

Rocinante

A close-up portrait of a woman with dark hair, looking upwards and to the right. She has orange face paint around her eyes and on her cheeks. The background is blurred green foliage.

N° 196 / Febrero 2025 ISSN 1390-4515

**Historias en
defensa de la
Amazonía**

Libro del mes:

Por los caminos del tiempo,
de Joaquín Martínez Amador



Obra Cierta Humberto Vinuesa

HOY CUMPLO VEINTE años.

*La importancia de cumplirlos radica en que la edad
No es máximo común divisor de nada
Ni mínimo común múltiplo de ninguna permanencia.*

*Veinte años cumplo de cero absoluto
o relativo.*

JOTA - JOTA

*Tu vida no fue sino lo cantado
Te marcaron a fuego lento la rebeldía a solas
El insomnio
Las quebraciones de ánimo*

En dios creíste por si existiera

*Qué más quieren de mí —decías—
mi canto es el único poder mortal que tengo
¿hasta cuándo mis entrañas
Para el pico y la garra durarán?*

*Era como si levitaras en el escenario
Parecías ángel o diablo y ambos a la vez
cantaste con el calambre de la tristeza ambigua
en el esperanto del recién esperanzado
al despertar de un falso sueño
a la costumbre de los difuntos de tener futuro
a la inflexión del ser errático sobre su sombra*

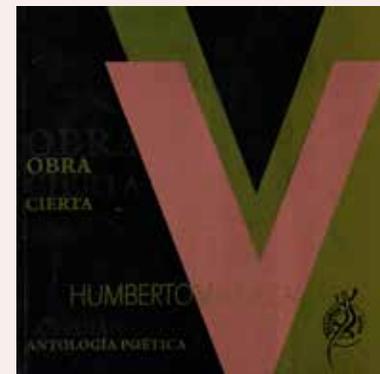
*modestia implícita: si algo realmente conocemos es la vida
la frontera de ala entre el cantar de la fe
y la palabra del destino cruz o cara
entre los acordes*

gracias Jota - Jota

En homenaje al cantante Julio Jaramillo

EL ROSTRO OCULTO de Narciso

*Me esperaba en el espejo para empezar a ser
Lo que digo y lo que callo
hasta el desvarío casi.*



6

- Especial: Voces contra el extractivismo en la selva



22

- Richard Ford y su mirada sobre EEUU



Rocinante No. 196
Febrero 2025

42

- La filosofía y los desechos



Contenido

65

- La nueva novela de Sandra Araya



70

- Alessandro Baricco prueba un *western*



78

- La arquitectura poética de Kevin Cuadrado



Nemonte Nenquimo
por Jerónimo Zúñiga

«Día de nada, víspera de mucho»

Siempre será oportuno recordar esa frase de Roa Bastos por la esperanza que conlleva y, también, por lo ineluctable que resulta. El presente que vivimos es un día de nada comparado con el porvenir que deseamos, que soñamos, porque para que las cosas existan primero hay que soñarlas. Hoy no sucede nada que no sea el deseo de que termine el hoy y comience el mañana.

Esa es la esperanza diaria, pero también el desencanto diario cuando el mañana soñado se convierte en un hoy frustrante. Eso ha sucedido con millones de latinoamericanos que fincaron sus esperanzas en el llamado «sueño americano». En el mundo capitalista donde está programada la obsolescencia, el dueño del mundo los expulsa porque ya los cree inservibles, obsoletos, peligrosos, invasores. ¿Los reemplazará con robots? Con ello merma las remesas —fruto del trabajo— que enviaban a sus respectivos lugares de origen. Aumenta los aranceles a los proveedores, con ello disminuye el ingreso de divisas a los países y también a sus amigos exportadores. Mal paga el diablo a sus devotos. Exhibirse como comensal del amo no es ningún mérito; todo lo contrario. La Historia está llena de páginas gloriosas, pero también registra las páginas de oprobio.

(ié)

Iván Égüez
director@revistarocinante.com



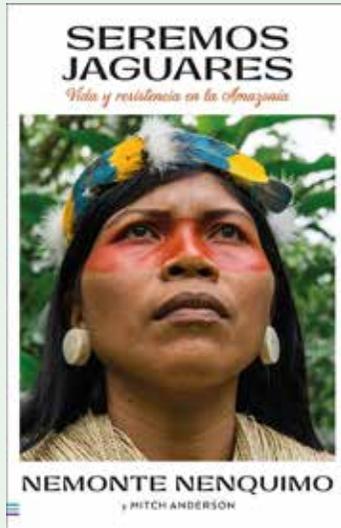
revistarocinante.com

info@revistarocinante.com

Textos de:
Stéphane Vinolo, Leonardo Parrini, Juan Carlos Arteaga, Andrés Cadena



•ROCINANTE es una publicación de la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, que es una iniciativa ciudadana que busca mejorar el comportamiento lector de los ecuatorianos. No recibe fondos públicos y se maneja mediante la autogestión y a través de la asociación con diversas entidades. Sus líneas básicas de acción son la edición y distribución masiva de libros, la capacitación a mediadores de lectura, la difusión de la literatura nacional en el extranjero y la reflexión teórica sobre el tema de la lectura. •DIRECCIÓN GENERAL: Iván Égüez. •EDICIÓN: Andrés Cadena. •DISEÑO ORIGINAL: Agustín Montúfar Égüez. DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: Ligia Man Ging © CORPORACIÓN EUGENIO ESPEJO POR EL LIBRO Y LA CULTURA. Juan Larrea N 16 76 y Río de Janeiro (esq). Teléfonos: 2 901 137 / 2 542 531. •DERECHOS RESERVADOS.



