce al hombro de C, crece el resonar de sus pasos y, sobre todo, de su respiración, agitada y sostenida; fade out prolongado de estos efectos y fade in, igualmente prolongado, de una canción del álbum *The wall*. Después, silencio. Luego, nuevamente la cámara se aleja del hombro de C, se separa varios metros de él —nunca detiene su camino, la calle continúa larga, infinita, circular— y se eleva, para terminar en ligero plano picado, dejando ver algo de la coronilla de C. Y corte. No sirve.

*
*

—Una imagen no te basta —dijo C, gesticulando con las manos, como siempre—, para contar una historia.

—Y vas a venir con que la cinematografía tiene su lenguaje —respondió Jon— y que es como la sintaxis, y que tiene sus reglas y eso.

—Pero si ya lo sabes.

—Es que de eso estoy cansado, ¿entiendes? Contar una historia no lo es todo.

—No, no lo es. Pero es lo básico.

—¿Lo básico de qué? —preguntó Jon en camino a exacerbarse— Lo básico de hacer cine no es otra cosa que hacer películas. Es que lo tienes tan cerca y no lo ves: el cine es cine, no historias ni cuentos ni relatos. Cine y punto.

—Dejemos esto para otro rato, que las tautologías no sirven para discutir.

—Pero si sólo conversamos —Jon se reclinaba nuevamente en el sillón—, ¿no?

—Da igual —cortó C y aspiró con seriedad—. Vine por otra cosa.

—Sí, lo sé.

—Ana.

—Que lo sé, digo.

*
*

Se habían despedido como posando frente a cámaras cinematográficas, como si la imagen

que observaría el espectador, de sobra emocionado, sería un plano medio de él, Jon, y, en contracampo, la nuca de ella, Ana, extendiendo su brazo, o quizás ambos brazos, para demostrar anhelo. Nos vemos, entonces, había dicho Ana, con una sincera tendencia al melodrama que daba risa. Adiós, linda, había exhalado Jon, con bastante menos talento que la protagonista, de quien a estas alturas estarían enamorados todos los ilusos sentados en la sala de cine imaginaria («Ana, Ana», susurrarían los observadores, intentando no ser escuchados por sus parejas, sin pensar que los oídos de ellas, de carne y cartilago, serían más reales que la tela donde se proyecta la película, donde las sombras dan la impresión de Ana, de sus muslos, de sus oídos). De todas formas, el anhelo de Ana era innegable, puro. Ella lo sabía y Jon la seguía. Por eso ahora Ana no entendía, no se explicaba la sorprendente soledad. Podríamos decir que ciertos mechones del cabello de Ana danzaban sobre su rostro empujados por el viento, como una naturalidad potenciada, y que sus senos se perfilaban y sobresalían por el frío, o que en sus piernas sentadas en la jardinera de la plaza reposaba la vitalidad y la sensualidad de mujer joven, abandonada. O podríamos ser más crueles y decir que la medianoche bajaba sobre los diminutos hombros de Ana para masajearla de oscuridad, de fatalidad, de insipiente espera. Y lo más lógico que podríamos decir es que de un plano detalle de una gota sobre la mejilla de Ana, donde se refleja algún astro de la noche, tenemos un primer plano de su cabeza, un poco inclinada como para que un mechón suyo vuele y le roce un párpado y la nariz, y luego un travelling hacia atrás y la vemos completa, plano general, sentada en la jardinera de la plaza, mirando hacia el vacío, y nos alejamos más, y Ana se pierde en la soledad de la plaza, en la oscuridad de los jardines, en la noche de la ciudad.

*

*

Me pregunté, por un momento, mirándola mientras ella veía fijamente por la ventana, y me ofrecía un perfil que el sol, que entraba a través del cristal, emborronaba, me pregunté a qué íbamos a enfrentarnos.

—¿Y? —me atreví a decir—, ¿todo bien?

Ante el silencio, me puse de pie y me le acerqué, notando la tristeza imperceptiblemente hamacada en un cruce de brazos, reposando junto a sus senos.

—A pesar de que se oiga difícil —recomprendí la conversación—, a veces lo mejor resulta no pensar. No pensar demasiado, digo.

—No, si no pienso, no —dijo Ana y extendió un silencio que prometía continuación—. Es que al frente están construyendo un muro, ¿te fijaste? Desde ayer que los veo. ¿Para qué será? Imagínate; me parece innecesario. Si al otro lado de la calle sólo hay un terreno baldío. Irán a edificar algo, ¿crees? Igual, esos hombres trabajan como hormigas levantando un muro innecesario —y sin voltear a verme—. Ven. Mira.

Antes de empezar a caminar (trayecto de cinco pasos) pretendí acercarme lo suficiente para observar el muro del que Ana hablaba, y no más; pero antes del tercer, fatídico asentar del talón, ya no pude detenerme y pronto, con sorpresa, me encontraba junto/pegado a ella, casi rozando su brazo.

—Ah. Es verdad —dije—. Lo extraño no es el muro en sí, sino el empecinado esfuerzo de los albañiles en construirlo. Como si fuera una condena, algo más fuerte que ellos. Porque no se dan cuenta que no existe una razón detrás de la obra, como dices, si se trata de un potrero del otro lado. Y sin embargo, lo hacen, construyen, obran en la ironía, ¿no te parece?

Ana, con labios ausentes, se demoró en contestar. O en hablar, simplemente.

—No, si no pienso. No.

*

*

Después de la función, plano general desde una esquina superior en el hall del teatro, ambiente amarillento y de alguna manera aco-

gedor, los espectadores se pasean y comentan sobre "esto del cine experimental"; planos detalle de cigarrillos, sonrisas, tazas de café, copas de vino. C (voz amplificada por micrófono), representante de un medio de prensa, entrega el premio al ganador del festival: un joven director que montó un corto algo descabellado que mantenía con sumo cuidado su indefinición entre documental y argumental. Más tarde, C, travelling que lo sigue entre la gente, se abre camino y detrás avanza Jon. Ambos salen del hall, plano general desde la vereda de enfrente: escasa iluminación de la calle, suficiente para adivinar las siluetas, los dos (el uno con algo como un trofeo cristallino en la mano) atraviesan la puerta y logran salir, mientras se puede ver a través de la ventana que continúa la jarana del teatro y el público que adentro se mueve como una masa espesa.

Plano americano de ambos personajes, que caminan y fuman juntos, travelling hacia atrás. —Gracias, viejo —dice Jon—. Nadie te pidió que digas "cineasta y poeta". En el fondo me halagaste.

—No es nada, pero me la debes —replica sonriendo C.

*

*

Me desquito
habito, lánguido, en tu prolongado frío de prolongadas grisedades. estrecha de mente, te conduces con dificultad porque tu angostura extiende el tiempo y los pasares se vuelven más y más lentos. cuerpo sin volutas, estrías cres, lánguida como yo, porque —como lo explica tu viento en mis oídos— los amantes se vuelven más parecidos mientras más se juntan, aunque sea para evitar el frío, tu mismo frío, y el mío, de ti, mi amante. embustera, extendida sobre senos de la Tierra yaces, seductora, comehombres, prometiendo imposibles, escondida en la medianoche que no llega, en el baile de tu delgada cintura, raquíquico pubis, estrecha feminidad, otra vez comehombres y otra vez embustera. quizás me reveles algún día cómo haces (¿con encantos, hechicera?) para atraparme, en tu piel

raída, en tus caminos curtidados, en tus pliegues manchados de lluvia. tu feminidad está en el secreto y en el secreto, mi ceguera y excitación. quien se aburre de tus engaños, de tan angosta figura, te deja pero su castigo incuba en una brillante nostalgia lustros más tarde. pero nadie —ni el engañado que atrapaste ni el desengañado que despediste— entendería tu manía de extenderte, de prolongarte hasta proyectarte como lo que no eres, en una ficción donde tú, ciudad mujer, mujer camino, pareces conducir a la felicidad.

Para Ana

*

*

En la cocina, Ana prepara té y pregunta:

—¿Seguro no quieres nada?

—No, no —responde C, paseando por la sala que también es comedor, mirando los adornos y las paredes—. Hoy comí con el argentino. Me invitó un café. Por momentos lo considero un tipo decente.

—Pero está algo loco, ¿no? —las palabras de Ana se acercan porque regresa, delicada, desde la cocina y encuentra a C leyendo un afiche (una foto panorámica de la ciudad, al atardecer, sumergiéndose en un abrazo sombrero, y con un texto trazado a mano como si los símbolos, intrusos, se impusieran en el paisaje de la urbe), que cuelga de una pared— También tengo pastel, ¿no quieres?

—No, gracias —responde C sin mirarla, leyendo con cuidado el afiche—. ¿Y está...?

—Me lo dio él —dice Ana al tiempo que vuelve para la cocina.

—Pues no lo había leído antes. Hay que decir que a veces Jon, en todo lo que es él, comete errores tremendos...

—¿Cómo? —la voz se confunde con el ruido voluntariamente excesivo de utensilios y el silbar del agua hirviendo— No te oigo; espera, voy.

—Nada —replica con firmeza C—, que vi a Jon hace unos días.

—Ah, ¿sí? —Ana se sienta en la mesa y pone su taza de té y dos pedazos de pastel, agregando apenas perceptiblemente— ¿Y?

—Nada —C demora en sentarse, frente a ella—. Que deberías quitar ese afiche —y luego, vien-

do el plato que tenía enfrente—. Yo no quería nada, gracias.

Ana también se toma su tiempo para responder y, después de algunos sorbos y mirando a C estupefacto y quieto, ordena con claridad: —Si no te comes tu pastel, las moscas lo harán.

*
*

El argentino se había contactado con C a través de alguien de su trabajo. Desde la primera llamada telefónica, C había notado que el argentino en realidad no lo era, o por lo menos no era solamente argentino: su castellano, su forma de pensar, su lento responder y su extraña conducta en general lo hacían una peculiar fusión, un artefacto del tiempo, del camino, de la mirada, del silencio. No se podía mantener una conversación común con él, porque a menudo sus réplicas eran arrebatos de sabiduría, iluminaciones de demencia, desquicios, anacronías. C, acostumbrado a oír, a prestar atención y replicar —tal era su trabajo en la vida— simplemente accedió a reunirse con el argentino. Este le había dicho: —Míre, yo quiero escribir un libro.

—Ya —dudó C—, ¿qué clase de libro?
—Eso es lo de menos. Entiendo que usted me puede ayudar —dijo el otro, evidentemente entusiasmado— ¿Me puede ayudar?

—Eso depende —respondió C moviendo la cabeza con oscilaciones involuntarias—. Tendría que saber de qué se trata.

Y se reunieron, varias veces. C encontraba al argentino en la entrada del edificio donde este vivía y después caminaban largamente, conversando. A veces terminaban en un café, en el cine (algo que disgustaba a C, porque el argentino no se cansaba de comentar), sentados en una banca de alguna plaza, o a veces no llegaban a ningún lado, sólo caminaban. Y hablaban.

—¿De dónde es usted, Julio? —le preguntó una de las primeras veces C.

—Eso de los países es complicado —respondió el argentino siempre gesticulando con las manos—. ¿De dónde son, por ejemplo, los libros de Nabokov o Beckett? ¿O las teorías de Einstein?

—Bueno, pero... —empezó C, queriendo señalar el absurdo, pero luego se calló porque ya conocía que para su interlocutor no había absurdo posible: todo pensamiento parecía susceptible de pender de las razones más inverosímiles y, a menudo, inarticulables.

*
*

—¿Aló?

—¿Sí? —respondió débilmente, desorientado, C.

—¿Estabas dormido?

—¿Ana?

—Sí. ¿Te llamo mañana, mejor?

—No, no. ¿Qué pasa?

—Pues nada. Sólo llamaba.

—¿Estás bien? ¿Quieres que vaya?

—No, dios, no. No pasa nada.

Una pausa larga, en la que C esperaba oír la explicación. O el llanto.

—Es que no estoy acostumbrada... a esto.

—Ya —dijo C reincorporándose sin salir de la cama, como buscando qué decir—, me imagino. Si quieres, yo te puedo escuchar, ayudar, qué sé yo.

—Sí, ya sé —dijo Ana, y transcurrieron unos alargados segundos hasta que continuó—. Sólo quería saber eso.

—Bueno... —dijo C anonadado.

—¿Sabes?

—¿Qué?

—Tal vez si quisiera que vengas.

—¿Este rato? —inquirió C sintiendo el frío del parquet contra las plantas de los pies.

—No, dios, tranquilo. Si no es nada urgente.

—Ya; de acuerdo.

—Tal vez no deberías venir, después de todo. Olvídalo, ¿sí?

—¿Cómo? —respondió C, otra vez sorprendido.

—Nada, nada —dijo Ana, jugando con el cable del teléfono y con un sabor amargo en la punta de la lengua.

*
*

—En un principio me dije que no lo volvería a ver, en realidad. Es que hay algo desagradable en él. Quizá sea la suma de todo, de cada una de sus piezas aborrecibles: sus manos peco-

sas, sus dientes afilados y diminutos, su vozarrón siempre seguro, su pelo reseco de púa, sus grandes ojos soberbios. Es grotesco. Pero también tiene algo que hace que sus conversaciones sean de lo más entretenidas, como si uno estuviera en permanente espera, al acecho de lo instantáneo —decía C—. Sus referencias impertinentes, sus observaciones absurdas, el libro que dice que pretende escribir... es un tipo hecho trizas, en pedazos, desarmado.

—Todo un personaje, ¿no? —replicó Jon, que había estado observando a su amigo con un ojo cerrado.

*

*

C camina asentando cada pie con cuidado, como si no quisiera alterar el ambiente, como si el sonido del piso fuese a denunciar una intención arcana. Los bolsillos de su chaqueta fungen de bozales de sus manos, como para retener las ansias. Finalmente, llega a un sillón y se hunde en él. De repente, suelta las palabras.

—Creo que el mismo Platón hizo decir a uno de sus personajes que se desea lo que no se tiene. Ahí radica eso del deseo, la misma sensación es lo que se desea, el objeto deseado, como le dicen.

—Muy filosófico —empieza a decir Ana—, pero no estoy segura de que ese sea el caso.

—Es la paradoja del hombre, no entender su propia naturaleza —responde C inclinándose hacia delante en el sillón, para acercarse a Ana; pero ella se levanta de la sala llevando unas tazas y unos platos en sus manos—. Por que muchas veces sólo se tiene nostalgia por la necesidad...

—¿De sufrir? —interrumpe Ana cuestionadora.

—De sentir —se defiende C.

Ana descalifica con una sola mirada las palabras de C, y continúa su camino a la cocina. Pronto, regresa de allí, mientras C respira con intensidad en el mismo sillón, y la observa dirigirse hasta la ventana, como evitando el retorno al sitio de la discusión original. Y luego comienza a hablar, sin dirigirse a C, sin mirarlo, sin pretender convencerle ni demostrarle nada.

—Muy bonitos todos los pensamientos, pero, de alguna manera, terminan olvidando a las personas. Hablas de mí, o de Jon, o de ti, o de quién sé yo, del argentino, como si fuéramos todos iguales. Como si la humanidad no fuera otra cosa que una lluvia, ¿ves? Una suma de gotas, idénticas todas, que cumplen su propósito: se crean, recorren su camino y terminan chocando contra su destino.

—Pero, no. No es eso —quiere explicar C—. Tampoco se puede negar que todos compartimos algunas cosas en común, ¿no? Puede ser que cometamos los mismos errores. Y, de hecho, eso es lo más normal.

—¿Errores? Claro —responde ella, aún con la mirada que traspasa la ventana y dando la espalda a C, que ahora está de pie—, se me ocurre uno: Jon —y suelta una pequeña risa, artificial.

—Pero, no —replica C con un ademán de incompreensión—. No quería decir eso. Y no estoy hablando de eso. De él. Digo que las personas sufren, casi siempre, por las mismas causas.

—Pues yo —empieza Ana, y se torna hacia él— no hablo de las causas esas. Yo hablo de lo que me pasa a mí, ¿no se nota? Qué me importa la naturaleza humana ahora, ni lo irónico del asunto, ¿sabes? Mi vida, como la vivía, se acabó. Cuesta aceptarlo —enfatisa ella con cólera en los ojos—. Y más todavía si no se tiene claro cómo ha terminado todo.

—Yo entiendo eso —empieza a razonar C, encaminándose hacia ella.

—Pero, ¿de verdad lo entiendes?

—Claro.

—Porque si no, más te valdría no fingir. No fingir que sabes lo que siento, que alguna vez has sentido, aquí, en el cuerpo, un dolor que la mente no puede calificar, por más que lo intente —y, después de gesticulaciones y cambios de tono, se volvió hacia la ventana—. Si no lo sabes, pues estás desautorizado para lanzar la primera piedra. O el primer ladrillo —y luego de una pausa—. Mira, los albañiles trabajan hasta en sábado.

*

*

La música y la escritura ocurren al mismo tiempo.

Para J
Tal vez te preguntes por qué he demorado tanto en responder. Sé que en tu carta no preguntas nada, que me has tratado como si yo fuera nadie. *Once upon a time you dressed so fine.* Pero me he dado cuenta de que no soy nadie, de que no necesito tu pregunta para responder. *You threw the bums a dime in your prime, didn't you? People'd call, say, "Beware doll, you're bound to fall"*, Te regreso tus discos y ahora mismo, mientras elaboro esta respuesta, oigo tus canciones preferidas, *You used to laugh about, everybody that was hangin' out*, La piedra rodante. Pero mientras más lo pienso, mientras más lo escucho, es como si lanzara una piedra contra una pared, hecha de lo mismo. *Now you don't seem so proud, about having to be scrounging for your next meal.* Pues eso eres, una piedra, como escribió Dylan. *How does it feel, how does it feel,* Porque yo era tu casa, *to be on your own*, en mí habitabas, ¿no? Ahora ya no sé dónde terminarás, *with no direction home*, pero esta piedra que lanzo es como una mancha blanca que ahora me sorprende: la desnudez del muro que queda frente a mi rostro, en este momento, *like a complete unknown*, la palidez de tu huella, el símbolo vacío que se refleja en mis ojos, *like a rolling stone?*, como el pedazo de muro inerte que provoqué al descolgar tu afiche.

A.

*

*

—Mira que va más o menos así: la pareja camina por un parque, de esos parques con todos los arbustos recortados a la perfección, con todas las plantas en su lugar, con los caminos delimitados... y conversan. Él se rehúsa a decirle que la quiere y ella le pide explicación (esto no lo sabemos, desde que empieza la escena habría que ponerlos en medias res de la discusión). Y pon atención: la razón fundamental de él para no decirle "te quiero" es que él no cree en las palabras. Y se lo explica, a ella, le dice que las palabras son como recipientes vacíos, como una especie de daguerrotipos... heredados, que dejan ver más allá

de sí mismos, pero que en sí, no son lo que representan. Son falsas. Lo que ella le responde, entonces (y hay que encontrar una solución a la arculación de este argumento, porque a ratos parece tan débil que la única explicación de la actitud de la mujer sería su tozudez, y eso no lo quiero), es que si las palabras están por algo más, si su importancia radica fuera de sí mismas, no son más que reproducciones de las personas, de ellos mismos incluso, porque basan sus vidas en ideas y sensaciones inexistentes, ajenas, extrañas... en esperanzas. Y mira que el otro se comporta medio hipócrita, como abusando de que ella lo observa con ansias de besarle, y tuerce sus argumentos: le dice que exacto, que por eso seguimos utilizando las palabras, que por eso seguimos viviendo... no, que por eso seguimos esperando.

—¿Y ella? —preguntó C.

—La infame —dijo Jon riéndose—, la muy infame, pues, le sonríe, bate la cabeza imperceptiblemente y lo besa. Claro, te estoy diciendo el hilo de la historia de amor, no te he dicho las tomas y los planos; ni el montaje que le vendría bien a esta discusión.

—Sí, claro, entiendo.

Pasó un momento y luego le preguntó a C:

—¿Qué piensas? ¿Te gusta la escena? ¿La ves?

—La veo, pero dudo que funcione.

—Yo también.

*

*

—Y yo digo que la cosa mirada de fuera es diferente, ¿se da cuenta? —dijo Julio.

—Es diferente, claro —repuso C, algo incómodo por hablar, acostumbrado a oír.

—Yo lo prefiero. Digamos que —y dudó un momento— yo ansío las dos: la mirada de adentro y la de fuera. Héroe y testigo.

—Difícil, ¿no?

—Y, digamos que más o menos. A lo mejor no es algo tan impensable. Por ejemplo, ¿no ha tenido usted la sensación de que cuando está en la calle, frente a la vitrina de un almacén, de repente lo que está mirando dentro es en realidad menos importante que usted, que su reflejo, digo? —replicó el argentino.

—Claro —repuso C, al borde de la risa—, todo el tiempo.

—Y entonces, ¿no le ha pasado que en vez de mirar el automóvil del almacén, o el maniquí, o el vestido o las joyas, usted siente que está en el reflejo...

—¿Cómo? —dejó escapar C, involuntariamente, con un resto de voz.

—... y lo que está mirando no es la vitrina, sino un pobre desparpajo que camina por la calle, que se ha quedado mirando algo con interés (como un automóvil o un vestido) y que ahora tiene unos ojos enormes de espanto? Eso es lo que busco.

—Todavía no entiendo —dijo C, reacio al juego. —Es que usted, si me perdona que se lo diga, sigue mirando el automóvil, el maniquí y las joyas —empezó el argentino, y se emocionaba cada vez más—, no mire ni eso ni el reflejo del la vitrina: mire al desparpajo que lo mira a usted.

—Bueno, tal vez lo que veo no es un desparpajo, ¿no? —replicó C.

—Y... tal vez. Pero es como, fíjese —dijo el argentino, cada vez con más interés—, como dominar a la vez las dos caras del medallón. Yo leí hace tiempo una historia sobre un viejo, de esos experimentados, ¿vivo?, que decide suicidarse y para ello convoca toda una reunión con sus amigos, en su departamento, y mientras todos disfrutan lo que pueden de la fiesta (comida y tinto, ¿se imagina?), el tipo se mete poco a poco un veneno que lo termina matando, al final de la velada. ¿Qué le parece? Es una manera de conseguir vivir la propia muerte de uno. ¿Ve cómo la idea no es tan imposible?

—Bueno... —empieza C, desganándose a sí mismo para discutir.

—Es de un compatriota mío el relato.

—No estoy seguro —dijo sonriendo C, contento de cambiar el rumbo del diálogo—; pero yo conozco un cuento parecido, y es de un uruguayo. ¿O es usted de Uruguay, Julio? —inquirió C, casi burlón— De todas formas, una historia parecida creo que ocurrió con un árbitro de la elegancia, en Roma. No es una idea original.

—¿Y a quién le importa si es o no original?

—respondió el argentino sin alterarse—; si lo del desdoblamiento tampoco lo es. Y eso es lo que yo aspiro con el libro, estar en dos sitios a la vez, ser el blanco y el arma, vivir dos veces; o morir dos veces.

—“Dos veces Julio”, podría llamarse —pensó en voz alta C, llevado por la voz del argentino.

—¿Vio? —sonrió el viejo—, ¿vio cómo no es tan difícil dejar de mirar la vitrina?

*

*

—Lo que ella no entiende —dice C— es la razón de tu comportamiento.

—Eso —exclama Jon—, ese es su problema. Buscando razones. Todo debe ser premeditado con ella ¿sabes? Por momentos uno no sabe si está viviendo o planificando vivir.

—Además —dice C, sonriendo— es una aberración buscar razones a tu comportamiento. Desde que te conozco, tu idea de vivir radica en la racionalidad sometida a los latigazos de la sorpresa. Tu búsqueda de razón acaba en el instante, en el “porque sí”, en la enunciación misma de la búsqueda.

—Búrlate si eso quieres —responde Jon con un extraño gesto en los labios e incomprensible para C—, pero no es mi interés lo que te trajo acá, ¿no? Tú has estado viniendo todo este tiempo, me has interrogado y lo único de lo que quieres es hablar de Ana. ¿Te has dado cuenta?

—No seas idiota. Tú sabes por qué lo hago.

—¿Te has dado cuenta? —pregunta Jon, sin importarle lo que acaba de decir C—: es como si quisieras vivir mi vida. Y estas visitas tuyas no son más que entrevistas (después de todo, eso es tu trabajo), como las preparaciones que hacen los actores para entender un papel que se alistan a representar. Dime, amigo, ¿qué piensas de Ana?

—Felicitaciones por la deducción —responde C sorprendido, torciendo las cejas, buscando expresar ironía—; seguro es muy placentero vivir contigo...

—Dilo —dice Jon, sonriendo abierta, confusamente.

—Cada vez entiendo mejor a Ana.

—¡La pobre! —vocifera Jon— ¿No? —y rompe a

reír, casi de manera forzada.

—Realmente que estás idiota —responde C con seriedad en el tono y en el gesto.

—Pero, ¿por qué no? Si me pasó a mí, por qué no a ti, digo yo. Si somos tan iguales, ¿sabes? Porque al final estamos hechos de la misma medida, con el mismo material, unos junto a otros, y estamos destinados a lo mismo —argumenta Jon increpando con su voz a C, blandiendo su mano como si dictase clase—. Entonces, ¿por qué no querer a Ana? Ella es igual a todos, casi una convención; fijate quién la rodea: tú, yo, cualquiera.

*
*

Los dos amigos caminan por la calle y deben apurar su paso porque la lluvia alcanza su clímax y amenaza con granizada. Llegan hasta la entrada del edificio de C y este se dirige a la puerta, la abre y cruza el umbral, cuando nota que Jon se ha quedado afuera, a la intemperie, con un brillo de triste satisfacción en sus ojos. —Ya sé cómo decirlo —empieza Jon, atropelladamente, subiendo la voz para hacerse escuchar sobre la música del agua estrellándose—. Finalmente, el cine no es más que el montaje: tomar la cinta de imágenes, cortarla, hacer montoncitos con los pedazos y juntarlos, uno a otro y a otro, rompiendo razones y tiempos, y de ahí nacen significados ilimitados.

—Eso lo leíste en algún lado —responde C, manteniendo la puerta abierta pero sin moverse del umbral—. Entremos.

—Y es además la misma manera en que funciona la memoria —dice Jon inmóvil en la acera, sin pretender nada más que hablar.

—Deberías entrar. Te estás mojando.

—Y la memoria, bien vista, es cómo guardamos las vidas... el único medio, digamos.

—En verdad no creo que este sea buen lugar para hablar.

—Cómo asimos las vidas propias, más bien, o intentamos asirlas —por momentos, Jon sonríe.

—Entra ya.

—Y cómo atrapamos a las personas que nos rodean...

—La nostalgia, el sentir la falta de algo del pasado, no es lo tuyo. Ni lo de Ana. A veces

me parecen un par de necios avocados al melodrama. Vamos, entra, viejo.

—O sea —dice Jon casi a gritos, sin oír a C—, vivimos montajes... ilusiones, fotografías...

—Suenas como el argentino.

—¿Y tú no?

—Entra ya.

Y entre ambos amigos, bajo el dintel que separa edificio y calle, se triza la tierra del pasado y se abre un precipicio, tan profundo como el punto más cercano en el espejo, que pronto, ante la mirada inmóvil de los hombres, se llena de ciudad, de lluvia y de extrañeza.

*
*

—No se me había ocurrido esto, sólo empecé a hacerlo —dijo Ana sonriendo, sin abandonar la tarea.

—Ya, ¿Y todas las fotos tienen que ver con Jon? —preguntó C.

—Sí —respondió Ana después de un silencio.

—Todas —pronunció él, como un eco taciturno.

—Todas de Jon.

—Pues —y C demoró buscando las palabras— no termino de entenderlo. Normalmente uno se deshace de estas cosas, de los recuerdos. Yo no sé si podría volver a ver los papeles que guardo de personas del pasado sin sentir la falta de algo. ¿No te pasa eso?

—No —respondió Ana, todavía más ocupada recogiendo imágenes desperdigadas por el suelo, cortándolas con un estilete y colocándolas con pegamento y cinta adhesiva a la pared al lado de un clóset—. Digamos que entiendo eso, pero no sé... sentí que lo correcto era exponer todo esto.

—Ya. De acuerdo, pero, ¿por qué?

—No sé —la voz de Ana se distorsionaba por momentos, porque unas veces se encontraba de rodillas, otras extendida en el suelo para alcanzar una fotografía distante, o de pie, estirándose hacia arriba, para pegar una imagen en lo alto de la pared.

—Sin razón, ¿eh? —C permanecía apoyado en el marco de la puerta del dormitorio, desde donde apreciaba la decorada pared y los esfuerzos de Ana para conformar aquel collage—. Tú sabes que siempre hay algo.

—Ah, ¿sí? —y Ana le dirigió por primera vez una mirada directa, unos segundos de pausa en la tarea, y una sonrisa como corolario de aquella señal de complicidad.

—Sí, todo se explica de algún modo.

—Mira —dijo Ana mirando a C, como explicando a un infante— No busco nada. No quiero a Jon de vuelta —y continuó, como si nada, con su voz limpia de tristezas—. Mira esta foto, por ejemplo. La playa. A Jon no le gustaba mucho; decía que en el mar se sentía muy abierto, como perdido. Pobre; necesita la ciudad.

—Igual; no entiendo qué hay detrás de tu... obra.
—No sé: No importa. Estaba por tirar todas estas fotos, entradas de cine y recuerdos, cuando de repente se me ocurrió que lo correcto era exponerlo. No preguntes a quién. A nadie en especial. Exponer en el sentido de no ocultar. Es que cada una de estas imágenes existe, ¿no lo ves? Tiene su lugar, es real. Un poco como tú, con las palabras, ¿no? Siempre dices que las palabras tienen su valor, que deben ser dichas. Y me parece que el espacio que debe ocupar cada una de estas fotos es al lado de la otra. Son como piezas impredecibles, no importa junto a cuál están, ni qué forma exacta tienen, pues se amoldan. Como los días, las personas, las palabras mismas. Lo importante es que todas ocurrieron. Y una no se da cuenta de que, bien que mal, con el tiempo se termina formando esto.

—¿Un collage? —preguntó C, interrumpiendo, consciente de su error, temiendo lo que Ana estaba por decir, por quitarle de la boca y de la cabeza.

—Un mural. Una no se da cuenta hasta que quiere descharlo todo, pretender que las cosas se destruyen así, fácilmente —y Ana continuaba en su trabajo, por momentos triste, dudosa, agitada, pero siempre concentrada; luego de un instante, siguió—. Una no lo nota y de repente resulta que ha construido un mural. Mira, ¿difícil de creer, no? —sentenció y dio unos pasos para atrás, alejándose de la pared casi completamente cubierta, nostálgicamente colorida.

—Sigo sin entender —zanjó C sin convicción.

*

*

La mirada pudiera emborronarse si su dueño sintiese remordimiento. Pero, por otro lado, C alcanzaría el remordimiento si tuviera conciencia de todo su caminar en la calle y adónde le conduce. Jon se adormece, como en una postal claroscuro, como sobre el tablón de un teatro, alumbrado directamente desde arriba por un solo foco, amarillento. C lo mira, desde lejos, harto de los gimoteos y el olor a borrachera súbita. *¿Sabes?, no tengo ideas, hijo de puta*, había confesado Jon, todavía con el torso erguido, sentado en su silla y acariciando la frialdad del vaso. *Antes habría visto a esta botella*, había dicho Jon, *como la feminidad inalcanzable, por ejemplo, como el cáliz de vida; miralo, una fuente infinita y a la vez fría, indiferente; y ya hubiera sabido, antes, cómo sacar aunque sea una fotografía de esta mierda. Pero ahora*, había dicho Jon mientras hacía caer, torpe, el vaso vacío sobre la mesa, *es como si se me hubiera acabado la película*. C había presenciado el acto sintiendo algo de repulsión, un álgido desapego. Y ni siquiera había necesitado decir que lo lamentaba, que la suerte, que la ironía, que la mujer, que Pandora. Solamente se había ido alejando del amigo, con pasos de lástima, observando la desdicha que se colaba por las hendiduras, por aquellas estampas trizadas de una obra en demolición.

*

*

—¿Una autobiografía? —pregunta C desconcertado, por segunda vez.

—Sí, eso —dice el argentino—. Piense en lo del desdoblamiento, del reflejo.

—Bueno, pero, ¿y para qué necesitaba ayuda para eso?

—Mire, conversar con usted enriquece mucho —dice Julio sonriendo.

—Pero yo pensaba que conmigo hablaba del contenido del libro, de ideas, no sé. Y ahora resulta que el contenido es usted mismo. No lo entiendo, Julio, la verdad que no.

—Pero claro —responde el argentino con bondadosa sencillez—, mire: otros piensan que lo destacable son solamente ciertos instantes,

¿no?, lo peculiar, lo singular en la vida de alguien. Y me imagino que entre uno y otro instante memorable, ellos pegan los momentos con algún material gris, como el olvido, porque eso no les importa. Para mí, la vida es todo. ¿Vio cómo me paso el tiempo en tontearías, pensando en un montón de cosas a la vez? Pues eso también es la vida: todo lo que se pueda. Y me va a decir que qué tiene que ver esto con el libro (estoy siempre adelante, querido amigo, ¿vivo?); pues que para mí el libro debe ser la vida, si no, no vale. Yo lo que hago con usted, y sin usted, por lo demás, es vivir el libro que anhelo.

*

*

—Mira —dice ella junto a la ventana—, ya hace días que pararon la obra.

—¿Cuál? —pregunta C, con las manos en los bolsillos de la amplia chaqueta, observando de pie el collage—. Ah, la pared de enfrente —completa después de desviar por instantes su mirada hacia Ana, que se encuentra concentrada en la calle ante sus ojos.

—Sí. El muro. ¿Qué habrá pasado?

—¿Y por qué ha debido pasar algo? Tal vez sólo suspendieron la construcción. Total, quedamos en que era casi absurda, que no tenía sentido.

—Pero esto tiene aun menos sentido: uno no para de repente lo que ha empezado a construir —ambos interlocutores se encuentran sumidos en sus observaciones propias, alejados, hablándose a la distancia, sin verse siquiera.

—Y entonces quizás tuvieron un problema. ¿Has visto cómo ha llovido últimamente?

—Pero, ¿qué problema van a tener?

—No sé —responde C, algo fastidiado—; yo no soy constructor.

—Por eso, no sabes lo que dices. Lo único que digo es que no es normal detener una obra así. No hace falta ser constructor para tener sentido común, ¿no?

—¿Y qué tal que el cemento no se seca, por la humedad? ¿O que los ladrillos absorben el agua y... qué sé yo?

—Eso —responde Ana, dejando escapar risas,

no sólo de alegría, sino también de nervios— pero entonces debes buscarlo, ¿no? Anda, búscalo, el sentido de la cosa, lo que sea. Dime, por ejemplo, háblame del cemento. C, con una sonrisa a medias, se dirige a un anaquel y toma el libro de una enciclopedia, lanzando de cuando en cuando una mirada a Ana, que ahora lo ve también fijamente a él, entendiéndolo todo, por primera vez tan claramente, entendiendo su timbrazo habitual, su saludo, su caminar con sigilo en el departamento, sus preguntas ambiguas, su interés en el collage, sus sorbos al café, sus penosas despedidas, su voz acolchonada. C, quizás comprendiendo lo anterior, se siente desnudado, virilmente expuesto y fracasado; no le queda sino leer:

—Atención —dice con una solemnidad burlesca y laca—: el cemento es un material de construcción elaborado mediante calentamiento de mezclas de calizas, arcillas y margas... sometidas a elevadas temperaturas... anhídrido carbónico... la arcilla fue el primer material aglutinante... —y se detiene un momento, para continuar hojeando y decir, entre dientes—: esto es una especie de génesis del cemento.

—Está claro; pero nosotros buscamos otra cosa, ¿no? —dice Ana, acercándosele, dejando su vigilia esperanzada e ilógica de la ventana—; sigue leyendo, a ver qué encuentras.

—Por ejemplo, dice aquí —lee C, después de unos momentos—: la construcción se considera, pues, la actividad destinada al ensamblaje de elementos que ha de llevarse a cabo para la consecución de una edificación, de cualquier naturaleza.

En una atmósfera repentinamente calma, se encuentran ambos muy cerca: de pie y mirándose directamente. A su lado, el collage hecho por Ana. Ella deja de mirar fijamente a C, se sienta en un sillón y se hunde en la observación a la pared llena de fotos. C también se voltea y se queda de frente a la obra. En seguida, continúa:

—Y sobre los ladrillos, oye esto: los ladrillos resultan especialmente adecuados para la tabicación, la división del espacio, así como la

protección externa de fachadas. No obstante, al no poder garantizar su correcta disposición y cementación, no suelen destinarse a la construcción de estructuras de sostén.

Permanecen un largo momento callados, como estupefactos, como culpables, como inútiles, con un punzante escozor interno. C se deja caer en el sillón al lado de Ana, viendo al collage.

-¿Quieres que prepare café? Supongo que te quedas -dice Ana, mientras se levanta y se pierde camino a la cocina.

*

*

Quién iba a decir que entre los labios de Ana se concebiría la frase inenarrable, la conjunción de todo mi dolor, la exhalación que aún ahora vuelvo a imaginar, en mis jornadas de naufragio entre fracasos: «ya el muro de tus palabras no me importa más, ya no deseo franquear tus versos e imágenes, porque ahora lo tengo yo, el muro en mis ojos».

*

*

No sería un problema filmar la escena en la ciudad cualquiera de estas tardes; en la Sierra siempre llueve, aun en julio. Una posibilidad es hacerla de un plano secuencia, o tal vez dos, siguiendo a C, cámara al hombro, como dicen. Si no, hay otras opciones. La acción va, aproximadamente, así: C camina, con la chaqueta de siempre, en medio de la calle, la ciudad es más gris porque llueve, el sonido es del agua golpeando al asfalto de la calle y al metal de los autos parqueados, uno tras de otro, a ambos lados de la vía, en ordenadas hileras multicolores pero siempre opacadas. No hay tráfico de carros ni de transeúntes. C llega hasta la entrada del edificio y timbra. Después de las mínimas palabras, Ana aparece, con un saco blanco, y C hace que lo siga. Emprenden un trote a través de la calle y él, sutilmente, le toma de la mano. Llegan hasta donde estaba el muro, la pared en construcción, pero ahora sólo hay un pequeño caos de ladrillos derrumbados, de pequeños fragmentos de cemento solidificado, y C le muestra todo a Ana, como develando un secreto compartido,

constatando el desastre. Ambos de pie (y en este momento debe llover con mayor intensidad), se mueven lentamente, dando pequeños pasos en redondo, a través de las ruinas. Ana se detiene para observar algo en el suelo y C, indeciso, se coloca a las espaldas de ella para mirar sobre su hombro: entre pedazos del muro, la lluvia se ha empozado en una ciénaga artificial fruto del desmoronamiento; en esa superficie de agua se distingue el reflejo de los dos, pero sus siluetas tiemblan y se desfiguran por las incesantes gotas que caen sobre el charco, que hacen titilar al reflejo gris entre los trozos de tierra. Así permanecen ambos, mirando con atención, como recordando.

*

*

Quizás todavía sea posible recogerlo todo, tomar con cuidado los fragmentos punzantes del cristal con que te arropas para reflejar mi vida rota, y rearmarlos para que, ahora, la historia no acabe de esta forma, sino que se regenere infinitamente. Pues mi deseo, húmedo por una lluvia de frustraciones, es que tras la inclemencia de la destrucción nos terminemos encontrando, desconocidos, amantes.

Después de leerlo, Ana dobla el papel y no necesita ni sonreír.

Publicidad gratuita o la verdad sobre el inocente y la bala

Wladimir Chávez

Letras del Ecuador 192 • Relato: Publicidad gratuita o la verdad sobre el inocente y la bala • Wladimir Chávez

Es una línea oscura, ligeramente fina al principio, que después se vuelve gorda y repugnante como babosa. A pesar de eso, hoy no he llorado. Y eso que mi madre siempre se molestaba por mi tendencia fácil al melodrama. *Nunca pondrás los pies sobre la tierra, Horacio, me decía. Vendrá la vida y tú no te darás cuenta. Vendrán las oportunidades y tú estarás de paso. ¿Quién va a golpear tu puerta en Navidad?*

Dime: ¿Quién va a cuidar de ti cuando tengas la nariz roja, o la pierna embutida en un yeso?

¿O quien te hará llegar unos centavos en la necesidad?

Vendrán malos tiempos para todos, m'ija. La inflación, la miseria, los indios alzados... ¿Cuál será tu oficio? ¿Cuántas criaturas compondrán tu descendencia? ¿Sabrás dar comida suficiente a mis nietos?

Entonces yo dejaba de hacer mis dibujos y me ponía a llorar en silencio, como debían hacerlo los peces de colores de nuestro salón-comedor. Nunca sabremos cuantas lágrimas derraman cada vez que la tristeza los obliga a naufragar: esa ausencia de párpados nos empuja a la llana especulación. Y me entristece que

no haya manera de contabilizar el número de veces que pestañean (o que desearían hacerlo). Tampoco sabremos nunca cuánta del agua que los rodea es producto de sus propias lágrimas, ni las veces en que ellos deciden bucear en su llanto, regocijándose con piruetas repetitivas, bañándose dos veces en una misma agua (al contrario de lo que dice el filósofo). Era muy joven para pensar en la inflación entonces, así que dejaba las pinturas, abandonando mi intención de retratar peces, y me ponía a llorar.

Tu nombre es de poeta, se esperaba mi padre. No te preocupes por las cosas prácticas: te están negadas. Es ese tu destino.

A pesar de su profecía, estudié matemáticas en la universidad y me gradué con honores. Pero el viejo no se equivocó del todo: reivindicé mi nombre de artista al desarrollar mi pasatiempo favorito: la fotografía. Hace sesenta años de esta historia...

En ese entonces transcurría el campeonato del mundo en Estados Unidos. Debí tener 23. Había salido de la universidad y como aborrecía el fútbol decidí esconderme en el sur, por Cuenca, visitar las lagunas y los valles encantados y aguardar en algún lugarcito sin televisión a que desapareciera la

fiebre de fanáticos pintados el rostro y cánticos guerreros.

Conmigo vino mi buen amigo Cardenal, quien era (aún lo es) un hincha tozudo, un *amateur* que sabe aplaudir una buena jugada cuando la reconoce; en aquella época fue forzado por su esposa (estaban recién casados, hay que decirlo a su favor) a huir de la locura general. Además, ella estaba muy interesada en los paisajes del sur.

El país estaba conmocionado por sucesos insólitos: aparte de lo que ocurría en Estados Unidos, llamaba mucho la atención los acontecimientos en Cuenca. Un médium decía comunicarse con seres celestiales. La Iglesia estaba dividida: párrocos pueblerinos apoyaban las visiones; la mayoría de la Curia las rechazaba con asco (en sus declaraciones oficiales, ilustrísimas, los altos prelados no podían evitar un gesto de podredumbre, como si algo oliera mal).

De todas formas, multitudes asistían el tercer domingo de cada mes a una misa campal. Por las imágenes de televisión sabíamos (Cardenal, su mujer y yo) que el asunto tenía cierto sabor a tivoli: incluía las letanías de la médium, el espectáculo de su trance y la respuesta del público: una lluvia de rezos y alaridos fanáticos hacia el cielo, golpes de pecho y actos de contrición. Entre los feligreses se confundían comerciantes, ofreciendo comida y agua a los peregrinos, además de alquilar sacos de dormir y cobijas.

Cardenal y yo estábamos interesados en estas reuniones de masas. Él, por ser una criatura de extraña dualidad: psicólogo y católico ferviente. Yo, porque estaba preparando una exhibición para *después* del campeonato del mundo (mis colegas me obligaron a desistir de hacerlo *al mismo tiempo*, pues habría resultado en un fracaso financiero). Esperaba conseguir una o dos

instantáneas dignas de adecentar cualquier pared en blanco. Paredes de ricachones, en específico. En ese entonces yo era joven y vendía mi arte a precio elevado.

Estábamos en Cuenca y sorprendí a mi amigo, una mañana, en el lobby del hotel: —¿Sabes que Maradona resultó estar dopado?

—¿Qué diferencia hace?

—Ninguna. Solo que ya no es el dios del fútbol —apagó la televisión y cerró un instante los ojos, como si rezara. A lo mejor recordaba aquel famoso gol del *Pelusa* en el 86, tan famoso que hasta en mi mente, a prueba de reliquias futboleras, está grabado con nitidez, tal y como el Credo debe estar perennizado en las memorias de los niños católicos.

Durante la noche, su esposa, él y yo tuvimos que quedarnos en el Convento de las Clarisas, parte del cual se había vuelto refugio por la cantidad de feligreses que deambulaban por la zona. Un ala del viejo edificio había sido acomodada, y exactamente nueve personas pernoctábamos como huéspedes. Las monjas ofrecían desayuno y cuarto por once mil sucres.

Frente a nuestra habitación, cruzando un parque interior de estilo colonial, quedaba una capilla. En el altar, a uno de sus costados, reposaba una figura de la Virgen. Era una estatueta del tamaño de una botella grande de Coca Cola, de esas de dos litros. En la imagen, María vestía de forma sencilla, con un velo blanco en vez de corona, túnica blanca ligera y una capa celeste cayéndole de los hombros. No era una antigüedad en absoluto. La capilla, en cambio, era del s. XVI.

Aquella noche los tres la visitamos sin que mediara ninguna razón en especial. Bueno, Cardenal quería rezar un rato. Había otros tres huéspedes, además de una de las monjas. Entré y me puse a

pasear mirando el artesonado y observando con detenimiento las cuatro únicas pinturas del sitio, todas pertenecientes a la Escuela Quiteña. Mi actitud proyectaría cierto desparpajo, imagino. De hecho, me hubiese puesto a silbar de no haber estado presente la monja.

Todo ocurrió en un instante. Como cuando el *Pelusa* tomó esa pelota en México y se llevó a medio equipo inglés. Como cuando se rompe la fuente de una mujer embarazada. Como cuando esas balas involuntarias, de niños que juegan con pistolas reales, salen del gatillo para encontrar nicho en la cabeza de algún inocente. Un inocente y una bala van de la mano más seguido de lo que parece, de la misma forma en que las flores se alojan detrás de las orejas de mujeres bonitas. Así de súbito aconteció lo que Radio Católica Popular llamaría *El hecho más importante en la historia de Ecuador*. Y yo estaba ahí. Porque ese evento fabuloso no era ni la Batalla de Pichincha, ni la de Tarqui, ni la declaración de la *Primera Constitución*, ni la Abolición de la Esclavitud.

Alguien lanzó un alarido y mi cabeza respondió girando de inmediato. Miré a la huésped que antes había estado arrodillada. Tenía la boca abierta, amenazando con gritar otra vez, pero imposibilitada porque de su garganta no salía sonido alguno. Permanecía pálida, como una estatua de yeso, y con su temblorosa mano, extendida, señalaba con insistencia al frente. Su mano trémula era su voz: movió su mano otra vez, en la misma dirección en la que había estado señalando, y lo hizo con ferocidad, como si gritara con los dedos.