Nemonte Nenquimo y un pueblo que resiste:

«No queremos ser salvados, sino que nos respeten»

El libro *Seremos jaguares* narra los años de activismo de la lideresa ecuatoriana que hizo respetar el derecho a una consulta libre, previa e informada en los territorios indígenas

■ María Álvarez Malvido

La voz de Nemonte Nenquimo ha dado la vuelta al mundo con un mensaje contundente: la selva no está en venta. Creció en el corazón de la Amazonía y fue la primera mujer en liderar la nacionalidad Waorani de la provincia de Pastaza, una de las

14 nacionalidades indígenas en Ecuador. En 2020 recibió el Premio Goldman de Medio Ambiente luego de encabezar la demanda legal en que los Waorani recuperaron 200.000 hectáreas de selva que el Estado había puesto en venta a las empresas petroleras. La lideresa ha hecho de las historias estrategias centrales para la defensa de su territorio: primero en formas de mapas comunitarios y ahora con el libro *Seremos jaguares. Vida y resistencia en la Amazonia*, que se constituye en un llamado al mundo a tomar acción.

Para Nenquimo y los Waorani, las historias son seres vivos. Hay que contarlas para mantenerlas vivas, y cuidarlas porque son seres poderosos. Cuando decidió escribir su historia y hacerlo en coautoría con su pareja, Mitch Anderson, comenzaron un proceso de tres años que ella define como espiritual. Tomaron ayahuasca e hicieron del fuego y la noche un espacio para la memoria, como hacen los Waorani. Ella y su familia narraron desde la tradición oral, y Mitch documentaba entre libretas y grabaciones para después escribir el libro que es ahora un tejido de recuerdos personales, familiares y colectivos, enlazados en lo

profundo como las raíces de los árboles.

«Durante muchas décadas, mis ancestros no quisieron contar su historia, era un lugar secreto y sagrado que mantenían en conexión con la tierra y todo lo que vive dentro de la selva. Yo tenía mucho miedo, pero decidí hacerlo», explicó a fines de 2024 Nenquimo en entrevista con *América Futura*, con el libro en sus manos, luego de aterrizar en Londres para presentarlo al mundo por primera vez. «No es la historia Waorani como una historia terminada, es mi historia y de quiénes somos. Los antropólogos narran desde su mirada, pero esta es la mía».



Seremos jaguares es un ejemplo claro de aquello que ha defendido la segunda ola del feminismo: lo personal es político. Es una historia que se entreteje alrededor del momento en que Nenquimo, hoy un símbolo de la justicia socioambiental, enfrentó a las cámaras con su mirada profunda y vestida de achiote, para insistirle al mundo que el camino frente a la crisis climática comienza por escuchar y respetar a los pueblos indígenas como guardianes de los lugares más biodiversos del planeta.

«Espero que la gente entienda más profundamente qué significa el mundo de la selva.

Por falta de conocimiento solo quieren destruirla, creen que está vacía y se la quieren devorar. Quiero que este libro eduque a las empresas que invierten en el petróleo, la minería y la deforestación; también a los niños, jóvenes, ambientalistas, antropólogos. Que sepan que la selva sostiene la vida en el planeta, no solo a los pueblos indígenas», explica.

Para Nenquimo y los Waorani, las historias son seres vivos. Hay que contarlas para mantenerlas vivas, y cuidarlas porque son seres poderosos

El mundo Waorani y el mundo *cowori*

El libro comienza con sus primeros recuerdos en Toñampare, la comunidad Waorani donde creció, dentro de la Amazonía que se extiende hacia el este de Ecuador. Con su madre, Manuela, aprendió a

preparar la bebida de la chicha y a cuidar de las plantas y frutos que curan y alimentan en la selva; con su padre, Tiri, a caminar sin dejar rastro, reconociendo el paso de los jaguares y los pecaríes. Al grito de «¡jebo, ebo!», jugaba con sus hermanos Víctor y Opi, a ver quién encontraba

primero los aviones que atravesaban el cielo y significaban la llegada de *coworis*, o personas blancas.

Su padre es de la primera generación Waorani en establecer contacto con los *cowori*, cuando aterrizaron las primeras misiones cristianas de la mano de la industria petrolera en los 60. Con ellas llegó la polio, que se extendió entre la selva, y palabras nuevas como

pozos, petróleo y contaminación. Una generación después, Nenquimo recuerda su propio contacto, personificado en la mujer misionera que ya vivía en su comunidad: la llamaba «Inés» en lugar de Nemon-te, y le hablaba de un Dios que la salvaría cuando dejara de ser lo que ella era: Waorani. También les convocaba para hablarles del petróleo que existía bajo sus pies y de la importancia de «cooperar» con los hombres que vendrían pronto para extraerlo.

Desde niña entendió que existían dos mundos: el Waorani y el *cowori*. «Era una niña muy curiosa y quería descubrir de dónde venían los blancos, cómo tienen casas, por qué tienen ojos azules, por qué son tan blancos y altos», recuerda. Guiada por la curiosidad, a los catorce años decidió seguirles y al poco tiempo, en un internado evangélico en Quito, recordó las palabras de su abuelo: «Para nosotros en la selva, el mundo del hombre blanco es como la lengua de una boa. Nos hace perder los sentidos y es capaz de atrapar hasta a un jaguar».

Volvió entonces a la selva, aunque no a su comunidad. Sintió con todo el cuerpo el impacto de las petroleras que separaban el territorio

entre caminos y pozos, con máquinas que reemplazaron el silencio de la noche con estruendos subterráneos. Atestiguó cómo los *cowori* sembraron un conflicto para enfrentar a los Waorani con los Tagaeiri y Taromenane, los pueblos en aislamiento voluntario que ellos llaman sus «parientes», pues comparten con ellos la selva desde que recuerdan sus abuelos. Sin contacto, pero en paz.

Conoció entonces a Mitch, director de *Amazon Frontlines*, instalando sistemas de agua con las familias afectadas por la contaminación de los ríos, y se reencontró con su hermano Opi, quien ya documentaba las historias de los abuelos y las abuelas, seguro de que es ahí donde se encuentra el cuidado de la vida y de la selva. Juntos recorrieron territorios de las nacionalidades vecinas A'i Cofán, Siekopai y Siona.

Miraron los efectos de la industria petrolera en el agua, en la selva y en las personas. Escucharon de madres y padres que perdieron a sus hijos por la contaminación del agua y recibieron dos latas de atún como mecanismo de reparación por cada derrame de petróleo en los ríos de su territorio. «Los hombres salían a

trabajar en los pozos y volvían con otras formas de pensamiento, hablando de petróleo, desarrollo, de la escuela. Me di cuenta de que eso trataban de hacernos a los Waorani. Era violencia, no una salvación», explica Nenquimo.

Fue entonces que el Estado de Ecuador puso en marcha la Ronda Petrolera, una subasta que ponía a su territorio en oferta a las empresas internacionales, dentro de la concesión llamada Bloque 22. Nenquimo supo que tenía que liderar a su gente en la lucha contra las empresas petroleras, y que el camino para hacerlo era en alianza con diferentes nacionalidades. «Voy a hablar como un jaguar, y hacer temblar a las compañías», advirtió al mundo desde la Amazonía.

Así fundó Alianza Ceibo. Con su hija Daime en brazos, lideró el camino para demandar al Estado ecuatoriano a través de decisiones tomadas en asamblea, con la guía de tres generaciones de mujeres Waorani y diferentes *pikenani*, o líderes tradicionales. «Como líder, les voy a escuchar. Y como madre, seré feroz como un jaguar defendiendo a su cría», dejó claro en una de varias asambleas.

Mapas como punta de lanza

Hicieron suyas dos herramientas de los *cowori* que habían sido utilizadas en su contra: las leyes y los mapas. Desde una conocida práctica colonial, el Estado había trazado sobre un mapa las líneas rectas que delimitaban el Bloque 22. «Los mapas del Gobierno sobre nuestro territorio estaban vacíos. ¿Qué tal que hacemos nuestros propios mapas de nuestro territorio y lo llenamos de nuestra historia, nuestras historias y nuestro conocimiento? Así cuando el Gobierno trate de vender nuestra tierra como un espacio vacío, le haremos ver que está lleno de vida y que no hay lugar para los pozos y los ductos», narra Nemonte en el libro.

La Alianza dedicó dos años a recorrer sus territorios. Dibujaron, usaron drones y herramientas de mapeo colaborativo para crear sus propios mapas que hablan de ríos, plantas medicinales, comunidades, caminos, espacios sagrados, pasos de jaguares, y las muchas formas en que se sostiene la vida en la selva. En abril de 2019, presentaron los mapas en el juicio como



evidencia legal de su relación ancestral y junto con cantos, danzas y ceremonias, encontraron la manera de llevar la selva a la Corte, y la Corte a los ojos del mundo.

En la demanda vincularon el derecho a la libre determinación con el derecho a una consulta libre, previa e informada, y dejaron claro que el Estado no había respetado ninguno de los dos antes de anunciar la subasta de su territorio. Ganaron así una batalla legal y narrativa que creó un precedente histórico para los pueblos indígenas en Ecuador y en el mundo.

El uso de mapas como evidencia fue también un

precedente importante para procesos más recientes como el de la nación Siekopai, que en 2023 resultó en la devolución de 42.360 hectáreas de su territorio ancestral después de 80 años de desplazamiento forzado. Actualmente, Alianza Ceibo continúa la lucha desde la organización comunitaria, el mapeo y monitoreo comunitario y estrategias de comunicación propias. En 2023, contribuyeron con *Amazon Frontlines* a la campaña #SíaYasuní, que fue central para la victoria del referendo en el que Ecuador decidió democráticamente defender al Parque Nacional Yasuní de la extracción petrolera.

La nacionalidad Waorani logró lo que para muchos parecía imposible, y su victoria es ahora una historia que plantea un futuro posible. Y al frente de ese futuro posible, que beneficia al mundo entero, están los pueblos y

nacionalidades indígenas. «No queremos ser salvados, queremos que nos respeten», insiste Nemonte con su voz y con su historia en un libro que tiene de un puente para escuchar a quienes habitan y defienden la Amazonía.

(De diario *El País*)



Introducción del libro

«Camina por el sendero y luego adéntrate en el bosque, sin dejar rastro». Este fue el consejo de mi padre cuando le dije que te contaría la historia. Supe lo que quería decir. Que mis antepasados estarían vigilando. Que hay historias que deben permanecer ocultas, secretos que deben ser resguardados. A través de los siglos mi pueblo ha aprendido a no confiar en ti. Así es como hemos sobrevivido, no conquistados: sin dejar rastro.