Acobardado, miré hacia donde señalaba, pero ya otras personas lo habían hecho antes, y sus pulmones expulsaban chillidos como cañonazos. Un alboroto inmi-

nente y justificable. Porque antes de esto, no todos estaban viendo hacia el altar. Porque la mayoría estuvieron arrodillados y rezando con los ojos cerrados, con la frente apoyada en las manos juntas. Y el griterío de seis personas, monja incluida (yo no dije nada, pues los sonidos quedaron dormidos, desmayados en mi garganta) fue el alarido de combate de mil Atilas. La virgen botaba sangre por los ojos.

Eran dos líneas oscuras, finas al principio, que surcaban impetuosas sus mejillas.

Unos segundos de duda me embotaron la cabeza. La histeria puso sus garras en los prójimos que me rodeaban. Di la vuelta, y en el portal de la capilla me encontré con dos monjas más que venían a la carreta, espantadas por el bullicio. Con violencia, crucé el patio interior a la mayor velocidad posible y de reojo noté que una de las puertas laterales se abría para dejar salir a uno de los huéspedes, un extranjero, que preguntaba en inglés por lo que ocurría.

Entré a mi habitación como una tromba para armar mi cámara vacía con el rollo de la mejor calidad. Mis dedos se movían torpes sobre la maquinita. Tenía miedo de que, al volver, el prodigio hubiera cesado. Y la ineptitud de mis dedos no ayudaba en absoluto. Me pareció tardar una eternidad hasta que el rollo estuvo listo y en mi carrera de vuelta cambié las baterías, solo para estar seguro de que nada fallara.

Aparecí de nuevo en la capilla. Para entonces todas las monjas y el resto de huéspedes (incluso el gringo, que después confesaría era protestante) estaban de rodillas, al borde de la locura. Yo me acerqué cauteloso a la estatua, que aún lloraba.

Tomé una foto muy cerca. Después otra y otra. De distintos ángulos.

Los rezos eran tan agudos que parecían gritos de ayuda. Y a cada golpe de flash que salía de mi cámara, la gente empezó a

rezar aún más alto, como si quisieran ocultar un acto sacrílego con murmullos. Como si pidieran a Dios que perdonara mi insolencia. Las mujeres derramaban lágrimas de llanto anormal, sin excepción. La mujer de yeso, frente a nosotros, continuaba con su penuria escarlata.

Afloró también como una conciencia súbita, como un acto reflejo. Supe de inmediato que mi papel allí era más importante de lo que imaginaba. Tal vez era solo coincidencia puta y dura. O tal vez la divina Providencia, en sus inescrutables designios, había arreglado las cosas para que yo estuviera en ese momento y en ese sitio. En cualquier caso, sentía que se me había ofrecido el rol principal y pensé que no podía dejar las tablas sin decepcionar al resto y, probablemente, al Supremo Director: yo era el único que podía pensar con la cabeza fría. Miré el reloj y calculé un par de cosas: primero, cuándo comenzó el prodigio. Y los intervalos en que la Virgen emanaba lágrimas: a razón de una cada veinte o treinta segundos.

Me acerqué más de lo permitido.

—¿Qué hace? —una mujer, exaltada, advirtió mis intenciones.

Estiré la mano:

—¡Sacrílego! —gritó una de las monjas.

—¡No lo hagas! —Cardenal, impresionado, también lloraba.

—¡Profano! ¡Sacrílego!

Tenía que saber si el Supremo Director había escrito el libreto o no. Había oído casos de estatuas falsas en otros países, supuestamente milagrosas. Estatuas que arrojaban sangre de los ojos por medio de un mecanismo interior, activado con mando a distancia...

Mi corazón bombeaba con fuerza, pero mi mano no tembló cuando los dedos estaban estirados. Corría el riesgo de que me lincharan por impío y, aunque algunos

de ellos se pusieron de pie, nadie realmente saltó a romperme la cabeza.

(Tal vez, muy en el fondo suyo, estaban curiosos por lo que pudiera ocurrir. Jamás lo admitirían, sin embargo).

Toqué una de las mejillas de la Virgen intentando no mancharme con el espeso líquido escarlata. No era dura como el yeso, tal y como yo esperaba. Era suave como una esponja. Iria un poco más allá: mi dedo se hundió en carne. En el rostro de un ser humano.

Las líneas finas eran ahora ligeramente más gruesas que al principio. La sangre era más oscura, también.

Fue entonces cuando el cuello giró con absoluta naturalidad y su vista de piedra mojada en sangre se quedó enganchada a mis ojos por dos segundos. Después volvió a su posición original.

Y dejó de llorar.

Todos los presentes fueron testigos del movimiento de su cabeza. La locura llegó a su clímax. Yo permanecí ahí mismo, estático, sin capacidad de reacción.

Un equipo de camisetas amarillas levantaba el trofeo. Los cariocas habían ganado apenas con un penalti, decían los periódicos, pero aún así seguían siendo los legítimos soberanos. Las portadas de aquella semana alternaron con las de la estatua de Santa Clara. Y en la televisión, los dioses del fútbol auriverdes peleaban espacio por igual con los sucesos de Cuenca. El mismo día en que celebró la colonia brasileña el tetracampeonato con un carnaval anticipado en los bares de Quito, en Cuenca una turba había forzado las puertas del convento para tomar la estatua y empezar una procesión a lo largo del río Tomebamba.

La vidente estuvo con ellos.

Mi historia se regó por todos los periódicos

cos y estaciones televisivas nacionales, y los medios extranjeros no me dejaban en paz ni para ir al baño. Dije siempre, con exactitud, lo que había experimentado. Vendí a buen precio las fotos, y debido a esto más de uno sugirió que yo había iniciado todo este circo.

Juré asimismo, frente a un tribunal eclesiástico, y en cada una de las siete veces que me entrevistaron, de que lo que había tocado tenía la consistencia de la carne. Desde luego, la estatua era ahora de yeso otra vez. Y en un análisis posterior se descubrió que estaba hueca por dentro.

La mayoría de católicos me vieron con algo de asco. Me identificaban con Santo Tomás, el escéptico de los milagros. Tuve el atrevimiento de tocar un rostro celestial y fui juzgado tácitamente por el error de contactar lo divino haciendo uso de mis sentidos y no de mi fe.

Tal y como digo, la mayoría comenzó a mirarme como a una alimaña. El resto de testimonios sobre el milagro apuntaban a mi desparpajo, a mi espíritu de observador frío y escéptico. Una de las monjas calificó mi postura de *altanera*. Lo que más criticaron los testigos es que, en ningún momento del prodigio, caí de rodillas. Reprocharon esa ausencia de humildad, esa negativa a pedir perdón por mi osadía, por mi falta de fe. Arrogancia que se conservó incluso después del movimiento del cuello.

Es fácil revisar los archivos de periódicos de esa época y descubrir cómo la opinión pública desarrolló un sentimiento de animadversión en mi contra. A pesar de que admití siempre la existencia del milagro, nunca brotó en mi espíritu la necesidad de cumplir los rituales. Nunca fui a una iglesia después de eso, ni de casualidad, y eso a pesar de que entonces tenía la certeza absoluta de la existencia de Dios.

Mis conciudadanos pronosticaron que

recibiría un castigo por mi temeridad. Yo siempre respondí que había sido un tipo *bueno* en el amplio sentido de la palabra, que había cumplido con todos los mandamientos (aunque tal vez no tan meticulosamente con el primero). Eso antes del milagro. Y lo mismo después.

Así había sido. Así ha sido. No he robado, ni he matado, ni he mentado nunca. He ayudado a mi prójimo siempre que ha estado a mi alcance y de forma desinteresada. Pero mi actitud no ha contribuido a aliviar mi situación.

Desde los 23 años hasta ahora me han caído todas las desgracias de Job: enfermedad, muerte y dolor perpetuo. Ha sido muy duro. He experimentado desgracias insólitas. Mi hija, la primogénita, la niña más buena del mundo, estuvo enferma de gravedad en el hospital y rogué a Dios que me hiciera el milagro. Juré que estaba dispuesto a arrodillarme y pedir perdón en público por mi comportamiento durante aquella noche en el Convento de las Clarisas. Le prometí que iría a misa todos los días durante el resto de mi existencia. Estaba dispuesto a todo, a cambio le pedía que no se la llevara.

Ella cerró los ojos, como los cerraron en terribles circunstancias el resto de mis seis hijos, todos antes de cumplir los 9 años. Como los cerraron mis dos esposas y mis padres. Como todos mis amigos, excepto el creyente Cardenal y su mujer.

Un absurdo accidente desfiguró mi cara, y desde hace siete años sufro de ceguera parcial. La mano izquierda me fue amputada hace varias décadas por una infección insulsa y bajo tratamiento, que de forma inexplicable derivó en gangrena. La otra, la derecha, aquella que ahora mismo empuña el frío metal, se queja frecuentemente de problemas en las articulaciones.

Prefiero enfocar mi memoria en otros

recuerdos que en la vida fugaz con mis hijos, esos cortos tramos de felicidad que se vuelven dolor justamente por eso, por ser tan cortos y convertirse ahora en espinas de soledad. Cuando hablo con desconocidos, ellos se sorprenden y se aterran de tanto infortunio. He sufrido las mismas desventuras que siete hombres juntos de mi propia edad.

Ahora que el milagro vuelve a mi memoria, admito que tuve interés en tomar ventaja de mi cabeza fría; porque contraría a la suposición de mi padre, el ingenio práctico puede germinar en aquel que alguna vez fue un chico inocente y llorón, tan propenso al melodrama. Ese chico que aún tiene nombre de poeta. Quise ser fiel a una mente calculadora y convertirme en un observador independiente, conservar mi dignidad, y evitar caer de rodillas como un enajenado. Tenía el deber de ensalzar la razón, pues para algo había estudiado en la universidad, para ir más allá del sentimiento.

Estoy así, desde hace dos días. Hay al menos tres pulgadas de sangre en el piso del cuarto. Lo que no entiendo es por qué el milagro ha venido a ocurrir justamente ahora. Si muero de hambre o sed, sería casi una bendición, aunque mi estómago no ha exigido ningún tipo de alimento, y mi garganta tampoco siente necesidad de la caricia de la bebida. Pero eso ahora, en estas circunstancias, no parece posible una muerte tan digna. Así que prefiero estar aquí, encerrado el resto de mi existencia. Es mejor quedarse hundido en estas tinieblas que salir por las calles y confesar que he sido víctima de un milagro. Y dar *publicidad gratuita*...

Mientras tanto, la línea oscura, fina al principio, crece y crece sin control, cae del orificio redondo de mi sien, recorre mi cuello, gira por el borde de mi camisa,

sale hacia afuera, mancha mi hombro, recorre las ranuras formadas en las sábanas y va a besar la réplica de alfombra persa. Allí, sobre el piso, comenzó a engordarse como esos bichos de agua pantanosa hasta cubrir el falso tapete, la suciedad periférica y, por último, el parque todo. Mis pantuflas nadan a la deriva como un pedazo de tronco en esta pequeña ciénega escarlata. Hoy no he llorado. Y eso que mi madre siempre se molestaba por mi tendencia fácil al melodrama...



creación literaria

poesía



Hojas de ruta

Thalía Cedeño

La otra orilla de la suave mía, salta, brinca, se encabrita toda
Tras la luz de los espejos la llama que la vida enciende-apaga
Toda lívida.

Seas árbol, puma o flecha, erguida noche ¿dónde habitas?

Si arroyuelo cristalino y amatista ¿dónde pisas?

Tus vaivenes, tus sonrisas donde alada

Erguida voy en madrugadas, puerta abierta, somnolienta,

Tú la brisa en este cuenco

cual espada matinal.

Vanos apuros en la orilla, te quedas frente al mar

Donde naufragan cientos, miles, la ocarina suena y llama.

En otro tiempo te multiplicabas.

Los rayos te encendían, descalza entera frente al agua.

Mojabas los dedos. Tenías prisa por llegar a tus orillas.

Y no estabas o no estuve o pasaste sin mirar

Tus luceros, tus estrellas, tanto almíbar.

La suave mía humanidad en la otra orilla

A la espera junta llamas con olivas.

Hojas de ruta

Thalía Cedeño

La otra orilla de la suave mía, salta, brinca, se encabrita toda
Tras la luz de los espejos la llama que la vida enciende-apaga
Toda lívida.

Seas árbol, puma o flecha, erguida noche ¿dónde habitas?

Si arroyuelo cristalino y amatista ¿dónde pisas?

Tus vaivenes, tus sonrisas donde alada

Erguida voy en madrugadas, puerta abierta, somnolienta,

Tú la brisa en este cuenco

cual espada matinal.

Vanos apuros en la orilla, te quedas frente al mar

Donde naufragan cientos, miles, la ocarina suena y llama.

En otro tiempo te multiplicabas.

Los rayos te encendían, descalza entera frente al agua.

Mojabas los dedos. Tenías prisa por llegar a tus orillas.

Y no estabas o no estuve o pasaste sin mirar

Tus luceros, tus estrellas, tanto almíbar.

La suave mía humanidad en la otra orilla

A la espera junta llamas con olivas.

1

He trazado a duras penas los círculos. En ellos existías en principio
 Y la oscuridad y la luz nos unían. Dormí pronto y te fuiste
 El silencio ha sido eterno en estelares. Mis embriones angustiados
 Olvidaron su clave, hoy orbitan cientos de lunas vagabundas.
 Es bien cierto que no eran necesarios a la Tierra que fecunda diferentes
 organismos hoy en día,
 Que los huertos calcinados no dieron frutos al mar. El mar tuvo que
 crearlos, reinventarlos.
 Y tú estabas en la ruta de las esferas entonando una canción
 a la humanidad sórdida, ciega. Te pedí que la cuna sea de luz
 para que las estelas se ordenen. Y se ordenaron junto a ti, antes que el
 pensamiento.

Supongo que no tengo nada que decir. Observar solamente que en la noche
 las esferas se ubican en dirección distinta
 Y una música suave en medio de la bruma se abre misteriosa.
 Y la otra orilla invita a navegar en sus portentosos brazos. Tus grandes alas
 Quietas me confunden y conducen. Han desovado inmensas rocas y una
 sola es igual que la mía, Tierra viva, Tierra calcinada, llena de noches y de
 días, brumosa tierra en la inmensidad.
 He llegado a la otra orilla. Fijo las coordenadas y el centauro se apacigua.
 Tú estarás allá en la madrugada, cuando el mar se aleje y la línea azul abra
 las puertas
 Tú estarás allí para empezar
 y yo en vigilia sobre las coordenadas mismas.

En nuestra Tierra creció la hierba a una altitud distinta y a pesar de ello
 Nos calcinamos, se secaron los pezones. Uno a uno caminamos sonámbulos
 después de la Gran Fiesta. Hablar de sexo fue ridículo. Terminamos
 extinguidos sobre la raíz. Nuestros cuerpos dejaron de ser placenteros
 Se llenaron de alimañas, comejenes, y otras plagas
 que aparecieron de la noche a la mañana
 Para extirparnos úteros, ovarios, testículos, entrañas. Los hombres y
 mujeres se tornaron ambiguos, rapados, despellejados, finalmente arrojados
 por doquier. Nada importó. Los animales puros comieron de nuestras
 carnes y sin embargo sobrevivieron.
 ¡Ah, sobrevivieron a salvo por preñar la ingenuidad! Solo los pájaros
 cantaron solos
 de amor y soledad pero crecieron y anidaron sobre nuestras raíces.
 ¡Ah, congoja del soñar en la otra orilla, todo viento!

Después de la Gran Fiesta humana, silencio sepulcral.

Leo esta hoja por si alguien, algo, un latido tomara fuerza
 Y nos hiciera volver desde otra entraña renovada
 Desde otra luz
 Para ser nuevos, limpios de corazón.

3

Y en este punto de la esfera cotidiana
Todos hablan y luchan y pelean por llegar hasta el efímero banquete
antes que el volcán reviente y nuevos truenos y tronos se agiganten
y deshagan al azar.
Nosotros, caminantes del tiempo-calendario
En la zona ecuatorial, contamos las monedas
Del sudario donde nos sepultarán junto al maíz
en las viejas vasijas de antaño,
polvo y numen, polvo y granos
polvo y nada más.

Llueve aún sobre esta Tierra
los niños cantan la vieja canción de la patria
inusitada canción
Antes que el propio pan llegue a la boca
Antes que el azar divida y se congreguen
Antes que las luchas intestinas terminen
Antes que las banderas se entreguen
Antes de que los dedos se encorven
Antes mismo del sin fin y el estilete
Antes mismo que lentos, lentísimos, echemos
A andar el manso corazón liberado hace 500
De las puertas donde hoy a millares mendigan
Y aquí mismo, a bofetada limpia hacen bajar las cabezas
Los calzones, las miradas.
Y nada quedó porque la nada los embistió.

5

Una anciana sentada a las puertas de un andén
Vende remedios para el tiempo-calendario
hortigas del campo
sirenas contra ladrones
veneno para engañadores
terapias alternativas
corta uñas para gobernantes
corta garras de animales salvajes
luces para el renacimiento
leña para los años viejos
jabones y encantamientos para soñar
despiertos.
No se fía –dice el letrero-
Pero se da todo a precio de huevos
La patria regala la sangre
La patria se tuerce y retuerce
La patria es la brisa, la risa
Y la noche de las noches.

6

En la otra orilla - corazón de luz- también embaucaron
Al ingenuo, le hicieron ver estrellas y a ellas solo se llegaba
Con el pensamiento. Sin embargo, otra esfera, más próxima y distante
Conquistó el sueño de perros y navegantes.
Llora noche, llora patria que el milenio es masa incandescente
Soberbia, sepulcro de sepultureros.
Después de la Gran Fiesta se abrieron los sepulcros
Todos iguales, todos inmensamente vacíos de conceptos.
Los hombres habían despertado de sus sueños
Y se reconocieron nuevos pero continuaron siendo los mismos.

Escribo lo que veo y digo lo que siento
Soy libre aún, Escriba de los tiempos.
Soy libre aún sobre este viento.

Ciudad cardíaca

Selección de textos del libro homónimo

Yvonne Zúñiga

Sobre un corcel invisible se acerca

sobre un equino de viento
el caballero en su armadura
vuelve herradura en tierra
cuando gimen las ramas

al encuentro de su figura salgo
el corazón se desbanda en toques de madera
huracanes y brazos que describen
el azote del ritmo en las banderas

el caballero está allí
silbando entre las ágiles sombras y la brisa tibia
mira desde el fondo
tiene una extraña flor en la solapa
me ha propuesto un encuentro en la llanura yerma
y el infinito sendero de sus huellas
se pierde en las dunas blancas

he probado su sed
a la hora en que todos duermen
y la niebla fría asciende desde el asfalto

el olor a hongos en las paredes húmedas
repta en la epidermis de las ciudades
amordaza las bocas que aún respiran
el caballero escribe signos letales
para quienes interpretan los sueños
los deseos

el ave de sus manos cierra las alas
vuelo invisible y taconeo de pájaros en el hipotálamo
crucificado en la vitrina de las mariposas
me mira
regresa a los aposentos húmedos
figuras ágiles trepan la red
para dormir encaramadas al tumbado
saturadas de sensualidad
estrelladas contra su cielo nocturno.

La noche

hueco tumefacto
herida humeante el patio inmenso
iluminada desde dentro la carpa
en el desierto nocturno
 velas en el cemento
 acaso en las grietas
flamea el arco iris sobre la nuca
hombro a hombro el rumor de los piojos
y el tábano como un recuerdo insistente
 atormenta el tiesto
el maíz macerado por tu boca
oscura caverna

la brisa caliente viene con su signo
ardientes los ojos
apenas un punto en el comienzo
un retroceso
los dedos en su caracol
 el sol ha salido.

Un argumento para estar solo

paisaje sin fin
devorado el horizonte por un camino de serpientes
tu voz clarea un trinar de mirlos

por la ventana semiabierta
de mi ojo avezado y negro
como un abanico de mariposas
te veo apartar las hojas y emprender viaje.

Peligrosa duda

abro otra puerta
cerré la anterior
no estoy muy segura
peligrosa duda
para quien ha mirado esta acción ambigua

he cerrado la puerta y no lo hice
he dejado un resquicio
para que se deslicen por ella los peces oscuros
habría que mirar un tanto de reojo
y ver cómo
la mano irá a posarse sobre la hoja de la puerta
para evitar que ésta se cierre
y poder hacer el ademán
de volverse un poco hacia atrás
estirar el brazo
y sentir que el espacio crece infinitamente.

La lentitud

la lentitud de los párpados
al caer con sonido metálico
mi nerviosismo perceptivo y el trajín de los fantasmas
 su voz filtrada por los poros
 con sudor vidrioso me sumerge
 y salinamente pretendo trepar
 el esqueleto de enfrente
siento una ola en suspenso
un desmoronamiento de sangre seca
soy un cuerpo sobre arena que relumbra
soy arena hirviente cayendo sobre el reloj enmudecido.



Poesía

Hernán Crespo Toral

Poema 13

Ya terminé de mirar el horizonte
Y te traigo, Señor, todas las penas:
las del niño que muere antes del alba,
las de la madre, anclada en el abismo
de su propia soledad... pues prefirió
matar la vida
que germinaba en la penumbra de su vientre.

Ya terminé de ver el horizonte,
Adentro de mí mismo,
Y encontré el abismo:
Yermo mi corazón,
Secos los campos
De mi antigua pasión,
Desolado el panorama de mi angustia.
Solamente la estrella de la tarde,
Aquella que se esconde
Cuando la cauda lechosa
De la noche, envuelve el silencio
Bordada de constelaciones.

Poema 18

Somos
La misma ilusión
El mismo canto.

Ayer, enriquecido
con la alegría y con el llanto
La voz, la misma voz
La piel, la misma piel, domesticada ya
por el amor, por el sol, por el verano
por la caricia, por el viento, por la lluvia,
corriendo ya por el antiguo surco,
por su cauce.
Quedan atrás los recuerdos,
los hijos, ternura y fortaleza
espejo rompiente y roca
cima y abismo.

Ha huido ya
vertiginosa la vida y nos transita
dejándonos en las manos
abiertos los estigmas y, en el corazón,
la ardiente llama.

Poema 20

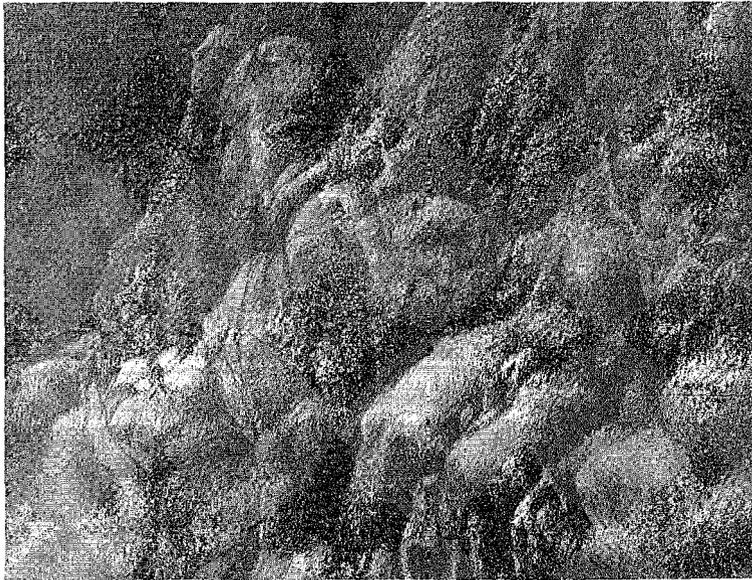
Quejumbrosa arista de la quilla
Despedazas el agua...
Se arremolina en el viento, en las cuadernas
Y la vela desvela tus amarras.