Para nosotras, las historias son seres vivos. Respiran vida a nuestros hogares, a nuestros bosques. Laten en nuestra sangre, en nuestros sueños. Nos acechan como jaguares, chasquean como pacaríes, navegan como guacamayos, corren como peces. Son seres poderosos. Traen paz como arcoíris. Traen guerra como relámpagos. Y siempre están transformándose. Así es como sabemos que están vivas. Una historia muere cuando nadie la cuenta.

Nuestras historias nunca han sido escritas. No de esta manera. Una parte mía tiene miedo. ¿He contado demasiado? ¿He dejado demasiadas huellas? ¿Qué harás con mi historia ahora que ha sido escrita?

Espero que la dejes vivir. 



Graficando el proceso vital Waorani

El fotógrafo Jerónimo Zúñiga enfocó su cámara y su labor en la realidad social y política del pueblo Waorani, para entregarnos un testimonio de resistencia y compromiso con sus valores culturales ancestrales.

■ Leonardo Parrini

Su trabajo fotográfico quedó plasmado en el libro *Seremos jaguares. Vida y resistencia en la Amazonía*, con imágenes de la travesía existencial del pueblo Waorani en sus expresiones cotidianas. Conversó con Rocinante sobre sus vivencias durante el proyecto.



Pregunta: ¿Como fue concebido el libro?

Respuesta: El libro es el producto de un esfuerzo y un proceso organizativo, ya que la lideresa indígena Nemonte Nenquimo y su compañero, Mitch Anderson, fueron quienes emprendieron la gestación de un mensaje radical: la selva no está en venta, y el pueblo Waorani clama por su derecho de recuperar doscientas mil hectáreas que el Estado había puesto en venta. Alianza Ceibo es la organización que propicia este libro que recoge los pasos de Nemonte, en su primera parte, como un testimonio de vida y de su memoria desde niña.

P: ¿Cómo muestra el libro los procesos civilizatorios que enfrentó el pueblo Waorani y su resistencia por conservar su cultura y costumbres?

R: Ese recuerdo, además de ser parte de un pueblo que ha sido contactado recientemente, muestra cómo la llegada de la civilización se va permeando en el imaginario de la gente, desde sus primeros contactos con la radio, el extractivismo, la industria petrolera, la religión... con todo lo foráneo que entró en la vida waorani. Estas luchas terminan

impulsando procesos reflexivos con los Waorani. Es un esfuerzo colectivo de gente que ha impulsado esos procesos de resistencia que se mencionan en el libro.

P: ¿Existe, además, un enfoque de género que da cuenta de la condición femenina en la ancestralidad?

R: El libro es una memoria de la resistencia de esos pueblos. Es un testimonio de una persona, en este caso una mujer, que forma parte de un pueblo y de su testimonio: de lo que es ser mujer indígena en nuestro país, desde lo individual hasta lo colectivo.



P: ¿Cómo aporta la fotografía en tanto registro, testimonio visual de los procesos vitales del pueblo Waorani?

R: La fotografía es un testimonio visual de estos procesos sociales, a través de su función testimonial: juega un rol muy concreto desde ese contacto inicial que menciona el libro a través de la niñez de Nemonte y la llegada de los misioneros a las comunidades del territorio waorani. La muerte del evangelizador y de quienes lo lancearon está registrada en el testimonio del archivo fotográfico.

P: ¿Cuál fue la motivación como cronista, con la que contribuyes al libro?

R: Como fotógrafo me motiva que el libro menciona la historia de las organizaciones, pero hay toda una contribución colectiva también a la producción del libro. Mucha gente contribuyó, gente con sus testimonios y nosotros con imágenes; yo contribuyo con un grano de arena a la lucha colectiva en donde



hicimos mucho trabajo de registro y documentación testimonial en fotografía y video.

P: ¿Cuánto tiempo tomó el trabajo de investigación y registro?

R: Estuvimos tres años documentando en la comunidad aleña al Bloque 22, la vida waorani muy cotidiana, y también asisitimos cuando había manifestaciones en las cortes y en los espacios de protesta en las ciudades. Para mí, más allá de contribuir al libro —que es una publicación bastante potente que plasma muchas cosas para cuestionar a la sociedad—, siento que ha sido como una contribución a todos los procesos colectivos. Es una suerte de memoria de los procesos, es como ser un cronista contemporáneo y levantar testimonio de la gente, siempre con la idea de reflejar su resistencia y lo que la gente quiere hacer de su vida.

Seremos jaguares, una visión profunda de un gestor de la imagen como Jerónimo Zúñiga, que obtura su cámara frente a un vívido testimonio con voz ancestral y femenina, en busca de la madre de todas las justicias: los derechos humanos y de la naturaleza. 