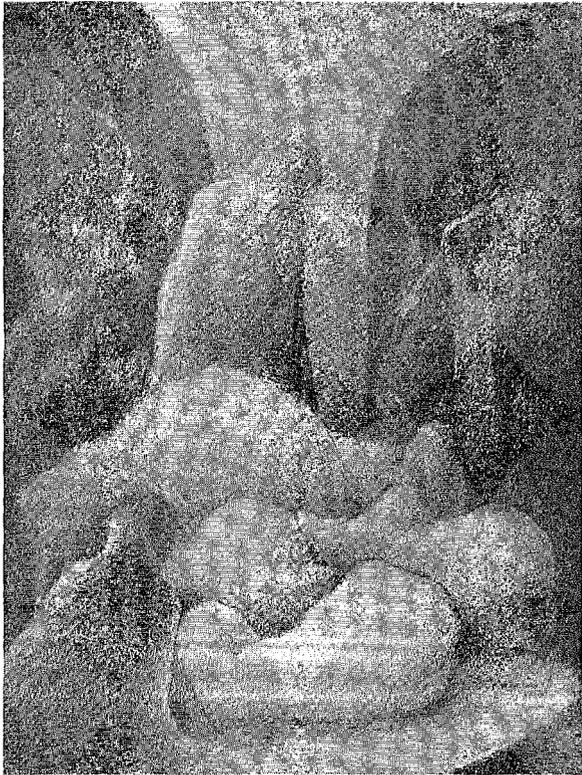
Incomprensible claridad del aire
apretando a los cipreses por la punta,
recortando la figura de la Luna
en el verdor oscuro de tus ojos...

Sagacidad envuelta en algoritmos
frescura del clavel,
extraviado perfume.
Eres miel en mis labios
Y tersura apretada en mi corazón...

creación literaria

teatro





Un balcón en cada pueblo

Eliécer Cárdenas

PERSONAJES

Velasco: (hombre maduro, alto de estatura, delgado, con calvicie, lentes y bigote).

Corina: (mujer que empieza envejecer. Distinguida aunque con apariencia de modesta ama de casa).

Perón: (Presidente de Argentina. Lleva uniforme militar).

Eva Perón: (Primera Dama argentina. Muy elegante, a la moda de la época, lleva sombrero, guantes, etc).

Raúl Touceda: (amigo de Velasco).

Cañarte: (político ecuatoriano).

Concha: (político ecuatoriano).

Ernesto Guevara: (joven de aspecto informal, algo descuidado).

Guardespaldas de Eva: (lleva gafas oscuras, de aspecto amenazante).

Payaso: (con características de mimo)

Un repartidor de volantes

La escena dispondrá, a lo largo de la obra, de ambientes diversos: La sala del departamento de los Velasco Ibarra; la mesa de bar donde Cañarte y Concha hacen su apuesta; el despacho de Perón; el espacio (vacío) del Parque de Palermo en Buenos Aires. Mediante el cambio de la iluminación, las escenas pueden desarrollarse en uno y otro sitio del escenario, sin cambio de utilería

ESCENA PRIMERA

(Parque de Palermo en porción vacía del escenario. Las luces enfocan a RAÚL, amigo argentino de Velasco. Viste traje y sobretodo, lleva puesto un sombrero. Se desplaza por el escenario como un paseante solitario por el Parque).

RAÚL (mira su reloj de muñequera): Nunca demora en nuestras citas. El Parque de Palermo le encanta. Dice que aquí, en Buenos Aires, se siente a gusto. (Pausa). Mi amigo es un hombre alto de estatura, sumamente delgado y al hablar no deja de mover sus largos brazos, y el dedo índice de su mano derecha...ah, su dedo, parece un puntero que subraya cada frase. Es algo raro mi amigo, al que conocí en la Universidad de La Plata. Nadie diría que fue Presidente de la República del Ecuador, su país. (Se frota las manos, como si tuviera frío). Vamos, que el hombre es pobre cuando es regla que un gobernante deje el cargo forrado de billetes, de mucha guita, como decimos aquí. Vive en un departamentito de tres por cuatro, aquí en el centro de Buenos aires, y por lo que sé, soy su único amigo en la Capital Federal. Gusta del tango, como yo, pero no demasiado. Es frugal. Su esposa es Argentina. Creo que la política ha hecho de él una especie de ermitaño obsesionado con una sola idea: el destino de su patria. (Pausa). Perón lo acogió, aunque no hace mucho por ayudarle en el exilio. Una cátedra de Derecho Comparado en la Universidad de La Plata, que no le alcanza para cubrir el alquiler del departamento y poco más. (Pausa, RAÚL vuelve a consultar su reloj). Demora. ¿Qué condecoración habrá empeñado hoy?, me pregunto.

(Llega VELASCO, con paso rápido, visiblemente agitado)

VELASCO (estrecha nervioso la mano de RAÚL): Vengo de una docena de casas de empeño en Lavalle y Reconquista, las calles de los empeñadores y los vagos de cafetines. Ninguna quiso aceptarme la Condecoración de la Orden del

Libertador, Primera Clase, que me confirió el Congreso de Venezuela. Si alguno quiso tomar la preseña fue a cambio de una miseria de pesos. (Extrae del bolsillo del saco una condecoración. La contempla con fastidio).

RAÚL (palmea el hombro de VELASCO, con indulgencia): Velasco, amigo, estas empeñando todas tus condecoraciones. Muy pronto no te quedará ninguna.

VELASCO (vehemente): ¿Y qué quieres que haga, Raúl? Por las pocas clases de Derecho Comparado que Perón gestionó me concedieran, recibo una miseria. El alquiler del departamento es caro, y al fin no tengo otro remedio que empeñar estos recuerdos. (Vuelve a guarda la condecoración en el bolsillo).

RAÚL: Podrías decirle a Perón que te preste ayuda de un modo más decente. Eres un exiliado ilustre, un intelectual, un estadista de prestigio, Velasco.

VELASCO (con un gesto terminante): A Perón no le vuelvo a pedir nada. (Pausa. Mira en derredor, como si estuviera cerciorándose de que no esté un transeúnte cerca). Por medio de algunos oficiosos emisarios me ha hecho saber que agradecería mucho si yo escribo en los periódicos las consabidas alabanzas a su régimen de regeneración popular. (Pausa) No lo haré, jamás.

RAÚL: Lo sé. Perón no quiere oír otra cosa que alabanzas, mientras la Argentina se va a pique. (Pausa) Quizá te convendría más bien intentar alguna colocación como conferencista en los círculos que no le son adictos. Asumirías una posición crítica discreta, por supuesto. No puedes

proparasarte en tu condición de exiliado extranjero, pero hay modos, Velasco, de decir las cosas más duras sin que parezcan tales, suavizándolas con habilidad.

VELASCO: Sería una vergüenza para mí. Perón me acogió, me favorece de algún modo. No seré como el perro que muere de la mano del que le da alimento.

RAÚL: (riendo) Siempre tan inflexible con tus principios, amigo. Nadie habla de jugar a dos ases, de traicionar. Simplemente, hay que sortear los contratiempos, aprovechar las circunstancias que puedan darse.

VELASCO: Jamás. Soy fiel a mis principios. No comparto las ideas de Perón, pero soy su huésped. No me imagino utilizado por el vocerío de los opositores, los radicales, la Liga católica.

RAÚL: (se encoge de hombros) Es cosa tuya, amigo. (Se escucha música marcial de banda) Ni siquiera en Palermo ahora se puede pasear en paz, sin que le perturbe la fanfarria peronista. Ya no es un fastidio. Es una cuestión de dignidad y decencia alejarse de aquel ruido (la música se vuelve más estrepitosa). ¿Lo ves? Ruido para no pensar, para que bailen de contento los "cabecitas negras" que inundan Buenos Aires.

(Dan un par de vueltas en silencio mientras la Música decrece, se apaga).

VELASCO: (se detiene, pensativo): Buenos Aires, una ciudad en la que uno quisiera quedarse para siempre. Está tan lejos de todo, rodeada por el río y la pampa infinita, pero al mismo tiempo aquí se encuentra todo lo que el mundo

tiene. Gente de todos los países. Museos, bibliotecas, personas que profesan las ideologías que hoy sacuden al mundo, desde las más descabelladas a las más claras y eminentes. ¿No te parece un genio, por ejemplo, Ezequiel Martínez Estrada? Sus obras desmenuzan la esencia de este país, y su nostalgia.

RAÚL (con sorna): también están Perón y su mujer, Eva, el "Hada Madrina" de los descamisados. Ayer entregó placas dentales a un montón de infelices que perdieron los dientes pero que tampoco los necesitan porque no tienen para comer. La semana pasada sorteó casitas a la gente que vienen del interior para establecerse en los cinturones de miseria de Buenos Aires. Pausa. (Con ira). Mientras dura el circo, la economía del país se cae en pedazos por culpa de la demagogia y el derroche.

VELASCO: Por mi condición de exiliado no puedo entrometerme en la política de este país. Pero veo las cosas que suceden, he analizado y concluyo que Perón tiene aspectos buenos y también negativos.

RAÚL: Lo malo gana en él, cien por cien, te aseguro.

VELASCO: En mi país, si alguien hiciera lo que él ha hecho aquí, en favor de los pobres, se quedaría cien años en el poder.

RAÚL: ¿Lo ves, Velasco? Si un líder se pone a adular a la chusma tiene asegurado el mando. (Pausa) ¿Cómo actuaste como presidente en tu país? Estuviste en el poder por dos ocasiones, y te echaron, en ambas.

VELASCO (suspira): Mi país es ingober-

nable. Lo comparo a una masa de cera caliente en manos de un artista. El artista moldea la figura, cualquier figura, no importa, pero de inmediato la cera chorre entre sus dedos, la figura se derrite, y el artista tiene que volver a empezar, pero nuevamente la cera pierde su forma. ¿Me entiendes?

RAÚL: No sé cómo sigues pensando en la política. Yo en tu lugar hubiera arrojado la toalla, hace rato.

VELASCO: No me han faltado ganas de renunciar a la vida política. (Pausa). Es tan sucia, tan ingrata. Tus amigos en la política te vuelven las espaldas, te trampean a la menor oportunidad. Debes creer mucho más en tus enemigos que en los que dicen ser amigos tuyos. De los enemigos sabes cómo son y de qué pie cojean. De tus adictos tienes que esperar a que traicionen, que te fallen, para saber cuál es su punto flaco.

RAÚL: Terrible. Por algo a la política yo la miro de lejos. Como a los incendios. Si te acercas a ellos te chamuscas, te quemas.

(Velasco vuelve a extraer la condecoración de su bolsillo y la mira)

VELASCO: Es la última condecoración que me queda. En este tiempo las he ido empeñando una tras otra. Comencé con la Gran Medalla del Congreso Nacional de mi país, siguió la Orden al Mérito que me confirió la OEA, y luego la Condecoración al Civismo Grancolombiano que recibí en mi visita oficial como Presidente del Ecuador a Bogotá, y después otras. No me han dado más que unos pocos pesos por ellas. Calculan la ley en oro de las medallas y las tasan. Siempre una miseria. Ni siquiera

se fijan en las leyendas que llevan grabadas las condecoraciones.

RAÚL: Ahora la República Argentina no es un buen refugio para los exiliados. Hay demasiada turbulencia en el ambiente. Está como cargado de electricidad. ¿Te fijas? Una carga que viene de adentro de la gente y que estallará en cualquier momento.

VELASCO (suspirando): Todo exilio es duro para el que ha salido de la patria con las manos vacías, una muda de ropa, unos cuantos libros y unas condecoraciones al mérito. (Pausa). Durante mi primer exilio en Colombia fui maestro en un colegio enclavado en la selva. Sus bancas eran de caña y carecía hasta de pizarrones adecuados. Estuve después en Venezuela y casi me morí de hambre. Lo que me pagaban por mis artículos en los periódicos no me alcanzaba ni para el desayuno. Prefiero Buenos Aires. Corina, mi esposa, es argentina, aunque tan pobre como yo.

RAÚL (lo mira atento): Eres extraño, amigo Velasco, estuviste en el poder, por dos ocasiones y no saliste rico. Qué digo, rico no, pero cuando menos con los medios necesarios para establecerte en otro sitio. Y eso ya no se llama honradez sino temeridad. Entregarse a la miseria.

VELASCO: Los ideales, es cierto, no alimentan. ¿Pero pudiera mantenerme vivo sin ellos? Tendría dinero, bienestar, pero a costa de matar mi dignidad, mis ideales.

RAÚL: Si así pensaran todos los políticos, el mundo estaría salvado, Velasco.

VELASCO: Di mejor que si pensáramos todos así en el mundo, no necesitaríamos la política para gobernarnos.

(VELASCO Y RAÚL prosiguen su paseo en silencio. Aparece un muchacho repartidos de hojas volantes, con un fajo en la mano).

MUCHACHO VOCEADOR: ¡Esta noche, Aníbal Troilo y su bandoneón en el Luna Park! ¡En el Luna Park! (Entrega al pasar una hojita a Raúl)

RAÚL (guardándose la hojita tras mirarla): Ya no soporto ir a los espectáculos públicos. A pesar de que me encantan los tangos de Aníbal Troilo. No hay presentación donde el animador no pida al público que coree aquel estribillo horrible: "Perón, Perón, qué grande sos, Perón, Perón, cuánto valés". Para podrirse, Velasco, te aseguro.

VELASCO: Cierto. La adulación de las masas promovida por un político es repugnante. Empequeñece al líder en lugar de elevarlo encima de la vulgaridad. No sé cómo Perón aguanta esa clase de lisonjas.

RAÚL: Es su mujer, Eva. Tan vanidosa. Le encantan los vítores y los aplausos. No puede vivir sin ellos.

VELASCO: El poder es algo venenoso. Intoxica a quien lo disfruta. Hay que tener mucho cuidado con él. Administrarlo como un medicamento que se debe tomarlo con cuentagotas, de lo contrario resulta mortal.

RAÚL: Ah, Velasco, tan ingenuo todavía. Por algo llegaste al poder y lo perdiste al poco tiempo, según me lo has contado.

VELASCO (en actitud meditabunda): Yo he querido que el poder que me fue investido sirviera no para mí, sino a la gente

que cree en mis promesas: caminos, escuelas y trabajo. Decencia política y honradez en el servicio público. (Pausa). Pero siempre están al acecho las ambiciones de los colaboradores. Los que promueven las campañas exitosas exigen cobrar sus dividendos y todo se estropea. Si no dispensas favores, conspiran contra ti, se enemistan. Pero igual, si les colmas de beneficios siempre quieren más. Corrompen el ambiente como pedazos de carne podrida en medio de un jardín con flores recién plantadas.

RAÚL: Me apena tanto no poder ayudarte como debería. Pero ya lo ves, soy también un profesor eventual y tampoco el dinero me alcanza.

VELASCO: Tu amistad, Raúl, es el mejor apoyo que puedes ofrecerme. (Pone una mano sobre un hombro de Raúl) Una amistad auténtica. Qué pocos amigos verdaderos tenemos los políticos. Debe ser una maldición del oficio. Ganar voluntades de la gente pero alejar los sentimientos personales y en cambio atraer a toda clase de parásitos, como si el líder carismático despidiera una especie e hedor secreto que incita en su entorno a los peores.

RAÚL (triéndose): Claro, Perón es una vaca putrefacta que corrompe el aire de Argentina.

(Llega un joven que viste con aspecto descuidado. Es ERNESTO GUEVARA. Reconoce a Raúl, se detiene).

RAÚL (saluda a Ernesto): Ernestito, años que no te veo. (Apreciándolo con la mirada) Estas todo un hombre. ¿Cómo van tus estudios de Medicina? ¿Y tus viejos?

ERNESTO: Bien, los estudios y mis viejos. Voy de viaje, Raúl. Un recorrido por el continente para mirar lo que sucede fuera de Argentina. Aquí me ahogo.

RAÚL: ¿Un viaje por el continente? Pues te presento a otro viajero, un exiliado más precisamente. Mi amigo José María Velasco Ibarra, que fue presidente en su país, el Ecuador, por dos ocasiones, y en ambas fue derrocado.

(Ernesto y Velasco se estrechan las manos)

ERNESTO (irónico): Un pequeño record dos derrocamientos, ¿verdad?

VELASCO: Si llega en su viaje a mi país, le impresionará la inestabilidad de sus gobiernos, joven. Allá un presidente nunca está seguro a la mañana si anochecerá en su cargo.

ERNESTO: Lo sé. Las disputas de siempre por el poder, y el pueblo lejos de las decisiones políticas. Sucede en casi todos nuestros países, cuando no tienen dictadores sanguinarios que se adueñan por décadas del poder. (Pausa) Se necesitan cambios, grandes cambios revolucionarios.

VELASCO: Cambios, sí, pero no radicales ni traumáticos que pueden empeorar las cosas. Evolución en lugar de revolución, más bien.

ERNESTO (displícite): ¿Lo cree? Los pueblos exigen verdaderas transformaciones, no meros paliativos. No pueden vivir como hasta ahora los han mantenido sus clases gobernantes, en la explotación y la miseria. La enfermedad. La ignorancia. La historia nos reclama a los jóvenes, debemos impulsar las grandes transformacio-

nes. La generación de políticos a la que usted pertenece ha fracasado.

(Ernesto se despide con frialdad de Velasco y Raúl).

RAÚL (mira alejarse a Ernesto): Ah, este Ernestito, el hijo rebelde de mi amigo el doctor Ernesto Guevara. Debes disculparle su ex abrupto. Es tan joven...

VELASCO: Yo fui joven, tú también lo fuiste, y más o menos entonces pensábamos igual. Éramos impacientes, radicales. (Pausa) La edad nos fue enseñando que la política exige una desmesurada dosis de paciencia, y que desengaña, más tarde o más temprano. (Pausa) ¿Tienes la hora? Mi reloj fue la primera de mis pertenencias que fue a parar a una casa de empeño.

RAÚL (mira su reloj): Las doce menos cuarto, Velasco.

VELASCO ¡Es tarde! Debo ir ahora a las casas de empeño de Recoleta. Quizá alguna allí quiera aceptarme esta condecoración.

(Velasco se despide, mientras va caminando de prisa).

ESCENA SEGUNDA

(Departamento. CORINA en actitud de escribir sobre un cuaderno, sentada en una de las sillas, la estilográfica suspendida sobre la hoja).

CORINA: Verso, verso, acude a mí. No me abandones. (Pausa) Escribir poesía es un enigma, como descifrar el vuelo de los pájaros. Desde niña amé la poesía. Mi madre me alentada. "Pequeña", me decía, "no malgastes jamás tus manos tan finas y preciosas, con ellas harás versos hermosísimos, como Norah, o Alfonsina".

(Se escucha tenue, una melodía, es el preludio de "Alfonsina y el Mar").

CORINA: Escribo versos. Con ellos me escapo de este departamento, de Buenos Aires, y dejo por un instante este mundo, con sus amarguras y su frialdad, su sinrazón. (Cierra los ojos) ¡Floto, floto entre las esferas! ¡El Paraíso! (Pausa. Vuelve a abrir los ojos) Pero el ensueño siempre dura tan solo unos segundos. Vuelvo al departamento, a Buenos Aires, a la jaula donde José María y yo estamos prisioneros. (Pausa. Se incorpora del asiento, deja sobre él su cuaderno y su estilográfica). Demora más de lo acostumbrado.

(Entra Velasco, alterado. Besa rápidamente a Corina en una mejilla).

VELASCO (furioso): ¡Ladrones! ¡Infames usureros! No me dieron más que veinte pesos por la Condecoración de la Orden del Libertador. Que no era de oro de buena ley, eso dijeron. No era oro lo que les ofrecía, sino mi prestigio, mi pasado.

CORINA (abrazando a Velasco): Cálmate, José María, tienes en tu interior algo muchísimo más valioso que el oro, solo que la gente no se da cuenta de aquello. ¿Quieres comer? Sofía preparó el almuerzo y se marchó. (Pausa) Su hermana está muy mal, golpeada y en prisión.

VELASCO: Comeré más tarde. Si, Sofía me lo dijo ayer. Torturaron a su hermana que está detenida, me contó.

CORINA: Sí, de la fábrica donde trabaja se la llevaron unos tipos a la comisaría y de allí la trasladaron en un coche celular a la prisión militar de Barrancas. Sofía dice que allí la golpearon con hierros recubiertos de hule y le aplicaron descargas eléctricas en las partes íntimas. Además, le rompieron tres costillas. La acusan de pertenecer al movimiento obrero antiperonista.

VELASCO: Este país está mal. Torturar a una pobre obrera. ¿No es Perón el adalid de los trabajadores, como dice?

CORINA: Perón solo quiere poder y más poder, y Eva, se cree la salvadora de los pobres. Mientras tanto, Argentina va cayéndose a pedazos. No sé a dónde irá a parar con tanto desbarajuste.

VELASCO: ¡Chist! No lo digas. Somos una pareja de exiliados, huéspedes de la benevolencia del general Juan Domingo Perón.

CORINA: Lo dices por tí, José María. Yo soy argentina y en mi patria puedo opinar como me venga en gana.

VELASCO: Ambos somos exiliados, Corita, ¿no te das cuenta? Yo vivo de esperar la correspondencia que me viene

del Ecuador, y tú en el perpetuo exilio de la poesía.

CORINA: Te llegó nueva correspondencia. Está sobre la mesa. (Corina señala hacia la mesita donde se miran unos sobres).

VELASCO (va hacia la mesita): ¡Las cartas! El único cordón que me mantiene unido a mi país. Noticias más o menos frescas de la patria lejana y añorada.

CORINA (irónica): Sobre todo peticiones. Nunca se van a cansar de pedirte algo, una recomendación, un puesto, una beca, como si continuaras siendo el Presidente del Ecuador.

VELASCO (toma un sobre, lo abre): Me escribe un sacerdote. El reverendo padre Ignacio Costa. (Lee la carta): "Está profetizado, excelentísimo señor, usted volverá al solio presidencial por tercera vez. Su gobierno no será maternal, sino de mano de hierro. Confíad en el Señor de los Ejércitos. El guiará vuestro mandato".

CORINA (ríe): Ese curita debe ser capellán del ejército. Qué recomendación. Mano de hierro.

VELASCO (con la carta en la mano): Me he preguntado a veces, Corita, si debí actuar justamente así, con mano de hierro, para desbaratar las continuas conspiraciones que se tejían en mi contra y enviar a la cárcel a quienes no cesaban de calumniarme en los periódicos, y castigar a los ingratos que no contentos con incumplir mis disposiciones moralizadoras, robaban y no se cansaban de robar al estado, al pueblo, enriqueciéndose a costa de mi administración y dejando mi honor por los suelos.

CORINA: Sigues siendo el ingenuo de siempre. José María. Tus ministros, con pocas excepciones, buscaron enriquecerse de la manera más rápida. Contratos fraudados, coimas, puentes y carreteras que nunca fueron construidos, nombramientos a difuntos para embolsillarse las planillas de los pagos, miserables extorsiones a las gentes humildes que confiaban en ti. (Pausa). Y mírate, sin conseguir el dinero necesario para pagar el alquiler vencido de este departamento.