Por los caminos del tiempo

Un ejercicio de historia social

El relato de este libro —de autoría del guayaquileño Joaquín Martínez Amador— se plantea la difícil misión de recorrer la historia de nuestra tierra «personalmente». Para ello, echa mano del artificio de la narrativa para crear una voz a la vez individual y plural (por momentos identificada como un «yo» y por momentos ubicada desde un «nosotros») que cerca del inicio explicita:

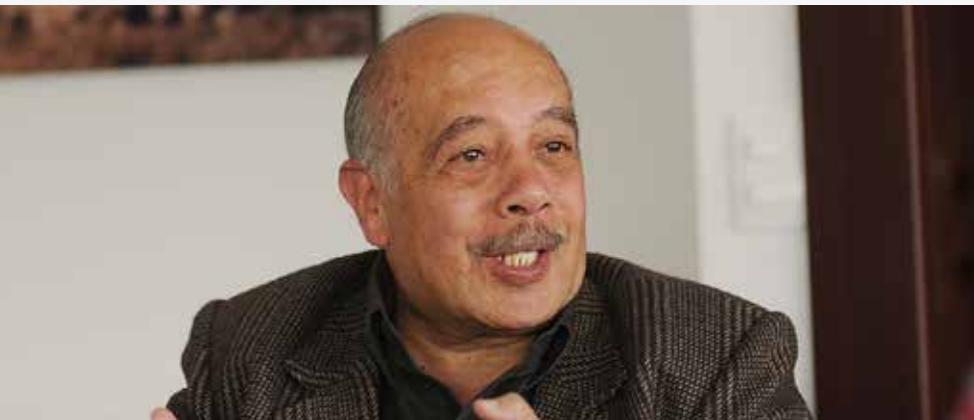
Nuestros libros de historia están llenos de los dichos, de los hechos y de las andanzas de los pocos hombres y mujeres ilustres. De nosotros, los hombres y las mujeres comunes, poco hablan. Aparecemos solamente como estadísticas (...) Somos, sin embargo, los que permanecemos; los que cantamos las canciones del país, preparamos sus comidas, fabricamos sus herramientas y cosemos sus vestidos; los que quedamos después de las batallas para volver a sembrar en los campos arrasados.

Este punto de partida le permite a esta voz ficcional ir avanzando en las épocas históricas (desde mucho antes de que hubiera nuestra República) y corporizándose, de hito en hito, en experiencias de alguien —siempre sin nombre— que pudo haber vivido entonces y cuyo testimonio en primera persona aterriza nuestra mirada a escala humana.

Las páginas se suceden como un sobrevuelo temporal: porque la visión de esta voz cambiante nos ofrece un panorama como de ave, que domina el panorama con su mirada y solo de cuando en cuando dibuja un descenso en picada para recoger más cercanamente la vida terrestre.

Así poco a poco, este vital relato transmuta en cada momento histórico y nos describe la peculiaridad de cada etapa, a fin de comprender desde un diálogo cercano mucho de lo que ha acontecido en el mismo territorio que pisamos actualmente. 





Crearse desde la poesía

El mes pasado se llevó a cabo un encuentro para recordar al poeta Humberto Vinueza (1942-2017), en el que participaron varios colegas y amigos. A continuación, ponemos en relieve unas reflexiones del propio autor, publicadas en su texto *La esencial analogía*

En uno de sus versos, Humberto Vinueza dice: «soy una gota / rodeada de elemental analogía / de hombre / de sangre / de agua. / Mi piel conviene en que no solo soy frontera». A partir de ese misterio e intentar desentrañarlo, el poeta se pregunta: ¿se puede definir la vida, el verdadero origen del tiempo, la magia de los encuentros, la tentación religiosa, la certidumbre de la muerte, la materia de la música, la identidad esencial, el extrañamiento en sí y porque sí, el amor a primera vista?

Acaso la respuesta se la encuentra en esa *esencial analogía* convertida en arte poética de Humberto Vinueza: «la poesía solamente es posible por un único camino, que es el acto de crearla de nuevo, de crearse con ella, desde ella. Creación que devuelve la sensación de que la membrana de la palabra es acariciada

por la música lejana de otra; cuando una palabra llama a otra, la seduce, le tiende trampas, pero no siempre el verso se constela (...). Y al fin en medio de camaretas y cohetes sensibles se produce la significación en el verso que ilumina la diferencia, la humana identidad, hecha con el poder de natura que fluye hacia el alumbramiento con júbilo de unidad primigenia». No hay medias tintas, se trata de la vital aventura de la poesía, de la encarnación del ser en la palabra.

Luego de haber sentido el deslumbramiento por otro poeta (T. S. Eliot), Humberto le dio vuelta al concepto de originalidad. Desde entonces, «desconfío de la noción de originalidad ligada solamente al imán de la tradición o solo al intento de novedad: la originalidad es un pecado de jactancia». Bienvenida la originalidad si ella es la posibilidad de mejorar el lenguaje —nos dice el poeta— para poner en movimiento el propio ser, «porque el poeta no está totalmente hecho, es inacabado, tiene que hacerse y no podrá completarse en el encierro y la incomunicación sino en la convivencia con los ciudadanos y las peripecias en la urbe que le tocó vivir». Habría que añadir la mala suerte, el azar o el destino que son implacables y feroces, en el escenario de la disputa simbólica dentro de nuestras ciudades convertidas en un mundo poblado de gorgonas, nos advierte Vinueza. Y reconoce que el miedo tiene un semblante enmarañado con una mueca a veces focalizada, otras veces difusa: «¿Qué haría yo y qué escribiría si no tuviera miedo?», se pregunta.

No obstante, intenta responder a los misterios de la creación poética. «Algún poeta dijo que la poesía es ese no sé qué, escrito por no sé cuál, no se sabe cuándo ni inspirado por quién. Y otro dijo que la poesía es una aventura hacia el absurdo (...) Y otro: la poesía es el arte de aproximarse a lo que nos sobrecoge. Y otro: la poesía es el único sueño en el que no se debe soñar (...) No es la poesía la que debe ser libre, sino el poeta».