VELASCO (desolado): Las canalladas ensucian la política. (Asume una entonación declamatoria) ¿Por qué tiene que ser así? Yo que querido siempre un gobierno honrado, compuesto por gentes probas y desinteresadas. Miraba a un partidario y pensaba, tiene cara de honesto, habla con tanta pasión acerca de la moralidad, la abnegación y el sacrificio por la nación. Lo ponía en un misterio, le solicitaba ser mi brazo derecho, mis ojos, mis oídos y mi lengua, y a las pocas semanas venían a informarme, "señor, su ministro tal es un ladrón". Yo, naturalmente, me negaba a creerlo. Calumnias de la oposición, pensaba, pero las denuncias se multiplicaban. Al fin me decidía a investigar los hechos por mi cuenta y era verdad. Ese ministro era un ratero. Lo cesaba de inmediato, y así me ganaba un feroz enemigo, nombraba otro, pero al poco tiempo escuchaba una denuncia contra el nuevo ministro: "Señor Presidente, su ministro está metiendo mano en el erario". (Pausa, prosigue, colérico) Me llaman el loco, para insultarme, pero había momentos en que me sentía fuera de mis cabales con tanta sinvergüencería desatada. (Dirigiéndose a unos colaboradores ausentes) ¿No se dan cuenta, señores, de que con sus bochornosos fraudes y negociados destruyen a mi

gobierno? ¡Yo, que en mis discursos prometo moralidad y obra efectiva! ¡Me avergüenzan, señores, y ofrecen a la oposición las mejores armas para que me acaben!

CORINA: Tus discursos, José María. Cómo deliraba la gente al escucharte. Cómo te vivaban hasta desgañitarse cuando alzabas el dedo índice, ese dedo que lo mueves en tus discursos como un director de orquesta su batuta.

VELASCO: (asume la postura de un orador delante de un balcón): ¡Pueblo ecuatoriano! (Pausa, rotundo) Amada chusma. Siempre, ¿me escucháis? ¡Siempre! Estaré al lado de vosotros para enfilar vuestra furia inmarcesible y regeneradora contra las trincas oligárquicas, monstruos de la venalidad y la codicia que cual negros buitres se ensañan en la irrita postración y la penuria cruel en que vivís. (Agita su dedo índice para rubricar el período del discurso). Os digo, amados conciudadanos, que rompéis mi alma a la vista de tan atroces tribulaciones que padecéis, pero os digo también que ha llegado la hora de acabar con las sanguijuelas venales del oprobio plutocrático, triturando sus protervas intenciones para exterminar la corrupción y la rastrea impudicia que enfiebrece sus mentes ratoniles y raquílicas. Esamblaos en vuestras armaduras de pundonor patrio para acometer con ímpetu y denuedo a quienes os oprimen y os sumen en gigantesca tragedia.

CORINA: José María, ¿entendía la gente tus discursos?

VELASCO: ¡No importaba que no me entendieran al pie de la letra! El pueblo es intuitivo, escuchaba aquello que quería decirle, me comprendía, me vivaba. El

pueblo me adoraba, veía en mí a su defensor. A su profeta.

(Velasco va hasta la mesita, recoge otro sobre).

VELASCO (abre el sobre): Esta carta la firma una mujer de Ambato. (Lee): "Usted es el verdadero padre de la gente humilde y menesterosa. El único que siente en carne propia la miseria ajena". (Deja de leer). ¿Te das cuenta, Corita? Para ellos soy un padre porque siento la miseria en carne propia.

CORINA (irónica): Claro que sí, sobre todo ahora, cuando ni siquiera tenemos dinero suficiente para pagar el alquiler y a la empleada.

VELASCO (sin escucharla, poseído por su pasión política): Un padre para mi pueblo. Siempre he querido serlo, me he esforzado por ello. Un padre es un ejemplo. Un padre es un guía.

CORINA (con tristeza): No he podido darte un hijo, José María.

VELASCO (prosigue en el tono anterior): Un padre es tierno y complaciente, pero también es severo cuando existen motivos.

CORINA (suspira): Sí, un hijo nuestro, José María. Un pequeño, o una pequeña que de un poco de alegría a nuestra vida de hogar que es tan monótona.

VELASCO (sin atender a Corina): Un padre del pueblo que levante su fe en el porvenir, que lo saque del embrutecimiento y la miseria en que vive. Que lo eduque. Que castigue a los infames que

oprimen a esa muchedumbre ingenua y la desorienta con la demagogia y el escándalo.

CORINA (con ademán de acunar un niño): A la roró niño, duérmase mi bien. (Pausa. Con resignación): Un hijo de mis entrañas, de mi carne y mi sangre. (Pausa) Mi única pequeña, de palabras y de aire, es la poesía. Pero qué sola me siento muchas veces, José María.

VELASCO (sigue sin atenderla. Con determinación): Pero también es preciso que un padre castigue con severidad a los hijos desobedientes que van por el camino equivocado. (Pausa). Ya lo sé, he sido demasiado débil y condescendiente en mis gobiernos. (Pausa). Y además no me dejaban sancionar a los corruptos, como debí hacerlo. Jueces y tribunales, mis partidarios, los eclesiásticos, me advertían que no fuera tan duro. Me aconsejaban que no sancionara a fulano o zutano por sus robos y peculados. Que la paz pública ante todo. Que evitara los escándalos que podían ser funestos para la estabilidad de mi administración. Transigía, tapada, disimulaba, y al final de todos modos terminaba derrocado, precipitándome sobre las bayonetas, por obra de aquellos mismos militares a los que ascendía y condecoraba. Cenaban conmigo la víspera, brindaban por mi éxito, y a la madrugada me conducían preso a un cuartel y me ordenaban que firmase la renuncia. (Pausa. Baja la cabeza). Un padre. Un monigote patético.

CORINA: Nunca tendré un hijo, y ya estoy vieja para ser madre.

(Velasco recoge otra carta de la mesita)

VELASCO (mira el dorso de a carta): Esta

me la remite un soldado. (Abre la carta, lee) "Estamos dispuestos en el cuartel al sacrificio de la vida por usted si el caso así lo exige. Vuelva, señor presidente, y nos tendrá a su lado, a las órdenes tuyas".

CORINA: Los soldados, recuérdalo, José María, te sacaron a bayoneta del Palacio de Gobierno.

VELASCO: La tropa me adoraba. (Pausa) fueron sus jefes los que me traicionaron. Mancheno, que jugó con mi confianza y se sublevó precipitando al país en una guerra civil que por fortuna no llegó a mayores porque intervinieron los diplomáticos de los países amigos. (Pausa). Los soldados, Corita, son también parte de mi pueblo, aunque sus jefes los manipulan y engañan conservan su fe en mí. Yo armé al ejército que Arroyo del Río había dejado en la derrota, sin honra ni armamento. Mejoré su rancho. Aumenté su paga. Alfabetice a la tropa en los cuarteles. (Pausa) Por fuerza tienen que guardarme gratitud y cariño.

CORINA: Muy poca gratitud te han mostrado todos, salvo unos pocos amigos, claro. Amigos verdaderos, no aduladores que traicionaron, que luego de aprovecharse de ti te volvieron las espaldas, o peor, se convirtieron en tus peores enemigos, como Guevara Moreno, ¿Lo recuerdas? Aquel ministro de gobierno que se jactaba de adivinar tus deseos aún antes de que los pensaras siquiera.

VELASCO (recordando): Carlos Guevara Moreno. Quiso sucederme en el cariño de las masas. Demasiado precipitado y ambicioso. Muy hábil, eso sí. E implacable con sus adversarios, justo la virtud política que a mí me ha faltado.

CORINA: Y otros, peores que él. No quiero ni siquiera recordar sus nombres porque me dan asco. Se enriquecieron de la noche a la mañana, y, ¿lo recuerdas? El pueblo murmuraba. El "Profeta" no roba, decían, pero sus colaboradores no se cansan de saquear al Ecuador.

VELASCO (avergonzado) Así era, Corita. (La estrecha en un abrazo): Y tú fuiste una víctima.

CORINA: Muchos curas predicaban en los púlpitos contra "La mujer de Babilonia", o sea yo. ¿Mi crimen? Haberme casado contigo, con un divorciado que se atrevió a romper los sagrados vínculos de su primer matrimonio bendecido por la iglesia.

VELASCO (Indignado): ¡No quiero recordar aquello! Esos malos clérigos azuzaban a la gente humilde para que te insultaran cuando me acompañabas en los actos oficiales.

CORINA (irónica): Las damas se negaban a estrecharme la mano. Poco les faltaba para que me gritaran "ramera".

VELASCO (solicito): Calla, Corita. Lo sé. Has sufrido tanto a mi lado.

CORINA: No era sufrimiento. Era indignación, por los extremos de bajeza y sinrazón a los que lleva la política. Me calumniaron del modo más ridículo y absurdo. Corrían los rumores de que yo había sido la esposa de un payaso....

VELASCO (hace ademán de cubrirse el rostro, ofuscado): ¡No lo repitas! Esas infamias...

CORINA: La esposa de un payaso de circo, que lo abandoné para irme contigo, como tu concubina.

(En ese momento aparece en escena un PAYASO. Representa las habladurías sobre Corina. Se pone a bailar una suerte de danza pantomimesca, mientras Velasco habla para sí)

VELASCO: Cómo podían ofender de manera tan soez y vulgar a Corita. Se valían de todos los medios para desacreditarla y en el fondo desprestigiarme a mí. Pobre esposa mía, cuánto ha debido sufrir por amar a un hombre que tuvo la desgracia de ser Presidente del Ecuador. (Pausa) Mientras tantos ambiciosos sueñan con llegar al poder en mi país, yo considero que es lo peor que puede sucederle a alguien que tiene honor y buenas intenciones. Las peores calumnias se ceban sobre él, no lo dejan en paz, ofenden de la manera más burda a quien uno más ama. Corina es un alma pura y exquisita, una poeta. Y cuando publicaba sus versos en el país, no faltaban los infames que aseguraban que se los escribía algún autor amante de ella. ¡Qué cúmulo de infamias, qué dolor para ella!

(Se apagan las luces).

(Al encenderse nuevamente las luces enfocan una mesa de Bar. Sentados ante ella dos hombres vestidos con trajes claros y con sombreros Panamá juegan a las cartas. Son CAÑARTE Y CONCHA, empresarios ecuatorianos. Música tropical como fondo. Aparece el Payaso del cuadro anterior y hace de cara al público diversas muecas y contorsiones. El Payaso se retira).

CAÑARTE (arroja una carta sobre la mesa. Se abanica el rostro con una mano): ¡Uf! Panamá, siempre tan caluroso. (Pausa, dirigiéndose a Concha): ¿Has pensado en lo que te dije?

CONCHA (tira sobre la mesa todas sus cartas): Abandono el juego. Por hoy ya perdí bastante contigo. (Pausa) Lo he pensado, sí, pero no creo que Velasco Ibarra acepte. ¿Qué dirigente político en sus circunstancias accedería a retornar como candidato para una nueva campaña? Además mucha gente dice que el hombre está políticamente acabado.

CAÑARTE (recoge las cartas): Bien, ya no quiero seguir ganándote, aprende a jugar mejor. (Pausa) Que un líder se acabe no depende de él sino de sus seguidores. A Velasco la gente del pueblo sigue añorándole y le adoran. En los suburbios y los campos velan su retrato, igual que el de un santo. (Pausa, resuelto) Necesitamos a ese hombre.

CONCHA (dubitativo): No lo sé. Es un sujeto impredecible, un loco. ¿Quién quita que regrese al país con el corazón a la izquierda y prometa reforma agraria, intervención en los negocios y control de la banca?

CAÑARTE (ríe): ¡Mucho mejor! Que el hombre prometa lo que quiera, que nosotros mantendremos el poder. Que se desgañite con sus larguísimos discursos y que obtenga muchísimos votos. Lo manejaremos, no hay cuidado.

CONCHA: Te digo que es un maniático insensato. Podemos acabar muy malparados, los negocios, el país.

CAÑARTE: Malparados acabaríamos con Guevara Moreno si alcanza el poder. El sí es de cuidado, por su ambición desmedida. Pretendería una gran participación en los negocios y, de seguro, metería mano en las aduanas, en la flota mercante, en las exportaciones de banano, en las obras públicas y el reparto de los cargos.

CONCHA (como si se le hubiera ocurrido una gran idea): ¿Y los conservadores? El liberalismo podría llegar a un acuerdo razonable con ellos. Ganaríamos las elecciones con Ruperto Alarcón. O con Ponce Enriquez.

CAÑARTE (hace una mueca) ¡Los conservadores! Si le traemos a Velasco los arrastramos a nuestro lado, porque la mayor parte de los curas están con el Loco. Tendríamos a las masas de la Sierra.

CONCHA: ¿Y tú, qué ganarías con Velasco?

CAÑARTE (entusiasmado): ¡Todo! Mi empresa de exportación de banano, como sabes, no anda bien. Es imposible competir con la United Fruit, a menos que...

CONCHA (intrigado): ¿A menos qué?

CAÑARTE: Que tengas tu propio gobierno. Entonces negociaría en pie de fuerza con los gringos de la United. O dejan ingresar mis cupos de banano en el mercado de los Estados Unidos o azuzamos a millares de peones sin tierra para que se tomen sus plantaciones en Tenguel y Balaó.

CONCHA: ¿Y sólo tú negociarías con los americanos? No eres sino un pequeño exportador con problemas.

CAÑARTE: Por su puesto que no estoy solo. Detrás están Quirola, y Noboa. Y Marcos, y muchos peces gordos más.

CONCHA: Has madurado tu plan, por lo visto. (Pausa). Pero te falta lo principal. Velasco.

CAÑARTE: Es verdad. Me hace falta convencerle a ese loco iluso. (Pausa) Y allí entras precisamente tú, Conchita. El viejo confía en ti, te considera su mejor discípulo.

CONCHA (con una carcajada) ¡Su discípulo! Si lo fuera me moriría de hambre, andaría por allí perorando de moral y civismo, de incorruptibilidad y todas esas zarandajas que sirven para engañar a los incautos pero no para creerlas verdades a pie juntillas como lo hace el pobre.

CAÑARTE: En política, las apariencias son fundamentales. La gente le sigue al viejo, aunque después lo tumben del poder. El te considera uno de sus más firmes seguidores, escucha tus consejos. (Pausa) Si le escribes a Buenos Aires anunciándole que hemos formado un gran frente para que él lo encabece y con él ganemos las próximas elecciones, te aseguro que regresa al Ecuador en un dos por tres. (Pausa. En voz algo más baja) Ese viejo tiene una única ambición: el poder, aunque luego no sepa qué hacer con él.

CONCHA: ¿Apostarías sobre convencer a Velasco? Tú eres un jugador nato. Apostemos, digamos, cincuenta mil a que presento a Velasco de volver al país y presentarse como candidato. Tú ganas si eso ocurre. Si el viejo se niega, gano yo esos cincuenta mil. (Aparte, como pensando en voz alta) Estoy seguro de ganar.

El viejo no volverá a la política. Está escarmentado.

CAÑARTE (le ofrece una mano) ¡Aceptada la apuesta! Pago cincuenta mil si el loco rechaza la invitación a regresar como candidato, y si vuelve, me pagas tú.

(Concha y Cañarte se estrechan las manos. El payaso regresa a la escena y realiza unas cuantas piruetas).

ESCENA TERCERA

(Esta escena se desarrolla alternativamente en los dos espacios del escenario. A la izquierda, el despacho de Perón. A la derecha, el departamento de Velasco y Corina. Mientras la acción transcurre en uno de los espacios, el otro permanecerá a oscuras).

(Despacho de Perón, que está sentado detrás del escritorio, revisa unos papeles. Entra Velasco).

PERÓN (alza la vista): Ah, usted, Velasco. Lo he mandado llamar para que charlemos sobre su situación. (Se pone de pie, estrecha la mano de Velasco con frío protocolo. Velasco permanecerá de pie durante el diálogo con Perón) ¿Su estadía en la Argentina transcurre sin novedad?

VELASCO (distante: Perfectamente, señor presidente. (Pausa). Considero a la Argentina como mi segunda patria.

PERÓN: Bien, bien. (Pausa). Entiendo, sin embargo, que atraviesa por algunas dificultades económicas.

VELASCO (avergonzado): Quisiera no hablar de aquello, señor presidente.

PERÓN: He sido informado que usted tuvo que empeñar sus condecoraciones.

VELASCO: No valían gran cosa, le aseguro. (Pausa. Continúa como si le costara esfuerzo hacerlo): Es verdad, mis honorarios como profesor accidental de la cátedra de Derecho Comparado en la Universidad de La Plata no me permiten vivir con la elemental holgura. (Pausa). El

dinero, para un exiliado político, siempre resulta una penosa necesidad.

PERÓN: (sonríe, se levanta de su asiento): No para todos, Velasco. Conozco a ex gobernantes que viven en sus exilios como jeques. Mansiones, piscinas, aire acondicionado y tres autos, por lo menos.

VELASCO (vivamente): ¡Esos no son exiliados políticos, señor, sino rateros prófugos! Un ex presidente tiene la obligación de mantenerse pobre, tal como accedió al poder si careció de fortuna personal.

PERÓN: ¿Lo considera necesario?

VELASCO: ¡Absolutamente, señor! Si un mandatario termina su período o es derrocado sólo tiene que llevarse su honor del Palacio de Gobierno, nada más.

PERÓN: Admiro sus principios. (Pausa, vuelve a sentarse). Pero por desgracia los seres humanos somos eso, humanos. Tenemos necesidades y nadie puede ser exigido a vivir por debajo de su decoro. (Pausa). Usted es el ex presidente de una república hermana, Velasco. Fue su mandatario no en una, sino en dos ocasiones. Aclamado multitudinariamente. Se le reconoce como un estadista y maestro de prestigio internacional. (Pausa). Y mírese. Con un traje gastado, muy pulcro, por supuesto, pero en desuso.

VELASCO (con cierta ironía): Un profesor de Derecho Comparado con nombramiento temporal no gana mucho, señor presidente.

PERÓN: Por supuesto. (Pausa). Lo he llamado porque tengo una propuesta que hacerle.

(Se apagan las luces en el sector del Despacho de Perón. De inmediato, se ilumina el área del Departamento de los Velasco. Corina escucha que llaman a la puerta. Abre. Un individuo con aspecto de agente de seguridad se presenta).

AGENTE: La señora desea visitarla.

CORINA: ¿La Señora? ¿Quién...?

(Detrás del Agente, una dama elegante, peinada con un moño. Es EVA PERÓN)

EVA: Soy yo, señora de Velasco.

CORINA: ¡Eh! (nerviosa) me hace un honor al visitarme.

(Eva Perón ingresa a la salita. El Agente de Seguridad se queda junto a la puerta, en actitud vigilante).

EVA (permanece de pie): Me han hablado en la Fundación acerca de los apuros económicos que su esposo y usted están pasando en Buenos Aires. (Pausa). Vengo a ofrecerle mi ayuda, señora.

CORINA: Le agradezco su buena voluntad. (Pausa). Sí, pasamos por algunas estrecheces pero no debe usted preocuparse. Resolveremos nuestros problemas. José María, mi esposo, tiene una cátedra universitaria y vamos pasando.

EVA (mira en torno a la salita): Este departamento es muy pequeño. Puedo ofrecerle uno más amplio y confortable, digno de la categoría de su esposo y de usted.

CORINA: Estamos muy bien aquí, le aseguro. No necesitamos un departamento más amplio para mi esposo y yo.

EVA (deja traslucir su molestia por la negativa): Comprendo. (Pausa). Pero algo puedo hacer por ustedes.

CORINA: Con su gentil visita es más que suficiente. (Pausa). Usted tiene bastante trabajo con sus programas de ayuda a los pobres que ahora abundan en Buenos Aires, en toda Argentina.

EVA (ufana): ¡Mis descamisados! Los pobrecitos me consideran su madre. Como si yo los hubiera parido. Me parte el corazón la indigencia en que viven y con la venia de mi esposo, el general Juan Domingo Perón, procuro darles toda la ayuda posible. (Pausa, continúa, orgullosa de su labor. Esta mañana entregué quinientas carpas en Villa Devoto, para que las familias que allí acampaban a la intemperie se protejan del frío. (Pausa). Me lo agradecieron los pobrecitos de rodillas, besándome las manos, llamándome su protectora, su santa. (Pausa) ¿De verdad no necesita mi apoyo?

CORINA: Gracias, se lo he dicho ya, señora. Estamos bien. (Pausa). Sin embargo, usted pudiera ayudar a otra persona. (Pausa). Se trata de Josefa Magariños, la hermana de una empleada de servicio de este bloque.

EVA (interesada): Requiere una carpa? ¿O una cocina? ...

CORINA: Algo mucho más sencillo, pero también más necesario. (Pausa). Necesita la libertad. Está detenida. La acusan de opositora al régimen. Es obrera.

EVA (con disgusto): ¡Una enemiga del gobierno de Juan Domingo Perón! ¿Y dice usted que es obrera?

CORINA: Sí, lo es. Trabaja en una metalúrgica.

EVA: Los trabajadores están con mi esposo y conmigo. Nos adoran. Juan Domingo promulgó las leyes más avanzadas del continente en materia de legislación laboral. (Pausa, con disgusto). Esa persona debe ser una traidora.

CORINA: Es madre de familia, y la han torturado, en un cuartel.

EVA: ¿Torturado dice? El gobierno de mi esposo no tortura. Son calumnias que divulga la oposición para desacreditarnos.

CORINA: Si usted pudiera gestionar su libertad.

EVA (tajante): En materia de seguridad pública nada puedo hacer. (Pausa). Mi tarea es la ayuda a los descamisados.

CORINA: Ella es pobre, y está presa. La molieron a golpes, le aplicaron descargas eléctricas.

EVA: En fin. Si necesita nuestro apoyo no dude en pedírnoslo, señora del Parral de Velasco.

(Eva le extiende la mano. Sale. Su guardia de seguridad la sigue).

CORINA (para sí): ¿Qué clase de gobierno es, que ofrece caridades a la gente pobre y al mismo tiempo tortura a los mismos?

(Se apagan las luces en el área del Departamento de los Velasco. Se encienden en el área del Departamento de Perón).

VELASCO: ¿Una propuesta?

PERÓN (detrás de su escritorio): Exacto. Como le dije, usted, Velasco, es una figura continental. Sus opiniones merecen respeto. Con su erudición y profundo conocimiento de los temas sociales lo supongo versado en nuestra Legislación Justicialista.

VELASCO (dubitativo): Bueno, sí... Conozco las leyes aprobadas por su régimen. (Pausa). Dispongo de bastante tiempo libre y dedico muchas horas al estudio de las leyes argentinas.

PERÓN: ¡Magnífico! ¿Qué opina de nuestras nuevas leyes?

VELASCO: Reconozco su preocupación por reivindicar los derechos de los obreros...

PERÓN (no deja terminar la frase a Velasco): Mi propuesta es la siguiente: Usted, Velasco, recorrerá el país como conferenciante auspiciado por el Movimiento Justicialista. Universidades, centros fabriles, asociaciones de estancieros, para exaltar en sus intervenciones la gran visión social de mi gobierno. (Pausa). Se le pagará muy buenos honorarios por sus conferencias, y a la par servirá al país que lo acoge.

VELASCO: Sus leyes a favor de los trabajadores tienen muy buenos principios, pero temo que son unilaterales, concebidas desde la cima del poder y no desde la sociedad. Además, controla en exceso a los sindicatos, los vuelve meras herramientas de la administración.

PERÓN (intrigado): No comprendo. (Pausa). Pero bien, mi ofrecimiento está

en pie. ¿Acepta ser conferenciante de mi gobierno? Sus apuros económicos quedarían resueltos y servirá a nuestra causa.

VELASCO: Agradezco su oferta, pero no puedo aceptarla. Iría en contra de mis principios, mis convicciones. (Pausa) El Justicialismo merece mis reparos, lo digo con franqueza. Es autoritario y sofoca las libertades públicas.

PERÓN (golpea con un puño el escritorio): ¡Las libertades públicas! ¿Cree usted que antes de mi gobierno se respetaban esas libertades? ¡Para nada! ¡Industriales, estancieros, capitalistas extranjeros, hacían lo que les venía en gana! ¡Ahora la clase laboral me considera su paladín, el hombre que la rescata de la miseria!