«Se dice que el poema se revela como invención de la realidad, porque es su reverso insospechado», nos recuerda Vinueza. El poema «es un viaje que nos hace sentir la turbulencia de la intuición y del saber total, nos conduce de la ausencia a la presencia, de lo visible a lo invisible, de la proferición al silencio, donde el pez solo puede salvarse en el relámpago (...) La realidad es entonces lo consistente, lo permanente, lo sostenible y sustentable (...) La diferencia radica en que la poesía, más que

representar descubre y augura realidad, a condición de que se invente en el poema (...) La poesía funciona como una mirada verbal que mira con grafías de sonidos y sentido (...) La realidad no es solamente más fantástica de lo que suponemos, sino la fuente inagotable de fantasía».

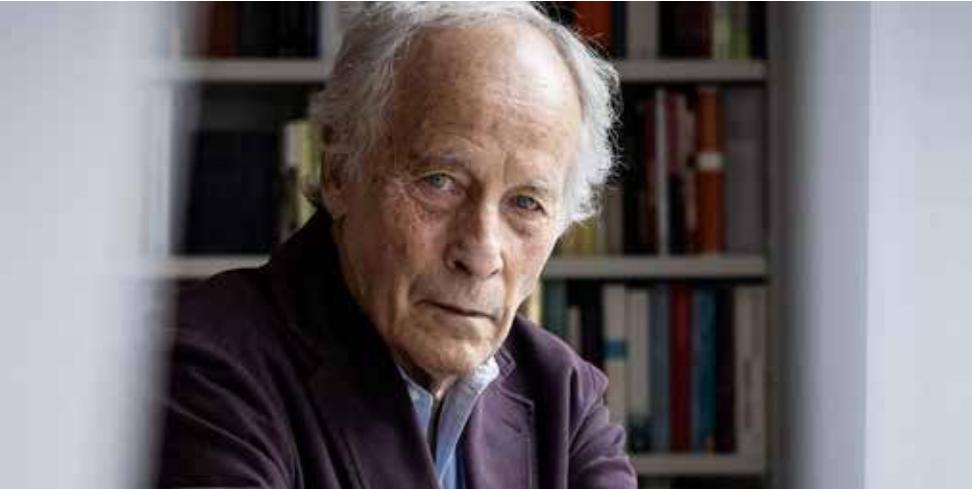
Al poeta le interesa «muy particularmente lo entrañable de la poesía que cada poeta escribió, no solo para todos sino para mí: a veces solo un verso es suficiente, una estrofa, en el mejor de los casos una unidad poética completa (...) no existen poemas malos o peores, ni buenos ni excelentes, sino poemas oficiosos, versos eficaces que poseen una embriaguez inmanente, sea cual fuere la emoción que encubre o descubre al verdadero drama humano».

Humberto confiesa: «Estoy en el lado de quienes piensan que en la actualidad hemos arribado a una situación patéticamente trágica, en la cual el poder que debía haber mimado y protegido al hombre lo ha humillado, lo ha mutilado, le ha separado el cuerpo del alma, le ha mentido, lo ha condenado a la indefensión y le ha arriado su horizonte». El poeta que es algo así como una transversal condensación de lo humano, «surge como una voz tenaz y discrepante del poder y de la sociedad. Cuando el poeta habla —o mejor, dice—, no lo hace a la inconmensurable sociedad reunida en asamblea, sino al hombre, de soledad a soledad, de silencio a silencio. De esencia de ser a esencia de ser (...) La poesía es para el poeta el meollo del ser y permanente insinuación de su existencia, por eso es la legítima señal de salvación por vía de la reencarnación del verso, ante un mundo que cíclicamente colapsa».

«Mi primer libro publicado fue un fragmento de *Un Gallinazo Cantor bajo un sol de a perro* —nos recuerda Vinueza—, escrito bajo el impulso y la aceleración del movimiento Tzántzico. Al cual pertencí desde 1966 (...) El libro pretendió atemperar en un solo texto las distintas temperaturas y mantener, de principio a fin, un nivel promedio de la expresión para alcanzar la comunicación (...) En todo ese proceso ocurrió un giro de mi cosmovisión hacia el territorio del sentido (...) se había dejado atrás muchísimos acontecimientos sociales y políticos y a tal velocidad se los había vivido que era difícil testimoniarlos y asimilarlos desde la conciencia».

Andre Bretón dice que «la dimensión histórica no es la única ni la más profunda dimensión del hombre». En *Tiempos Mayores*, el penúltimo libro publicado por Humberto Vinueza, «el tono de los textos no solo se volvió más íntimo, sino que es su característica principal (...) Son textos escritos buscando un equilibrio, entre la energía lírica y la ineludible reflexión intelectual (...) En cuanto a la reflexión histórica, esta ha sufrido cambios profundos en mi concepción pues, actualmente, tiene apenas, para mí, una importancia relativa contar mi propia versión de la historia como ocurrió en el tiempo de *Gallinazo cantor bajo un sol de a perro* y los libros posteriores (...) *Constelación del instinto* es mi último libro publicado, a fines del 2006 (...) El nombre del libro está ligado a la consideración de que el instinto de la creación humana está unido a otro que es el instinto de la conservación de la especie (...) En síntesis, mis libros me dieron todo lo que podían darme, pero yo me exijo más (...) para la poesía y la creación todo tamiz, alejamiento táctico y concentración son insuficientes (...) Creo con Schiller que la creación no es realizada por el intelecto, sino por el juego del instinto, partiendo de la necesidad interior. Considero que la poesía entraña la operación de autodefinirse, de especificarse, y, en el fondo, esto es lo que encubren los claroscuros entre cada uno de mis versos (...) Mi interés se orienta a adensar el sentido y darle profundidad al nivel donde se gesta la lucha por la actitud y la expresión, la sincronía y complemento de lo dicho y lo no dicho, de lo espontáneo y lo reflexivo, de la apoteosis y la caída, de lo posible y lo imposible (...) En este sentido, he ido comprendiendo que la única manera de lograr un énfasis propio es siendo consecuente con mis convicciones y que el problema a ser resuelto es de credibilidad frente a mí mismo, aunque, claro está, a veces, ni siquiera esa credibilidad constituye garantía». (LP) ®





Richard Ford: «Vivo en un país que no recuerda»

El célebre escritor estadounidense publicó recientemente su novela *Sé mía* el final de su personaje Frank Bascombe y toda una reflexión sobre la felicidad, la conversación, el amor entre padres e hijos en un país noqueado por el trumpismo

■ Paula Corroto

Pregunta: En 2014 publicó el anterior libro sobre Frank Bascombe (Francamente, Frank). Ha pasado de todo en estos diez años. Para empezar, Trump entonces ni aparecía en sus novelas porque solo era un magnate excéntrico. Y en esta, por supuesto, ya tiene su importancia. ¿Cómo le afecta a la hora de escribir?

Respuesta: Me afecta como ser humano. Ahora me preocupa mi país. Te voy a dar un ejemplo. Cuando escribí *Acción de gracias*, lo hice después del 11S. Sentí que no era capaz de escribir algo después del 11 de Septiembre, pero quería hacer algo sobre

política y pensé, lo voy a situar justo antes del 11S porque pensé que todo lo que nos enseñó el 11S es algo que deberíamos haber sabido en EEUU. Todas las novelas de Frank Bascombe son políticas, pero de una manera muy personal, ya que yo creo que todo lo que sucede en la vida de alguien tiene una dimensión política.

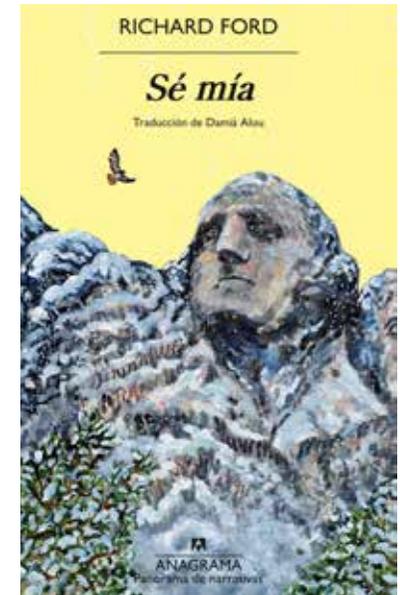
P: Se lo preguntaba precisamente por eso. Otra cosa que tampoco se vio venir.

R: Exacto, y ahora lo ocupa todo. Pero, de una manera bastante interesante que no creo que Trump comprenda, la vida sigue en EEUU. Las instituciones funcionan, la moneda vale lo mismo, seguimos hablando

inglés, se celebran elecciones... Trump es una criatura absolutamente institucional. Se cree un revolucionario y un excéntrico, pero no lo es. Él lo que quiere es ser presidente, ya está. Y a la vez hay una corriente de vida ininterrumpida... Y yo vivo en esa corriente.

P: En el primer capítulo de este libro reflexiona sobre la felicidad... ¿Trump es producto de la infelicidad del país?

R: No tengo una muy buena respuesta que darte. Trump es una creación de la cantidad de libertad que tenemos en el país. Hay mucha gente a la que Trump ha convencido de ser infeliz, pero expresar infelicidad y convertirlo en emblema de esa infelicidad es una función de la libertad. Es decir, para eso se inventó el país. Así que Trump no es un invento de sí mismo. Y tampoco en sí mismo es una amenaza, pero sí que amenaza ciertos tipos de cosas. Uno de los motivos por los que mucha gente le apoya y que parece ser una amenaza para algunos y una salvación para otros es que hay una confianza de que EEUU va a salir adelante. Es decir, las instituciones funcionarán, el Gobierno pagará sus



facturas... Trump es el resultado de esa confianza. La gente a la que le gusta piensa: pase lo que pase, nosotros sobreviviremos. Veremos si eso es verdad.

P: El protagonista de su novela tiene ya unos 74 años. Es un hombre que se dice feliz, que afronta las cosas como vienen. ¿Ser así te vacuna contra candidatos como Trump?

R: Es una pregunta difícil... Sí, creo que sí. Porque es escéptico, pero no cínico. El escepticismo es un buen antídoto respecto a alguien como Trump. Frank duda.

P: Y con los años que va cumpliendo me parece todavía más feliz. ¿La vejez despeja problemas?

R: ¡Esta es la primera vez que soy viejo! [risas] No es que haya felicidad... pero no tengo mala salud, sigo casado con mi mujer y la sigo amando, tengo casa... Pero si alguien tuviera ochenta años y estuviera divorciado y no pudiera andar y no tuviera dinero, seguramente sería harina de otro costal.

P: Sobre todo se lo pregunto porque en la novela está este personaje de Pug que la primera vez que lo ve Frank piensa que es un hombre mayor triste... pero luego le da una respuesta que le deja descolocado... Parece más feliz de lo que el otro pensaba.