VELASCO: Es posible. Pero las libertades son principios que ningún gobierno puede ni debe soslayar. (Pausa) Me derrocaron dos veces, por tratar de mantener las libertades en medio del caos y las calumnias de la oposición. Me repugné clausurar periódicos, encarcelar opositores. Lo hice, pero en contra de mi voluntad y mis principios.

PERÓN (vivamente): ¿Comprende por qué no conservó el poder? Justamente por esos titubeos.

VELASCO (con tristeza): Preferí que me echaran del poder a convertirme en un dictador. Claro, me acusaban de dictatorial y arbitrario, pero no lo fui.

PERÓN: (pensativo): Las reglas democráticas son en algunas ocasiones una camisa de fuerza, un estorbo. Los opositores se valen de ellas para desestabilizar y conspirar.

VELASCO: Peor es el remedio que la enfermedad. Sin libertades, solamente podemos dominar a base del miedo. Y la adulación. Los peores enemigos de un gobernante.

PERÓN: Miedo no, adulación tampoco. Lo que sucede en mi país es que impongo el respeto, la justicia. Y la gente humilde me sigue, me aclama.

VELASCO: Aclaman a los triunfadores, y lanzan escupitajos y arrastran a los vencidos. La eterna volubilidad de las masas.

PERÓN: (deja el escritorio, va hacia Velasco, lo mira de cerca): Usted es contradictorio, Velasco. Ama el poder pero no sabe cómo retenerlo e imponer su voluntad. (Pausa). Me contaron algo curioso de su parte. Cuando en inmigración le solicitaron declarar su profesión, usted respondió "Presidente de la República del Ecuador", Es decir, le encanta el título, pero no las responsabilidades inherentes a él

VELASCO: Gobernar es un tormento, ya lo dijo Bolívar, cuando nuestros pueblos se inclinan al caos y, al desorden son presa fácil de la demagogia.

PERÓN (vuelve a situarse detrás de su escritorio): A veces es preciso mentirle al pueblo. No es posible decir siempre la verdad desde la política. ¿Usted, Velasco, no le ha mentado a su pueblo? ¿No lo ha engañado nunca?

VELASCO (inseguro): Yo...yo...quise cumplir mis compromisos. No me dejaron. La oposición belicosa, mis propios partidarios.

PERÓN: ¿Lo ve? Nos movemos en el campo de las posibilidades. Nosotros los políticos no somos sinceros, nunca. Un político sincero no es un político. Debe cambiar de oficio. Meterse a predicador o moralista.

VELASCO (como si reflexionara para sí): Política y moral, qué gran dilema.

PERÓN (cambia su tono coloquial por otro, imperativo, hosco): No acepta mi propuesta y es una lástima. (Pausa). Le diré algo. La embajada de su país presiona a mi gobierno para que lo expulse de Argentina bajo la acusación de conspirar contra la estabilidad del Ecuador, un país amigo.

VELASCO (vehemente): ¡Son mentiras, falsedades, señor! Me calumnian, quieren hacerme daño. En Buenos Aires no me inmiscuyo en ningún asunto de mi país. No violaría los principios del asilo.

PERÓN (rascándose la barbilla, como si no hubiera escuchado a Velasco): Me presionan, Velasco, para que lo expulse. No me gustaría hacerlo pero...

VELASCO: Comprendo, señor presidente. Un exiliado político siempre crea problemas al gobierno que lo acoge.

(Perón extiende la mano a Velasco, dando a entender que la entrevista ha terminado. Velasco sale. Se apagan las luces).

ESCENA CUARTA

(Sala del departamento)

CORINA (hojea un librito): Alfonsina Storni. (Pausa, se escucha, tenue, la introducción de la melodía "Alfonsina y el mar"). Leo siempre sus poemas y la recuerdo. Fui a verla, en el Café Tortoni donde ella pensaba y escribía solitaria, en una mesita del fondo. Yo tenía diecisiete años y deseaba conocer a esa mujer que escribía versos tan hermosos y tristes. (Pausa). Me acerqué muy despacio a su mesa, y la vi tan delgada y pálida, como si llevara consigo todas las penas del mundo. Yo era tan tímida entonces y quise dar vuelta, abandonar aprisa aquel café donde se reunían los poetas de entonces. Alfonsina reparó en mi presencia y me llamó con una mano delgadísima y pálida que parecía la de un muerto o un fantasma. Me preguntó qué hacía allí. Que deseaba solamente conocerla, le respondí. Hablamos de poesía y me obsequió este librito que lo leo siempre que me viene la soledad, cuando estoy triste como ahora. (Pausa). Yo quise ser como Alfonsina, pero la vida me convirtió en la esposa extranjera en un país pequeño y agrícolce.

(Entra Velasco, agitado)

VELASCO: ¡Argentina está cada vez más imposible! (Pausa, deja el sombrero sobre la mesita). ¿Sabes, Corita? Esta mañana consultaba algunos libros en la Biblioteca Nacional y me crucé al salir con uno de los bibliotecarios que acababa de ser represaliado por el gobierno. Era cierto poeta de apellido Borges. Tronaba a grandes voces contra Perón, porque lo transfería de su labor en la biblioteca al cargo de inspector de aves en los mercados. ¿Te das cuenta, Corita?

CORINA: Borges, el poeta. Lo he leído. Es extraño y extraordinario. ¿Qué hizo contra Perón?

VELASCO: Suscribir un manifiesto, nada más. (Pausa). Perón se ha vuelto demasiado susceptible. El poder se le subió a la cabeza. (Pausa). En cuanto a mí, ya lo sabes, me amenaza con expulsarme del país.

CORINA: y a mí su esposa me ofreció una caridad. (Corina va hacia la mesita. Recoge un sobre): Te llegó una carta. Del Ecuador.

VELASCO (toma la carta, no mira su dorso): ¿Quién será ahora? ¿Algún otro curita profético? ¿Un soldado medio analfabeto?

CORINA: Es carta de Concha.

VELASCO: ¡De Concha! (abre rápidamente el sobre, empieza a leer la carta) "Maestro y amigo queridísimo. Aquí sus partidarios preparan un retorno triunfal para usted. Cañarte, Arosemena, Valdano, Raffo y muchos más que solicitan pedirle que retorne lo más pronto posible a fin de que encabece la campaña electoral que se avecina, en la cual, como en anteriores comicios, usted barrería dado el fervor popular que su magna figura merece...".

CORINA (interrumpe a Velasco la lectura de la carta): ¡Espera, José María! En la carta de Concha hay algo que no encaja. ¿Notas que él no te pide regresar al país para que encabeces la campaña electoral? Habla de otros que tienen ese interés. Además dice que "barrerías en las elecciones", luego él no está seguro de eso. (Pausa) No lo sé, esa carta me produce mala espina. Como si Concha no pensara exactamente en lo que otros esperan de ti.

VELASCO (con cierta impaciencia): ¡Mujer! Tú siempre con tus prevenciones en contra de mis partidarios. Concha es mi más fiel seguidor y hombre de confianza.

CORINA: ¿Lo es? Decías lo mismo de Guevara Moreno y recuerda cómo te dio la espalda y te traicionó.

VELASCO (impaciente): Déjame proseguir. (Continúa la lectura de la carta): "Acerca de su estancia en el Ecuador y los asuntos de tipo económico que representaría para usted la estadía, Cañarte me ha dicho que no debe preocuparse por ello. El y un grupo selecto de amigos y partidarios se encargará de proporcionarle el más decoroso alojamiento y sufragar todos sus gastos, así como el pago de secretarios y más colaboradores. Tantos beneficios le deben que sería lo mínimo que pueden hacer por su persona...".

CORINA: ¡Lo que faltaba! Ponerte en manos de ellos. Quieren tener como un pensionado suyo. Y cuando ganes las elecciones, te pasarán la factura.

VELASCO: Qué malpensada eres a veces con mis partidarios, Corita. Está claro que al no disponer de recursos para solventar nuestra estadía en el Ecuador, ellos se encargarán de proporcionarnos techo y manutención. Lo consideraría un préstamo.

CORINA (IRÓNICA): Sí, un préstamo que ellos se encargarán de cobrártelo en contratos jugosos, en concesiones millonarias.

VELASCO (sin atender a Corina, prosigue la lectura de la carta): "Con usted, admirado amigo y maestro, sus fervientes

partidarios consideran que el nuevo triunfo de la causa velasquista es seguro, aunque yo por mi parte me atrevo a prevenirle que las agrupaciones rivales se preparan para una lucha a muerte y sin cuartel en caso de su retorno. Su afectísimo amigo y fiel seguidor, Concha”.

CORINA: ¿Lo ves? Te advierte al final que la lucha en las elecciones será durísima. (Pausa) Casi te previene a que no vuelvas.

VELASCO: A veces parece que no me conoces, Corita. Mientras más dificultades se me presentan en una elección, me crezco en mi interior, asumo todos los retos. Y lucho como un león.

CORINA: Pero no has decidido volver, supongo. (Pausa) Esa carta de Concha no significa nada.

VELASCO: Sí, aún no me he decidido a regresar. “El Gran Ausente”, como me llaman mis seguidores, continúa así, ausente del país. (Pausa) Sin embargo, mujer, nuestra permanencia en la Argentina se vuelve día a día más precaria. En cualquier momento, me temo, Perón revocará mi asilo. El pretexto, ya lo sabes: que desde Buenos Aires me inmiscuyo en la gobernabilidad de un estado amigo, en violación a los principios del asilo político.

CORINA (con mucha convicción): Podríamos ir a otro país.

VELASCO: ¿Adónde? ¿A Colombia, para permanecer desterrado en alguna selva, como maestro rural? Ya no tengo edad para esa clase de vida. Y además tú, Corita, enfermarías allá, no aguantarías el clima, los mosquitos. (Pausa) En cuanto a Venezuela, no soy persona grata a su

gobierno. Chile, peor, su presidente mantiene magníficas relaciones con el gobierno ecuatoriano de Plaza y no me admitiría.

CORINA (exasperada): ¡Algún país del mundo aceptará recibirtel Eres un político famoso.

VELASCO: Muy poca cosa, cuando ese político famoso, como dices, se encuentra en el exilio y carece de influencias y entronques.

CORINA: Me da pena decírtelo, pero a veces pienso que no sirves para otra cosa que para ser... (Pausa) candidato a la Presidencia del Ecuador. Cuando lo eres, te transformas en un delgado gigante de hierro. Luchas, desafías. La gente suele decir que cuando andas en las giras de campaña no necesitas comer ni dormir. Que te alimentan y fortalecen tus propias palabras, y que con tus palabras también alimentas a tu pueblo.

VELASCO: ¿Lo ves, Corita? Tú también lo repites.

CORINA (casi al borde de las lágrimas): ¡Pero como presidente no sirves, José María! Llegas al poder después de duras batallas, y al instante ese poder se te escapa de la manos, se lo repartes a manos llenas a ministros y gobernadores que hacen de las suyas, que te engañan de la manera más cínica. (Pausa) ¿Comprendes por qué temo tanto tu retorno al Ecuador?

VELASCO: Lo sé, Corita. (Pausa) Pero mi vocación me impulsa una y otra vez a las batallas políticas. Me siento conmovido cuando hablo con la gente del pueblo que cree en mí. Me aterro cuando mis discursos provocan enfrentamientos y víctimas en las

calles. Sin embargo, estoy obligado por una misión. Un mandato que brota desde el fondo de mi corazón. (Pausa. Alza el brazo, y con el índice en alto continúa en tono de discurso) ¡Dadme un balcón en cada pueblo y yo seré presidente!

CORINA: Si sólo se tratara de balcones, José María.

VELASCO (vuelve a asumir una expresión de duda): Es verdad, Corita. Si sólo se tratara de balcones y discursos. (Pausa, vuelve a exaltarse) Pero ese es mi don, mi talento. Mi mejor talento. Encaramarme en un balcón y dar discursos ante la gente que aguarda mis palabras. Y la gente me escucha, ríe, llora, vocifera, se siente algo más que una pobre masa de seres indiferenciados en su pobreza y desamparo.

CORINA (suplicante): ¡No regreses! Allá en el Ecuador no encontrarás más que decepciones y traiciones... si triunfas.

VELASCO (vivamente): ¿Lo dudas? Triunfaré por tercera ocasión, y estoy seguro de que lo haría una cuarta, una quinta vez. Trituraré a todos los frentes adversos. Sencillamente no pueden conmigo.

CORINA: Lo pueden. Después de tus triunfos siempre terminas solitario, derrotado por la indiferencia. En la pobreza.

VELASCO: Sin embargo quizá ahora sea diferente. El pueblo se hallará maduro para escuchar mi mensaje y ponerlo en práctica: Moralidad y obra pública. Educación, libertad y derechos sociales sin extralimitaciones.

CORINA: Sueñas, como siempre, José María.

VELASCO: Sueños, sí, sueños hermosos. Que algún día serán una realidad.

CORINA: ¿Decides volver entonces?

VELASCO: ¡Decido volver! (Pausa, agitado) Partiremos apenas mis seguidores me proporcionen los pasajes de regreso. (Pausa) Escribiré a Concha, de inmediato. El recibimiento en Guayaquil deberá ser apoteósico, triunfal, por lo menos cincuenta mil personas en las calles, y yo, desde un balcón. (Corina se retira hacia el fondo del escenario, con aire resignado).

VELASCO (asume la postura de orador, simula golpear con un puño la baranda de un balcón imaginario): Pueblo ecuatoriano. El Gran Ausente ha regresado para cumplir con vuestra sagrada voluntad de redención. Vuelvo una vez más desde el exilio y el ostracismo al que me sometieron mis miserables detractores y estoy nuevamente aquí, en la Patria, armado con los principios del pundonor cívico y el servicio desinteresado a mi amada chusma para sacudir las cadenas del oprobio y arrinconar a los indecorosos que os mantienen en la peor miseria. Enjaccemos nuestros bravos corceles de la vindicación y vamos adelante. ¡Al triunfo! ¡A la victoria!

CORINA (regresa al primer plano del escenario, mientras Velasco se congela en su actitud de orador): Lo llaman el loco, el profeta, el Gran Ausente, el hombre que no come ni duerme jamás, el orador de América. (Pausa) Volverá para luchar contra los molinos de viento de siempre. Tal vez sea nuevamente derrocado en medio de la indiferencia de su pueblo. Y aún así no se dará por vencido. Mi pobre loco, loco de esperanzas, de irrealidades y de sueños.

FIN

reseñas



'El cuerpo sin luz y sin tiempo'

**Quando el cuerpo de desprende
del alba (poesía)
Vicente Robalino
CCE, 2007**

Por María Auxiliadora Balladares

Quando el cuerpo se desprende del alba, el último libro de Vicente Robalino, consta de 31 poemas cortos, de un lenguaje muy cuidado, donde se siente la intensidad del esfuerzo del poeta por encontrar la palabra precisa. Este libro es el resultado de una experiencia profundamente ligada a la muerte y a la desesperanza. Cada uno de sus poemas está escrito desde una posición definida: la del poeta ante el mundo, ante la contemplación de sus elementos, ante el dolor.

Desde qué pájaro Señor
miras la mañana.
Desde qué mar
tu palabra desata desesperanza.
Desde qué ángel
ordenas al tiempo precipitarse. (13)

Éste, el primer poema del libro, parecería ser la paciente recreación de los reclamos generados a partir de un dolor inefable. Ante el agravio concebido por el Señor, hay una distancia temporal que se traduce en la serenidad del reclamo. Lo que podría ser insulto se ha convertido en una pregunta que no espera respuesta. Los versos de Robalino, en su ritmo, se asemejan a los del salmo, aunque éstos sean alabanza y aquellos, desencanto.

Los poemas de este libro, así como el poema "La visita de Dios" del libro *Las*

nubes de Luis Cernuda (el primero desde el exilio) es una suerte de plegaria al revés. Dios o el recuerdo de dios es un fantasma que merodea todo el poema de Cernuda. De manera interesante, sucede lo mismo en Robalino. Dios, o una particular idea de dios, es el fantasma que se cuela por los intersticios, en la oquedad de los objetos que son motivos en "Cuando el cuerpo se desprende del alba". Ahí, dios es el sujeto al que se dirige la voz poética, pero, como en el poema de Cernuda, se trata de un dios distante, un dios que existe en tanto es simplemente una palabra o el recuerdo de lo que en el mundo ya no es, un "Dios en las alturas" (39), desde la "decrepitud del cielo... contempla su obra" (61), "interpreta su ópera redentora" (39), escribe Robalino.

Estos poemas rezuman soledad, una soledad compleja que se desmiente y que vuelve a cobrar fuerza en la relación, a la vez, viciosa y pura, que el poeta mantiene con la naturaleza. Piedra-árboles-pájaros-poeta: ésta podría parecer, en primera instancia, una enumeración ascendente de los elementos de la naturaleza, pero cuando "el árbol aguarda el insistente llamado de la muerte" (19), o "un pájaro desolado intenta pronunciar su desnudez" (29) o cuando "las piedras de la noche se hunden en el silencio" (43) cabe preguntarse si piedra, árbol, pájaro y poeta no se hermanan en su soledad y en su angustia. Aunque finalmente, poniendo énfasis en lo que de humano tiene esta relación de hermandad, el poeta es el testigo de la muerte de aquellos que son sus pares en la palabra poética. Sobre ésta hay una conciencia que, como la presencia de dios, traspasa el libro. Es la luz que el poeta anhela y en tono de súplica o de orden pide: "Que la vela de una palabra/me quite esta ceguera" (33). La palabra es

luz, calma y levedad, pero termina siendo también el sacrificio, lo que se consume en el tiempo que pasa irremediamente. Otro de los testigos de cómo el tiempo no perdona es la ciudad. En este libro se presentan breves trazos de un bosquejo de ciudad que durante la noche es recorrida por el poeta como si fuera un lugar abandonado, y que solo cuando el alba recupera su cuerpo, vierte hacia la soledad sus crueles miradas. El poeta con sus pies y con sus ojos recorre calles, plazas y patios y su propia fatiga se refleja en ellos: son calles, plazas y patios cansados. La ciudad se ve transmutada por el silencio de la noche y, sin duda, por la mirada del poeta, que es también una mirada cansada. Solo en el silencio de esa ciudad, que muerta se posa a los pies del poeta, éste puede entender al tiempo, y es que la ciudad y sus cementos son el marco escogido para la muerte: "Desde la inhóspita oscuridad/atravesada por lánguidos rumores/los espejos aguardan la muerte" (53). Lo que sucede en esa ciudad (los dolores, los desencantos, las pequeñas y grandes agonías, la soledad) es finalmente un reflejo de todo lo que sucede en el cuerpo.

Hasta aquí, se ha tratado solo una de las perspectivas que sobre el tiempo aparecen en el libro, la de su esencia cronológica, es decir, la de su paso irremediable y destructivo sobre la ciudad, los árboles, los pájaros; la que se hace sentir a través del envejecimiento de las cosas y justifica la angustia del hombre. La segunda, que es la más hermosa, es la del tiempo suspendido en el instante. El poeta busca retener al instante en su grandiosidad y quizá en esa grandiosidad radica su condición de inasible. El instante es lo que nadie puede retener pero se esconde en los recovecos de la ciudad/cuerpo. Hay

una memoria del instante que reclama su espacio en más de un verso de este libro. Alberto Caeiro, el heterónimo de Pessoa, plantea en sus poemas un retorno a la naturaleza, un retorno en el que no hay espacio para la transacción, ya que hay mucha honestidad en su ejercicio fenomenológico. En *Cuando el cuerpo se desprende del alba*, hay un retorno también, pero un retorno a la oscuridad, al cuerpo sin luz y aunque desde otro espacio y desde otro momento, Robalino lo ha hecho con la misma honestidad impresionante que Caeiro.

Ante "el tiempo [que] se hace añicos/en las manos del cielo" (61), la voz trata de ocultar su desgarramiento en la palabra justa, en el epíteto exacto. Los de este libro son poemas de una profunda tristeza, son reclamos, pero, sobre todo, son el fruto de una experiencia que, de tan personal, es profundamente humana, a pesar del dios imperturbable y de los ángeles melancólicos que la rondan.

*Cuando el cuerpo se desprende del alba
el instante abandona su insignie caparazón
y aprende a desajirar la nitidez del cielo. (23)*

Este poema contiene una de las claves del libro, porque resume la tarea del poeta y de nuestro poeta, en particular: acceder a un código del mundo al que se puede llegar solo en la oscuridad y en el desprendimiento del tiempo que hace que el cuerpo se encamine hacia la muerte.

'Intrusos en el museo minimalista'

Minimalia: cien historias cortas (relato)

Jorge Dávila Vázquez
El Conejo, 2005

Por Raúl Serrano

*Minimalia: cien historias cortas*¹ de Jorge Dávila Vázquez (Cuenca, 1947) es un croquis y un tratado alucinante que nos lleva a esos no lugares que sólo la imaginación y la fantasía, a través de la nave delirante de la palabra, nos permite explorar. De ahí esa vocación y permanente reinención por el viaje; manía exploratoria por los territorios sagrados y profanos de la memoria de nosotros y de los otros; desafío contra los muros que el tiempo y sus razones, por lo general deformantes, levantan para hacer del archivo histórico un refugio de supuestas verdades que devienen argumentos sin fondo que la ficción convierte en diatribas, falacias, y sobre todo, reinención sospechosa de unos mundos, de unas vidas que si trascienden es por esa dimensión poética que a los viajeros (léase lectores) de los mares de esta postmodernidad, trastorna; tiempo que ha vuelto a poner en debate las mismas miserias de las que antes por lo menos se hablaba con mayor pasión, entrega y compromiso.

Minimalia da cuenta del entramado que los lectores, en tanto viajeros, pueden asumir desde cualquiera de sus páginas como parte de ese ejercicio de cartógrafos de una memoria que tanto tiene de los colores y nociones locales, que el autor sabe universalizar, así como los vestigios y evidencias de aquel tránsito por lugares, culturas y museos que corresponden a las

experiencias que sin caer en poses, hoy bastante *demodé* de ciertos cosmopolitas rezagados, en ningún momento empieza por destruir o renunciar (derecho al que puede acogerse cualquier creador) a los códigos y vínculos con las fuentes que se levantan como matriz o forman parte de su "lugar de origen" como reza el poema de Jorge Carrera Andrade.

Con este libro, Jorge Dávila Vázquez continúa ampliando y confirmando los hallazgos de esa búsqueda inaugurada en 1994 con *Cuentos breves y fantásticos*, ejercicio minimalista que luego se amplificará con *Acerca de los ángeles* (1995) y *Libro de los sueños* (2001). Esa adscripción al minimalismo, que sin duda viene desde el mismo Kafka, no es una elección, es un destino. Dentro de la vorágine en que vivimos, las formas breves han dado lugar a la poética de lo lacónico, de lo veloz, del vértigo. De lo que se propone en plena postmodernidad como un antibarroquismo, de los que, en el caso de Dávila Vázquez, ha sabido responder a medias; pues no se trata de sumarse a una receta, sino de calar en lo peculiar y lo auténtico. La búsqueda de esa brevedad es respuesta y diagnóstico de las formas atrofiadas que el tiempo, su ritmo diabólico y paralizante, con el que se pretende inmovilizar a la criatura humana, nos avasalla; brevedad en la que no sólo se cuenta una historia, sino que esa historia es a la vez un fotograma que por igual nos introduce en el bosque de todos los símbolos que en la modernidad se expresan como un espejo trizado en el que los ecos y resonancias del pasado dan lugar a una resignificación de lo que nos perturba por su condición de aleatorio.

Minimalia se propone resistir a esos nuevos inventos con los que se pretende fragmentar más de lo que ya está en el

sujeto explorador y lector de estos tiempos. De ahí los desplazamientos, desde el imaginario histórico, a edades que dan cuenta del tránsito de unas criaturas cuyos dramas y esplendores son la deconstrucción de los dramas y paradojas de esa criatura que va deletreando este croquis, cuya condición de tratado está dada por ser un inventario en el que el bestiario y el confabulario ? formas pre/minimalistas y muy latinoamericanas por cierto? nos acercan a la zoología fantástica, a la mitología que se reinserta en una cotidianidad donde los esplendores y espantos de la provincia, con todos sus obscenos pájaros de sombras, se dan la mano con las máscaras de quienes saben y habitan los subsuelos de decencias pequeñoburguesas y burguesas que son su peor pesadilla, hasta pasar por las variaciones de un tema imprescindible como el amor, que deviene en la pregunta que Lacan respondió desde la más lúcida y descalabrada ironía, hasta llegar a las hadas y las cenicientas cuyo final y destino, sin duda, no es rosa sino de desconcierto.

Estas cien historias, reunidas en diez secciones (los títulos de cada una nos anticipan las atmósferas en las que se mueven sus personajes: "Rumores de música", "Valses o de la ruptura", "Las cuatro estaciones", "Amor, tema y variaciones", "Otros ángeles", "Centaurios", "Cotidianos", "Máscaras", "Lili Story" y "Museo imaginario"), a su vez son fragmentos de una saga, capítulos de un filme que se construye con la estrategia de la ruptura y la continuidad, todo manejado con una música que le da a cada pieza una plasticidad que se integra a la estrategia discursiva; *ars combinatoria* que permite que cada fragmento del filme se mueva en las aguas

de una sonoridad donde aún el silencio es música que cuenta lo suyo, sin que los desajustes o quiebres entre lo narrado resulte un fracaso. Esto lo notamos, ¿lo escuchamos?, en el cuento "Tsantsa", donde la experiencia del viajante de museo ante el cuerpo del desconocido (un guerrero escultural y sin sombra) es la de quien se estremece ante otro pasajero de la memoria, que de pronto aún no ha dejado el sueño desde el que nos interpela.

De las diez unidades, tres, "Rumores de música", "Valses o de la ruptura" y "Las cuatro estaciones", trabajan en torno a la música, incluso desde la subjetivación de los objetos, que hablan de sujetos y de todo lo que esa sonografía tiene de deslumbrante, pero a su vez de mala nota, o de notas en las que la condición humana desentona o desafina. Desencuentros entre los amantes, entre los cuerpos que hacen de la pasión una partitura por ejecutar, un concierto que comienza y termina con los caprichos de un destino del que se saben reos y prófugos a destiempo. Homenaje a otra de las pasiones de Dávila Vázquez: la música clásica con todas sus variantes y vertientes. El ámbito de la orquesta y los instrumentos, ese contagio de las pasiones y los delirios humanos, están atravesados por todo lo que corresponde al bordado de la fábula y el cuento de hadas. Formas en las que se ampara el narrador para echar a andar estas marionetas que reivindicán una candidez que por momentos se torna una sonatina para despistados.

Previo al cierre de este concierto, que tanto tiene de postmoderno por su condición heteróclita, hay una historia que brilla con luz propia de un objeto que seduce y desconcierta; que nos pone en transe porque en sus seis unidades consigue un ensamblaje que llega a ser impecable, tan

depurado como una pieza de Chillida o una sonata de Mozart. Se trata de "Lilí Story", cuya complejidad reside precisamente en su aparente sencillez. Un canto por esa *femme fatale*, esa Mona Lisa que ha sabido ser la razón y el desastre de quienes han pretendido entrar en su cuerpo, habitar su sueño y su displacencia. Esa Lilí de la que la prima Margarita María, nos da esta aproximación:

Pero tú, inmutable y sonriente, como siempre, sin despegar tus crueles labios, en ese gesto que recuerda a la dama misteriosa de algún cuadro famoso; sin decir una palabra, prima Lilí, cual si estuvieras esperando que el señor Cugat se mate, como esperaste que el poeta Joaquín Arrabal se dedicara a las drogas, igual que esperaste que nuestro pariente el Flavio Rosales se largara a una guerra ajena, de la que nunca volvió, como esperas, mujer fatal, según la expresión del peluquero Rigaud, que desaparezca la raza de los hombres, seducida por tus atractivos, y sin recibir jamás de ti lo que esperaba. (p. 139).

Lilí es una presencia deseada y fatal. Su existencia es una leyenda que involucra a quienes se tornan testigos de su paso fulgurante, intenso e imprecatorio en medio de una sociedad pacata que a todo aquel que es fiel a sus proyectos y anhelos de libertad tilda de tonto o simplemente lo desconoce y anula. Lilí, que es "más sensual y más inteligente" que la actriz francesa Brigitt Bardot, es otra víctima de esas microsociedades en las que todo lo que resulte o se presente como amenaza por ser diferente y cuestionador, es excomulgado, incluso desterrado de los papeles ofi-

ciales. Aunque esas mujeres, como Mademoiselle Satán, La Tigra y María Linares, se han visibilizado, por tanto se han tomado el presente, desde las delaciones de la ficción. Terreno en el que esta Lilí Alvarán, se mueve con la voluptuosidad y el desparpajo de sus consocias, a las que está unida por el peso de todo este mundo cuya poesía reside en esa cadencia del universo de provincia, y que sin duda convierte a esta historia en uno de los textos más hermosos y conmovedores de nuestra narrativa actual. El espacio que esta vida intensa y relampagueante copa torna al texto como la tentativa de una *novelle* de la que estas páginas son un anuncio.

Sin duda que el universo que evoca y propone *Minimalía*, así como las estratagemas escriturarias de las que da cuenta, nos enfrentan a un libro que, inserto en una tradición que en nuestro medio tiene cultores como Carlos Béjar Portilla, Abdón Ubidia y Huilo Ruales Hualca, amén de lo que sucede con el minimalismo de Raymond Carver y Augusto Monterroso, no deja de sorprender por todo lo que a su vez posee de ruptura y de tradición. Sabemos que toda ruptura sólo es posible dentro de la tradición, de ahí que con este prontuario de brevedad esa tradición se vea conmocionada con estas historias cuya aparente simetría, sugerida por el número total que las funde (cien), sólo sea otra de sus trampas; pues este viaje se inicia con la suerte de un violín Stradivarius y se repliega ¿ porque no se cierra ? con "El vuelo", experiencia mística y espasmo estético de los milagros de la pintura, de aquel cuadro fraguado por Angelino Medoro (reposa en el convento de Los Descalzos de Lima) ante el cual San Francisco Solano levitaba.

Lo mismo le sucede al lector de estas cien historias, en las que la paradoja y los mati-

ces de esa experiencia del viajero, del fisgón impertinente, del Ulises al que en esta ocasión las sirenas son las que lo desdennan, así como el asombro del intruso en el museo imaginario, que cifra y relata lo que la Historia como institución escamotea. Si como le ocurre a quien al mirar la tela de Angelino Medoro no sólo que asiste al milagro de la fe y de esos tatuajes del tiempo, sino que coparticipa del acto más desacralizador y desconcertante como es el milagro de lo que nunca terminamos por contarnos. De ahí que a pesar de que Dávila Vázquez confiese que su práctica del microcuento (no creo que existan los microcuentos) llegue a su fin con *Minimalia*,² sabemos que esa es una afirmación que el propio ejercicio de la pasión escrituraria terminará por rebatir, pues "la búsqueda de una forma expresiva", siempre es un acto no deliberado. Paradójicamente esta suma de vidas fragmentadas no son un libro breve, prueba de que el vicio de contar en corto o en largo metraje, no es otra cosa que la mejor manera de decir que la crisis de los grandes relatos en plena postmodernidad sólo corresponde a lo que callan lo que narraciones.

NOTAS

1 *Minimalia: cien historias cortas*, Quito, Editorial El Conejo, 2005, 163 pp.

2 "Siempre busco una forma expresiva. Pero aquí termina mi etapa con el microcuento." Entrevista. "Con este libro digo adiós a los microcuentos", *El Comercio*, Quito, 7 de marzo, Cuaderno 3, p. 28.

'Justo homenaje a Pablo Palacio'

Pablo Palacio
Obras Completas
Comisión Nacional Permanente
de Conmemoraciones Cívicas,
Universidad Alfredo Pérez
Guerrero, 2006

Por Juan Secaira V.

La Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas y la Universidad Alfredo Pérez Guerrero han puesto en circulación el libro Pablo Palacio *Obras Completas*, como un justo homenaje al escritor oriundo de la ciudad de Loja.

Precisamente el 2006 se cumplieron cien años del nacimiento del admirable artista y, a la distancia, su obra, lejos de opacarse, cada vez es más apreciada y acogida por la crítica y los lectores en general.

En ese marco, Palacio se ha convertido en un escritor de fuste debido a la calidad de sus cuentos y novelas; de ahí que sea en extremo oportuna la aparición de las *Obras Completas*.

Más aún si se trata de una edición de lujo, no solamente por la rutilante presentación: trescientas cincuenta y seis páginas en papel couché, pasta dura, un diseño elegante y funcional, y hermosas fotografías interiores; sino por su contenido, deslumbrante, mágico y cautivador.

En efecto, el viaje por el mundo narrativo del gran escritor ecuatoriano comienza con una presentación, emotiva y versada, a cargo del también escritor Raúl Pérez Torres.

Luego, el lector se enfrenta a los relatos del narrador lojano, ya convertidos en clásicos de la literatura ecuatoriana, como *Un hombre muerto a puntapiés*, *El*

Antropófago, Débora, La doble y única mujer, Luz lateral, entre otros.

En sus narraciones permanece latente el universo único, lúdico y rebelde que creó con talento y perseverancia. Además se destaca su habilidad para capturar detalles de la vida cotidiana y, mediante la ruptura del tiempo y el espacio, darles forma hasta convertirlos en literatura.

Luego de los relatos se publican cinco poemas del lojano, y seis artículos más, de temas periodísticos y filosóficos, que, básicamente, se preocupan de la suerte de la mujer, de la concepción de la verdad y de la realidad, de la dialéctica y del filósofo Heráclito de Éfeso.

Posteriormente se reproducen las opiniones de dos críticos e intelectuales ecuatorianos, Benjamín Carrión y Alejandro Carrión, desgraciadamente ya fallecidos. De Benjamín Carrión se publican dos estudios que analizan la literatura del autor de *La vida del ahorcado*, que vieron la luz en 1930, el primero, y en 1951, el segundo.

En tanto, el artículo de Alejandro Carrión data del año 1963. Se trata de una extensa y precisa reseña de la juventud y la trayectoria profesional y literaria de Palacio; matizada con anécdotas graciosas y dramáticas. Punto aparte merece la mención a la esposa de Palacio, Carmen Palacios, la mujer que siempre le apoyó y cuidó con dedicación y amor eternos.

La lectura es placentera, por lo bien escrito de los textos y por la calidad de las vivencias narradas; así, por ejemplo, se cuenta el accidente que sufrió el escritor en su infancia, su distanciamiento con Joaquín Gallegos Lara, y la lenta y terrible enfermedad que tuvo que padecer.

Para continuar el fascinante trayecto por la vida y la obra del talentoso e incomprendido creador, Gustavo Salazar ofrece una

selección de cartas escritas por Palacio y otros documentos importantes. Así como visiones críticas de intelectuales de fama como Gonzalo Escudero, que se refiere a la novela *Débora*; e Isaac J. Barrera y Georges Pillement quienes dan su punto de vista sobre *La vida del ahorcado*.

En la actualidad, después de un sinnúmero de reediciones de sus libros, así como de innumerables críticas y estudios, Palacio se ha consolidado como un escritor reconocido y valorado. Y ha llegado a marcar "los derroteros de casi toda la literatura posterior", como bien afirma Pérez Torres en las palabras iniciales del libro.

La suma de todos los artículos que integran las *Obras Completas* permite esbozar un retrato más preciso y humano de uno de los mejores escritores del Ecuador. Con un detalle adicional: el libro se matiza con bellas fotografías y dibujos.

Desde todos los ángulos, este es un libro de homenaje valioso y que le hace justicia a un narrador que sufrió la incompreensión por partida doble: primero porque sus críticos no comprendieron la magnitud y las intenciones de su obra, y segundo porque algunos desaprensivos intentaron restarle valor a su literatura, debido a la locura que acabó con su vida.

En fin, como para probar que la calidad se impone ante cualquier egoísmo y también para felicitar el empeño de los encargados de la publicación de las *Obras Completas*.

'La valoración de la historia'

Crónica del mestizo (poesía)

Raúl Vallejo

Báez editores

Por Juan Secaira V.

El libro *Crónica del mestizo*, de Raúl Vallejo, se destaca por tres razones fundamentales: por la elección del tema, por la construcción del yo poético y por el valor testimonial del poema.

El tema, los levantamientos indígenas ocurridos en el país, tiene un tratamiento coherente y respetuoso. Había el peligro de que el asunto, tan sensible y delicado para la realidad ecuatoriana, se convirtiera en una nota más de queja o fuera objeto de una mirada paternalista y condescendiente. Nada de esto ocurre en el poema. *A priori* la pregunta es válida: ¿es factible tomar un hecho social y político y convertirlo en literatura, específicamente en poesía, sin caer en la elaboración de un panfleto? Y *a posteriori* la respuesta es positiva, se lo puede hacer con calidad y dignidad, como lo demuestra Vallejo.

En cuanto al yo poético, éste se construye desde la voz de un mestizo, de un observador atento y tenaz. Al extenso poema, dividido en 11 partes, se lo puede separar en dos momentos: en el primero, el yo poético presenta su voz y muestra sus propósitos; en el segundo, invoca a varios protagonistas de los levantamientos indígenas y expone la lucha y la esperanza de un pueblo.

Los versos son largos y cadenciosos; al inicio y al final del poema el yo poético se muestra dubitativo, expectante y frágil; en el medio, cuando habla de los levantamientos, es fuerte, decidido y contundente. Esa construcción del narrador, del

cronista, es un acierto de Vallejo; con la combinación antes mencionada el poema logra estremecer y convencer.

Además, se reproducen textualmente fragmentos de crónicas, versos y códices de autores directamente comprometidos con los levantamientos indígenas.

En ese marco, se cita, invocándolos, a varios protagonistas de los levantamientos indígenas, por ejemplo: a Guaman Poma de Ayala, al cacique de Alangasi, a los vecinos de Pomallacta, a Tomás Asitimbay, a Dolores Cacuango, a Tránsito Amaguaña, a Manuel Vallejo, y a los héroes anónimos que, con su decisión y valentía, fueron protagonistas de un acontecimiento histórico y reivindicativo. Un punto destacable es que el autor no ha pretendido suplantar a los protagonistas del hecho histórico concreto que sirve de base para el poemario, sino que habla desde su posición, lo que le otorga aún más fuerza a los versos: "Mis palabras son cántaros rotos por donde se escapan mis frustraciones/Los invocados hablarán por su propio dolor antes que por mis versos."

En ese sentido, el poeta ya no se posesiona de las voces de los otros, sino que se limita a hablar desde su espacio y su tiempo. Además de que se ubica en el papel de testigo pues no ha sido el protagonista del hecho que cuenta: "Yo no soy la palabra que pretende apropiarse/ de sufrimientos ajenos a mis privados llantos".

Por eso se asiste a la dubitación del yo poético en un marco histórico, los levantamientos. La combinación genera una percepción de humanidad y acerca al lector a las dos vertientes del poema: al individuo con voz propia y particular y a la magnitud del hecho histórico y social.

El yo poético, debido a lo que se ha dicho hasta aquí, no cae en la elaboración de situaciones maniqueas ni lastimeras; su

visión es abigarrada, justa, medida, contenida; y desde ahí toma vigor el hilo temático del poema. Contenida y a la vez precisa, con una escritura madura y doblemente comprometida: con su entorno y con la poesía.

Cabe anotar que el valor testimonial de la obra es innegable y guarda relación con la desmemoria colectiva, con la facilidad con la cual la sociedad borra hechos importantes de la historia. De ahí que el poema se convierta en la crónica válida de un momento social específico: “¿Aceptarás que me atreva a dar testimonio de tanto dolor a cuestras /que no me duele sino en la imagen /colgajo de esta crónica vista con ojos de milenio nuevo?”.

En conclusión, las tres características analizadas hacen de *Crónica del mestizo*, ganador del primer premio de la VI Bienal de poesía Ciudad de Cuenca, organizada por la fundación cultural La Palabra, un poema vital y necesario; además de representar un paso adelante en la obra poética de Raúl Vallejo.

‘La poesía como reescritura’

Revés de Luz (poesía)

César Carrión

Orogenia, 2006

Por Juan José Rodríguez

El aparecimiento de *Revés de Luz* de César Eduardo Carrión afirma mi impresión de que los versos se mueven rizomáticamente y llegan a su lector, por razones muy difíciles de determinar, aunque provoquen una cierta pasión, un cierto encanto. En mi caso, he preferido siempre los apasionamientos difíciles y hermosos. Carrión nos ofrece un libro capaz de suscitar esa clase de apasionamientos. De hecho, los poetas de mi generación cuyos poemas me despiertan más estima poseen ese don de una palabra encarnada y difícil. Pienso en Alfonso Espinosa, Ernesto Carrión o Javier Cevallos. *Revés de Luz* se sitúa, con todo derecho, en ese orbe de voces.

Pienso que la idea referida al rizoma está relacionada con una cita que elegí para abrir mi acercamiento al libro de César Carrión. Harold Bloom, en su libro *Poesía y Represión*, afirmaba que “hay pocas nociones más difíciles de expulsar que ‘ese sentido común’ que afirma que un texto poético es autosuficiente, que tienen un significado o significados que pueden establecerse sin referencia a otros textos poéticos. [...] Todo poema es un interpoema, y toda lectura de un poema es una interlectura. Un poema no es escritura, sino reescritura, y aunque un poema fuerte sea un comienzo, ese comienzo es un recomenzar”.

¿Desde dónde hice esa interlectura? Supongo que en el lugar donde las palabras de César llegaron a mí y mis palabras, y en la medida en que mis palabras, remi-

tían a las palabras de otros poetas que coincidían con los poetas que César admira, etcétera. Aquí debo apuntar que Carrión y yo coincidimos en nuestro afecto hacia no pocos autores. Pero todo esto había que olvidarlo, había practicar una letotecnia, una letolectura, una lectura que sea efectivamente un recomenzar. No obstante, no puedo dejar de acudir a la memoria, *Mnemosyne*.

La actividad del "rizoma poemático" de Carrión inició, para mí, hace cerca de siete años, época en la que conocí los versos del autor. Confesaté que los recibí con emoción. Era la emoción de unos versos contenidos, arraigados en la noche y en silencio. Ese contacto con sus poemas me animó a referir su nombre, en pequeño artículo del 2002, como uno de los autores importantes de la nueva poesía ecuatoriana. Yo ignoraba, por entonces, que sería el autor de una reseña acerca de su primer libro. ¿Será que así es el rizoma?

Fuera del anecdótico, útil aunque poco esclarecedor, quiero referirme al libro. El texto titulado 3, correspondiente a la primera sección de *Revés de Luz*, titulada *Apuntes para un exordio*, me ha emocionado porque me remite a mi vida, y a otros poemas y a otros poemas que admiro como éste. ¿Dónde está esa piedra ausente, la primera piedra? Pareciera ocupar, como una cal/i/grafía, los márgenes del texto, los márgenes del desierto:

La promesa del agua carcome el desierto
aunque nubes más negras no cumplan
la tormenta que amenazan,
aunque mis palabras sean ruidos parecidos
a la lluvia,
y no llueva.

Sobre la arena se precipitan estas miradas.
Y cae la lluvia
Sobre otra piedra

Supongo que esta carencia, la carencia de una piedra que no está ni ha sido nombrada sólo puede ser vista en *Revés de Luz*. En la fracción mínima de tiempo y espacio donde aquello acontece. Creo que por eso, este libro ha sido urdido a la manera de un espejo. Esta estructura especular pone de manifiesto la voluntad de Carrión de mostrarnos la reversibilidad de la materia en la reversibilidad del lenguaje. El libro como un reverso de sí mismo.

Las dos caras de la misma moneda o, más bien, de una otra moneda iluminada, nombrada desde un cierto silencio. De hecho, los poemas del libro son breves y emplean con frecuencia la elipsis. No obstante, la variedad de registros métricos (el versículo, el octosílabo), coexistiendo muchas veces en un mismo texto, nos hablan de un libro adscrito a un decir polifónico. Advierto en *Revés de Luz* una polifonía del silencio, de un silencio que no está cerrado o clausurado.

Es un silencio abierto, generador, no sólo porque el silencio es el ámbito de la mayor posibilidad enunciativa, sino porque el silencio, en la poesía de Carrión, participa de una mirada irónica y de cierta iconografía vanguardista. De hecho el poemario puede pensarse como una textualidad poética que abarca registros de acento minimalista y de una sigilosa complejidad, hasta otros abiertos hacia la ironía y hacia tonos más característicos de la vanguardia.

Así, la mirada irónica y la imaginería vanguardista coinciden en poemas como *Aguiles y la tortuga*, correspondiente a la tercera sección, *Envés de Luz*, donde Carrión se remite a la vieja aporía de Zenón de Elea. Leo el poema:

Tictac, tictac.
Una muleta más grande que la otra.

Tictac, Tictac,
Y yo,
Que tengo dos piernas y sanas,
No puedo cojear

Ese contenido humor que aparece en el texto nos permite una entrada singular a un viejo problema que no sólo ha sido tema de preocupación filosófica, sino también literaria y hasta científica. Es jugar con la imposibilidad de todo. Y, claro, la onomatopeya, ese *tic, tac* me recuerda un poema de Nazim Hikmet, *Mecanizarme*, donde el poeta turco dice: *trac-tic-tac mecanizarme quiero*. Podría ser Hugo Mayo. Lo dicho: Carrión hace una apertura del silencio, apertura del silencio hacia los sonidos, hacia otros poemas que él recuerda, que yo recuerdo, *Mnemosyne*, y hacia otros poemas que he olvidado o ignoro.

En otros textos, como en el poema 2 de la primera sección, *Apuntes para un exordio*, Carrión imbrica imágenes de acento vanguardista, con otras de una recogida contención meditativa. De hecho, esta estrategia compositiva o este conjuro invocado, como se desee, es visible en la mayoría de textos del libro. Transcribo un fragmento del poema:

como si no hubiera sido suficiente,
gallos automáticos y eufóricos prenden
fuego
tierra y aire
agua incluso
y quiero dejar de decir estos nombres,
que apenas pronuncio
y quiero olvidar para siempre la piedra
desnuda.

Ahora bien, había comenzado a escribir sobre los poemas de Carrión, refiriéndome a la piedra que veía ausente en el poema 3 de la primera sección, *Apuntes*

para un exordio. Sentía en esta imagen un acto de exilio, un escritura en los márgenes del desierto. Desde este acto radical, varios poemas de César Carrión se mezclaban con los poemas, con los versos que más admiro y leo. Allí estaban poemas como *El árbol*, correspondiente a la segunda sección de *Revés de Luz*, llamada también *Revés de luz*. Es un texto escrito con sabia contención, con un uso pertinente de algunas imágenes de signo expresionista y con una musicalidad casi asombrosa. Transcribo el poema:

Pronuncias la sola palabra
Árbol:

La savia hierve, las hojas supuran
canto

(canción vacía de tiempo,
tiempo de canto vacío,
vacío que canta tiempo).

En la raíz se agita la voz:

Solamente un verso,

Sólo una palabra...

Arremetes contra el papel,

y el bosque entero

calla.

Pienso que, desde la variedad de registros del libro, César Carrión ha reflejado con inteligencia las fracturas que la mirada del hombre contemporáneo imprime sobre el mundo y la ficción de la realidad como unidad immanente. Además, implica una palabra que se exilia de la fijeza, de su guarida de silencio, para procurarse, para existir, para golpear la materia del mundo e ironizarla o conjurarla. Sin embargo, todas esas voces acuden a nosotros no pese, sino porque tienen su origen en "ese bosque entero callado", sólo observable, por un instante, por un *Revés de Luz*. Creo que estos poemas exigen de nosotros una lectura de cómo pasa la luz sobre la pic-

dra, el bosque callado y las imposibles muletas de Aquiles.

En el inicio de esta reseña, cité a Harold Bloom quien decía que “todo poema es un interpoema, y toda lectura de un poema es una interlectura. Un poema no es escritura, sino reescritura, y aunque un poema fuerte sea un comienzo, ese comienzo es un recomenzar”. Entonces, ¿dónde recomienzo la lectura de *Revés de Luz*? Supongo que donde *Mnemosyne* y *Leteo* se confunden. Recuerdo poemas, voces que ya he olvidado. Se confunden en el poema *Voto*, correspondiente a la sección *Envés de Luz*. El rizoma se activa. Me parece que leí estos versos hace siete años o quizá efectivamente he olvidado que los leí, o no los leí y lo único que me queda es transcribirlos, y festejar con ustedes, su sigilosa visión, su belleza:

Una tras otra, las hojas transitan el aire,
devuelven el agua,
ceban la llama.

No escucho ni un solo lamento
ni una sola carcajada

Lleno de envidia,
subo al árbol
y espero.

‘El ejercicio nostálgico de la memoria’

***Una noche de fiesta en una antigua casa de familia* (novela)**

Alfonso Monsalve

Aurora, 2006

Por Francisco Niama

Dudar ante un libro hace de la lectura un acto de recreación y conocimiento. A veces solitario, otros compartido. Algunos pueden tardar semanas en leer una novela, mientras que la otra parte lo puede hacer (o reduce) a pocas horas. Y es que el tiempo de la novela no se puede medir por un calendario, sino por aquellos momentos en que fuimos algo en su interior. Nos lo muestran nuestros sentidos al cerrarlo luego del último párrafo, un gesto de felicidad, de alegría, de tristeza, de desaliento.

De una novela como *Una noche de fiesta en una antigua casa de familia* se podría decir, por ejemplo: ‘Para que aligeres tu equipaje sería preferible que lo dejaras en casa’. Pero la salida sería fácil. La lectura es un laberinto, así no nos guste. “El hombre desea un mundo en el cual sea posible distinguir con claridad el bien del mal porque en él existe el deseo, innato e indomable, de juzgar antes que de comprender”, dice acertadamente Milán Kundera. Sopesar un libro también puede entretener y agrandar, ya que la condición dialéctica misma de la novela se lo exige al lector.

Una noche de fiesta en una antigua casa de familia cuenta la historia de Agustín Omaña, último hijo de una familia, que alguna vez tuvo prestigio y dinero. Y quien hasta su juventud fue un habitante más del mejor barrio residencial de Bogotá, el Teusaquillo. La mala fortuna

de su hermano mayor, Juan Crisóstomo, hizo que hipotequen su lujosa residencia a cambio de un departamento en otra zona de la ciudad, desenmascarando la fragilidad y el desatino de sus padres. Es así que, luego de unos años, en uno de esos vuelcos sorpresivos del destino, un Agustín cercano a los sesenta años, en una noche de tragos, regresa, sin saberlo, a la casa de su infancia, que en el presente de la novela se ha convertido en un prostíbulo para ejecutivos.

Solitario en su borrachera, Agustín repasará la vida de su familia en el lugar que alguna vez llamo hogar. "Seguramente esa escena, con todos esos detalles, con todos esos movimientos, no sucedió nunca precisamente así, o quizás sucedió a lo largo de muchas noches. Pero todos esos fragmentos dispersos, esos recuerdos aislados se amalgaman y se acomodan y arman una sola noche única, más real que todas las otras noches de la realidad" (p. 109)

Pero el inesperado retorno del protagonista al hogar precipita una serie de ideas y sucesos que se amontonan en el interior de la novela, y no menos en la percepción del lector. Y más que ser una virtud es un defecto de la novela, que trastorna la lectura.

Es así que los mejores momentos de *Una fiesta en una antigua casa de familia* pierden intensidad en el desorden de las reiteradas alusiones a la política, a la moral, al arte y al erotismo. Sumadas a que un solo personaje como Agustín no puede canalizar, con buena fortuna, semejante carga. El recurso se justifica solamente en el propósito de recrear una época y una cultura muy singular como la colombiana.

Ahora bien, si algo resalta en la novela de Alfonso Monsalve Ramírez es la memoria, que resulta ser un ejercicio nostálgico que llega a repasar el conflicto entre conservadores y liberales, hasta recrear el ascenso y el declive de algunas familias bogotanas, en especial la de los Omaña.

El final de la novela se sale con la suya. Al amanecer, con la luz del día, la sociedad bogotana se muestra en ruinas. Y paulatinamente Agustín va acomodando en el lugar apropiado la fantasía y la realidad, tanto como la historia y la verdad. Resaltando la orfandad y la pérdida de la memoria de las nuevas generaciones. "Antes que amar y defender la belleza, hay que comenzar a construirla" (p. 219), reflexiona casi al final el protagonista, quien, consciente de los acontecimientos de la noche pasada, retoma nuevamente su vida, escéptico frente al futuro, y sin una sola pista de por dónde empezar a ordenar los pedazos dispersos de su pasado, que son también los de su sociedad.

'Una forma de narrar renovada'

Comic book (relato)

JD Santibáñez

2007

Por Ernesto Mora

Comic book, de JD Santibáñez es un libro que se lee de seguido, saltando de las historias gráficas a las escritas en prosa, de las imágenes violentas del cómic a las líneas de descripciones y diálogos, desde las temáticas de ciencia ficción hasta las que son propias del thriller, de la novela de aventura o la novela negra, géneros literarios distintos; hallamos, pues, en esta obra, una búsqueda expresiva que supera lo literario para penetrar en lo gráfico y que supera lo gráfico para deambular por lo literario.

Atraviesan las páginas de este libro superhéroes, extraterrestres, jovencitas que tienen una insana curiosidad sobre lo paranormal, asesinos profesionales, humanos que transmutan en bestias feroces o detectives que son seducidos por mujeres con más belleza que escrúpulos.

Y es que en el libro de JD Santibáñez todo un universo está presente y en él caben tanto historias de seres diabólicos que devoran a los insensatos que los conjuran con intenciones protervas, como una historia de Navidad, un fino relato en el que se mezclan perfectamente los extraterrestres con aquel niño que nació en Belén hace más de dos mil años.

Cuando encontramos una obra así, compleja, amena y clara al mismo tiempo, cabe preguntarse dos cosas: qué le da unidad, y cuáles son los recursos narrativos que le dan su efectividad.

Tratemos de responder lo primero. Santibáñez logra en su libro crear con relatos muy diversos una misma atmósfe-

ra de tensión, peligro y potencialidades ilimitadas. Tanto en la historia de un cowboy que viaja en un universo paralelo lleno de peligros como en la de un superhéroe que enfrenta los entuertos propios de la vida urbana en el siglo XXI. Sus personajes tienen una doble capacidad, primero la de enfrentar peligros que embellecen sus existencias con el riesgo y la aventura, y, segundo, tienen la aptitud envidiable de afrontar esos azares con una fuerza que es más propia de los dioses que de los hombres, con la fuerza de las criaturas de la fantasía.

En cuanto a la segunda cuestión, los recursos narrativos de Santibáñez son los que convierten en irresistibles las historias de todo buen cuenta-cuentos: el suspenso y la fluidez de la acción. La información que nos da el autor está tratada con mesura casi perversa y, siempre que hace falta, la última clave que nos permite entender una historia es inesperada, nos muestra un itinerario de la imaginación distinto del que nosotros como lectores nos habíamos planteado.

También logra Santibáñez una enorme fluidez de la acción narrada, ésta es propia de los escritores que consideran que el narrador no debe demorarse en demostrar cuánto sabe del mundo ni cuán inteligente y perceptivo es. El narrador de Santibáñez es tan audaz y duro como sus personajes: cuenta lo que debe contar sin un momento de debilidad, sin una concesión vanidosa ni una falla de pulso, cuenta del mundo como quien está totalmente sintonizado con el ritmo vertiginoso e incontenible que nos lleva de la vida hacia la muerte y más allá...

JD Santibáñez con *Comic book* nos permite vislumbrar una nueva tendencia en la literatura ecuatoriana, una forma de contar historias que implica una renovación cuyos límites y proyecciones, ventajosamente, aún no podemos definir.

'Un deseo poético desde lo común y cotidiano'

Poesía despeinada (poesía)
Victoria Tobar
2006

Por Sofía Tinajero Romero

Poesía despeinada es un poemario de la ya conocida autora ambateña Victoria Tobar, quien ha publicado anteriormente cinco poemarios. Éste último, incluye pocas breves, en donde la reflexión y la profunda meditación sobre sí misma predominan. Son reflexiones y pensamientos de su propia persona frente a sí misma; su relación con el resto del mundo, sobre todo frente a la naturaleza.

Conforme pasan los versos, el lector podrá percibir cierta presencia del ambiente doméstico, que sin embargo, o extrañamente, está marcado por la soledad. Quizá, su poesía sea una forma de la propia autora de vencer la soledad, o, por lo menos, de restarle importancia. Versos como los de *Escena íntima*: «Afuera llueve / El fuego está dentro / retozando en la piel» o en *La vida*: «Tengo un manojo de muñecas en mis manos. / Una por cada dedo.»

Asimismo, es fácil sentir la ausencia de familiares o de cualquier tipo de referencias sociales cercanas a la voz lírica. Entonces, vemos a la autora frente a la naturaleza. Y es en ese momento en el que surgen cuestionamientos hacia sí misma, hacia la vida externa a ella, llegando a bordear los campos filosóficos en los que se encuentra la poesía de Octavio Paz, por ejemplo. Victoria Tobar tiene un claro referente en él, puesto que lo menciona tres veces, una de ellas, es tema del poema *Otra vez O.P.* «Desde el más allá /

Octavio Paz me toma de la mano / y me enseña a deletrear el infinito.»

Pese a la clara afinidad con el poeta mexicano Octavio Paz, regresa a sí misma en el poema *Victoria* en donde confiesa, por así decirlo que «Mi nombre es un tema recurrente. Fastidioso. / Fue difícil acomodarse a tan triunfal significado». Es decir, Victoria Tobar frente a sí misma, quien luego grita en *Quiero un amigo*: «Quiero un amigo que alcance la dimensión / de las almas comunes.»

Sus acercamientos filosóficos puede notarse en «Mi todo y mi nada», versos en los cuales reaparece ella, como persona, y como mujer: «Mi síntesis: mujer, / mi punto de partida y de llegada.»

Sin embargo, también son otros temas los que atraen; dos canciones que han recorrido el mundo entero se detiene entre estas páginas, para convertirse en su propia glosa. La primera se trata del famoso tema del cantautor cubano Silvio Rodríguez, quien canta «Si no creyera», más conocida como «Qué cosa fuera la masa sin cantera...» a partir de la cual, Victoria Tobar habla sobre el arte.

La segunda canción, presentada a continuación, es la tan conocida música del argentino Atahualpa Yupanqui «Porque no engraso los ejes, me llaman abandonado», frente a la cual, ella se pregunta: «¿y, ¿quién está acompañado?»

Por otro lado, se siente un deseo de construir poesía desde lo más común y cotidiano, cosa que es muy difícil de alcanzar. En ciertos versos, esta aspiración no llega a cumplirse, incluso llegando a romper el ritmo del poema. Ejemplos de ello tenemos en «Cautela»: «Tengo miedo de los recovecos del silencio / y me amedrenta las sinuosidades / de tu código genético. // Ignoro y me detengo ante el ABC de tu ADN».

Prescindiendo de aquellos elementos perturbadores, *Poesía despeinada* es un poemario que maneja un ritmo menor con versos cortos y libres. Poemas que nos hablan de cuestionamientos propios del ser humano. Reflexiones que permanentemente nos rodean, desde aquellas acerca de nuestro propio ser, su relación con el mundo interior y exterior a él; la naturaleza y su vinculación con lo humano, hasta el escalofriante pensamiento de la muerte que siempre acecha, o del suicidio, idea que alguna vez podría presentarse, pero que, sin embargo, se quiere alejar de nuestras mentes.

IncurSIONES en el mundo literario del Ecuador (1987), *En torno al verdadero Benjamín Carrión* (1989), *El idario de Benjamín Carrión* (1992), *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura* (1999), *Culture and Customs of Ecuador* (2000).

Alejandra Vela (Quito, 1986)

Egresada de la Escuela de Literatura de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la PUCE.

Alfredo Breilh

Ensayista, crítico y profesor universitario. Director de la carrera de Artes de la PUCE

César Eduardo Carrión (Quito, 1976)

Magister en Literatura y Licenciado en Comunicación y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) y Magister en Filología Hispánica por el Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Profesor de la Escuela de Lengua y Literatura de la PUCE, de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Sede Ecuador) y de la Universidad de las Américas (UDLA-Ecuador). Es miembro del comité editorial de la revista de ensayo y poesía País secreto. Ha publicado sus reseñas críticas y ensayos en la revista *Letras* de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en la revista *Kipus* de la Universidad Andina Simón Bolívar y en la revista de la PUCE. Ha colaborado en los principales periódicos de Quito como redactor y columnista invitado. En 2006 publicó su primer poemario, titulado *Reses de luz* (Quito, Orogenia). Recientemente publicó su primer libro de ensayo, *La diminuta flecha envenenada*, en torno a la poesía hermética de César Dávila Andrade (PUCE, 2007).

Gladys Valencia Sala

Historiadora por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Quito, 1994) y magister en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana, por la Universidad Andina Simón Bolívar, (Quito, 2004).

Cursó el ciclo doctoral en Literatura en la PUCE y actualmente escribe su tesis sobre el poeta ecuatoriano Humberto Fierro.

Ha publicado: *El mayorazgo en la Audiencia de Quito* (1994) y *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía* (2007) además de varios artículos sobre historia, cultura y literatura hispanoamericana. Se dedica a la investigación y a la docencia universitaria.

Marco Antonio Rodríguez (Quito, 1941)

Narrador, ensayista, crítico de arte y catedrático universitario. Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

En narrativa, ha publicado: *Cuentos del rincón* (Quito, 1972); *Historia de un intruso* (Quito, 1976); *Un delfín y la luna* (Quito, 1985); *Jaula* - Premio "Joaquín Gallegos Lara"- (Quito, 1991); *Antología* (Quito, 1998); *Cuentos breves* (Quito, 1999). En ensayo: *Rostrros de la actual poesía ecuatoriana* (Quito, 1962); *Benjamín Carrión y Miguel Ángel Zambrano* (Quito, 1967); *Isaac J. Barrera, el hombre y su obra* (Quito, 1970); *Palabra e imagen* (Quito, 1999). Consta en varias antologías nacionales e internacionales.

Abdón Ubidia (Quito, 1944)

Narrador, ensayista, antólogo y crítico literario. Ha publicado:

Novela: *Ciudad de invierno* (Quito, 1984); *Sueño de lobos* -Premio "José Mejía Lequerica"- (Quito, 1986). *La madriguera* (Quito, 2006). Cuento: *Bajo el mismo extraño cielo* (Bogotá, 1979); *Divertimentos* (Quito, 1989); *El palacio de los espejos* (Quito, 1996). Teatro: *Adiós siglo XX* (Quito, 1992). Ensayo: *El cuento popular* (Quito, 1977); *La poesía popular ecuatoriana* (Quito, 1982); *Referentes* (Quito, 2000). Consta en varias antologías nacionales y extranjeras.

Andrés Cadena (Quito, 1986)

Escritor. Egresado de la Escuela de Literatura de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la PUCE. En 2006 publicó su primer libro de cuentos, *Transtextos*, en colaboración con Juan Carlos Arteaga.

Wladimir Chávez (Quito, 1976)

Escritor. Licenciado en Comunicación y Literatura por la PUCE. Actualmente cursa su doctorado en Literatura en la Universidad de Bergen, Noruega.

Thalia Cedeño Farfán (Portoviejo, 1951)

Escritora y periodista. Ha publicado: *Divagando en el silencio*, *Del silencio al grito*, *Las espigas de la vida*, *Detrás de las campanas*, *Mutaciones*, *Érase una vez que el árbol*, *Palabras para niños* (poesía).

Yvonne Zúñiga (Quito, 1947)

Egresada de Lengua y Literatura. Participó en talleres literarios en Quito y en Buenos Aires. Coordinadora e instructora en talleres de expresión creativa para niños, talleres literarios para jóvenes y adultos, talleres de historia oral para adultos mayores.

Ha publicado: *Minuto al hombre* (poemario) 1983, *Elabón que une los tiempos* (cuentos) 1988, *El alabón del sueño* (cuentos) 2004. Poemas y cuentos suyos fueron publicados en varias revistas literarias, en Ecuador, Argentina, Chile, Grecia e Italia. *El caballero de los pies gastados*, (biografía novelada sobre Sucre, de próxima publicación).

Ha escrito artículos y entrevistas sobre arte y literatura, educación, y temas de actualidad social, en varias revistas y diarios nacionales.

Hernán Crespo Toral

Ha desempeñado funciones como Director del Instituto Nacional de Antropología e Historia del Ecuador. Fue nombrado por la UNESCO director de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe con sede en la Habana. Llamado a la sede de la UNESCO en París, trabajo en el cargo de Director Principal del Sector de Cultura y luego en el de Director General Adjunto para la Cultura de este organismo internacional. Ha realizado numerosas publicaciones en el campo de la cultura, arte, arquitectura, urbanismo, arqueología y etnografía. En 1992, el Gobierno Nacional le entregó el Premio Eugenio Espejo. Fue condecorado con la Orden Nacional al Mérito en el grado de

Comendador. El Ministerio de Cultura de Colombia le concedió su máxima condecoración y el Gobierno Francés le otorgó la condecoración de las Artes y las Letras en el Grado de Oficial. Ha sido profesor universitario, conferencista internacional y ha prestado asesoría técnica en cultura y desarrollo en Chile, Perú, Guatemala, Somalia, República del Congo y Guinea Ecuatorial. En el mes de noviembre del 2004 recibió el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional de Córdova, Argentina.

Eliécer Cárdenas (Cañar, 1950)

Narrador, dramaturgo y periodista. Ha publicado:

Novela: *Juego de mártires* (Cuenca, 1976); *Pobro y ceniza* -Premio Nacional "Nuevos Valores de la Novela", Quito, 1978- (Cuenca, 1979); *Del silencio profundo* (Cuenca, 1980); *Háblanos Bolívar* (Cuenca, 1983); *Las humanas certezas* (Quito, 1986); *Los diamantes y los hombres de provecho* (Quito, 1989); *Diario de un ídola* (Quito, 1991); *Que te perdone el viento* -Tercer Premio III Bienal Ecuatoriana de Novela- (Quito, 1993); *Una silla para Dior* -Segundo Premio Concurso Nacional "Ismael Pérez Pazmiño, 75 Años de diario *El Universo*"-, 1996- (Quito, 1997); *El obscuro final del Porvenir* (Quito, 2000). Cuento: *Hoy al General* (Cuenca, 1971); *Narraciones* -con Jorge Dávila Vásquez- (Guayaquil, 1979); *Siempre se mira al cielo* (Cuenca, 1988); *La incompleta hermosura* (Quito, 1997); *La ranita que le cantaba a la luna* -Premio "Darío Guevara"- (Quito, 1998). Teatro: *Morir en Vilcabamba* -Premio Nacional "Aurelio Espinosa Pólit"- (Quito, 1990). Consta en numerosas antologías publicadas en el Ecuador y el extranjero.

Letras del Ecuador 192 se terminó de imprimir
en octubre de 2007 en la Editorial Pedro Jorge Vera
de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Presidente:

Marco Antonio Rodríguez

Director de Publicaciones (e):

Fabián Guerrero Obando

Jefe Técnico General:

Guillermo Arias Granja

COLABORADORES

Margarita Graetzer

Licenciada en Ciencias de la Educación y profesora de Segunda Enseñanza, especialización Letras y Castellano, por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Magíster y Ph. D. en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Texas. Desde 1991 trabaja como profesora de Literatura en Berea College, en el estado de Kentucky, Estados Unidos. Ha publicado estudios y dictado conferencias sobre literatura ecuatoriana, literatura hispanoamericana, e historiografía colonial tanto en el Ecuador como en Estados Unidos. Es miembro de la Asociación de Ecuatorianistas de Norteamérica.

Cecilia Mafla Bustamante

Obtuvo su Ph. D. en Literatura Hispana en la Universidad Estatal de Arizona, el doctorado en Literatura en la Universidad San Francisco de Quito, su maestría en Lingüística Aplicada (con énfasis en estudios de traducción) en la Universidad de Birmingham, en Inglaterra, y la Licenciatura en Lingüística y Literatura Inglesa en la Universidad de California en Berkeley. Es profesora asociada en el Departamento de Lenguas y Culturas en la Universidad Estatal de Minnesota en Moorhead. Ha enseñado Español, Inglés, Literatura, Cultura y Civilización Latinoamericana, Lingüística y Traducción. Ha publicado *Ari - Si - Yes: Análisis lingüístico y evaluación de las traducciones de Hwasipungo al inglés* (2004), la traducción al inglés de *Sollozo por Pedro Jara*, de Ffraín Jara Idrovo, y varios artículos críticos sobre lingüística, literatura y traducción. Ha presentado varias ponencias en Canadá, Ecuador, Estados Unidos, Honduras e Inglaterra.

Krystyna Rodowska (Lwow, 1942)

Es una de las poetas más importante de Polonia. Maestra en Letras Francesas de la Universidad de Varsovia, ha traducido al polaco a Borges, Octavio Paz, Neruda y Proust. Está por aparecer su *Antología de poetas franceses*.

David G. Barreto (Quito, 1976)

Poeta, ha publicado el libro *La frágil resistencia* (Paradiso Editores, 2006). Magíster en Literatura Hispanoamericana (M.A.) por la University of Michigan, Ann Arbor, está actualmente cursando su segundo año del programa de doctorado. Tiene una Licenciatura en Literatura y Filosofía por The Catholic University of America, Washington, D.C. Ha colaborado para el diario *El Universo*, diario *Hoy*, la agencia de noticias Reuters, y las revistas *Diners*, *Cruz* y *Kipus*.

Humberto E. Robles (Manabí, 1938)

Ensayista, crítico literario y catedrático universitario. Desde hace muchos años reside en Estados Unidos, en donde cumple tareas de investigación y difusión de la literatura ecuatoriana y latinoamericana. Colabora con importantes revistas nacionales y extranjeras como *Kipus*, de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito; *Cultura*, del Banco Central, y *Letras del Ecuador*, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En 1996 prologó y anotó la edición crítica del ensayo *El montubio ecuatoriano*, de José de la Cuadra.

Michael Handelsman

Recibió su M. A. y Ph. D. en Lenguas Romances y un diplomado de nivel de doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de la Florida. Ha sido profesor de la Universidad de Tennessee desde 1976, donde ejerce la cátedra de Literatura Latinoamericana y dirige el programa interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Su libro más reciente, *Legendo la globalización desde la mitad del mundo: identidad y resistencias en el Ecuador* (Quito: Editorial El Conejo, 2005) recibió el Premio Isabel Tobar Guarderas de ciencias sociales. El mismo libro recibió el Premio A.B. Thomas, otorgado en EBUU por el Consejo de Estudios Latinoamericanos del Sureste. Entre sus publicaciones están: *Amazonas y artistas: un estudio de la prosa de la mujer ecuatoriana* (1978), *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: 1895-1930* (1981),