R: Bueno, pero es que Pug también tiene demencia... Alguien me dijo cuando falleció Alice Munro (ella llevaba cuatro años con demencia) que igual esto de tener demencia era algo fantástico. Todas las cosas en las que no tienes que pensar, que no tienes que recordar... Así que no lo sé... En este libro una de las versiones de la felicidad es la demencia.

P: Siempre se dice: el olvido da la felicidad. Si no olvidáramos, hay cosas que nos resultarían insoportables.

R: Sí, tienes razón, es lo que nos permite respirar. Tienes que ser habilidoso a la hora de soltar, sobre todo las cosas malas. Mi mujer es la mejor persona que conozco y es muy buena en eso, en olvidar lo que le hace infeliz. Yo intento todo el rato aprender de ella.

P: Sin embargo, como país, ser olvidadizo trae problemas.

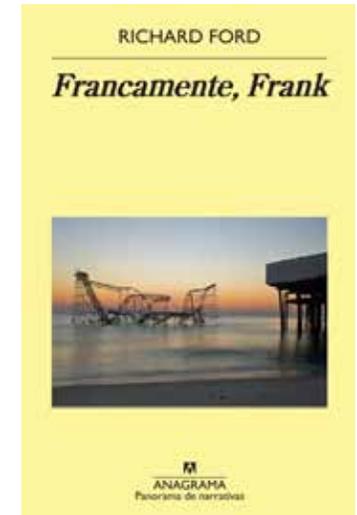
R: Yo vivo en un país que no recuerda. No recuerda la II Guerra Mundial... está este emblema de Trump de ser grande otra vez, ¡pero si nunca lo ha sido! Es un país que es capaz de mentirse a sí mismo. Pregúntales a las mujeres cuán grande era el país cuando no podían votar. Vivo en un país que se niega a recordar aunque, mira, hasta ahora ha funcionado.

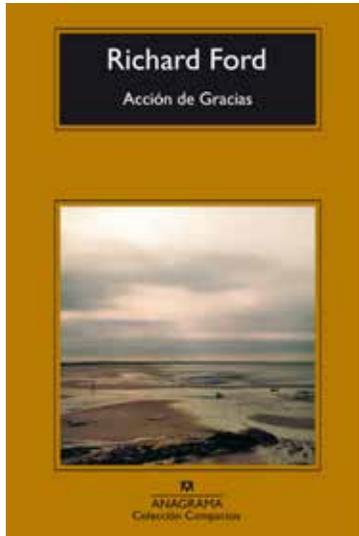
P: Me decía al principio que le preocupa su país. ¿Qué le preocupa?

R: Lo que siempre me ha preocupado con respecto a los estadounidenses: que no les interesa nada. No les interesan los gobiernos, los vecinos, otros países, no ven las similitudes entre lo que está sucediendo en EEUU y Hungría. No prestan atención. Y eso es lo que me preocupa. Y después Trump es el chulo de todo esto, pero el tema es que no es él sino que él es el emblema de lo que siempre han sido los estadounidenses. Los EEUU se fundaron con la idea de que tenemos elecciones cada cuatro años y entre medias podemos olvidarlo todo y dedicarnos a hacer dinero, ser felices, mandar los hijos a la escuela, tener trabajo... Se pensó así el país y que así funcionaría. Pero es muy frágil. No tener interés por tu propio país es una fórmula muy frágil. Eso me preocupa porque es algo muy intrínseco del país.

P: Usted es un escritor, trabaja con la ficción, con la mentira...

R: No, no: la ficción no es mentira. Una mentira es algo que tú dices para engañar y yo no intento engañar a nadie: yo intento exponerte a alguien que invento y que puede ser útil para ti. Y te redime. Una mentira no redime. La ficción redime nuestra fe en el lenguaje; la noción de tener un diálogo con una ficción que nos puede ser útil y enseñar cosas redime porque el libro apunta al mundo y dice: el mundo es interesante, presta atención.





P: ¿Y por qué triunfa tanto la mentira en nuestros días? Tanta gente que no presta atención, que se cree cualquier cosa todo el tiempo...

R: Mira, la verdad es que no entiendo este mundo. No entiendo por qué hay tantos estadounidenses que quieren estar al margen de la realidad. No lo entiendo, pero lo hacen. Y cuando digo realidad digo verdades sencillas como Trump diciendo que en su toma de posesión había más gente que en las otras tomas de posesión, cuando era totalmente falso. Hay gente que quería pensar que EEUU era más grande hace 50 años que ahora... es falso

pero les gusta ese discurso. Tal vez por nostalgia... Yo creo que es simplemente una falta de interés por las cosas.

P: ¿Y contra esto un escritor puede hacer algo? Al final, el papel hoy del intelectual...

R: No hay un papel prescrito. Puedes no tener ninguno. Puedes escribir novelas que no tengan ninguna dimensión política, puedes escribir novelas que simplemente sean divertidas y punto, o que sean tristes y ya está. Es decir, no hay una descripción fija para el empleo de novelista. Yo he tomado mis decisiones pensando que las novelas son una buena cosa... lo que yo hago en mis libros es que pido al lector que preste atención, que disfrute con el lenguaje, que mires al mundo como un lugar que tiene interés y no carente de interés. Pero es que yo soy así, otra gente se lo planteará de otra manera. No sé si la mayoría de mis colegas piensan que sus libros son políticos. Los míos sí lo son. Mira, yo fui profesor en Columbia durante años y siempre intentaba que mis alumnos pensarán que la literatura es de las cosas más importantes y que ellos como jóvenes escritores podían escribir cosas inteligentes. ¡Y muchos no querían hacerlo! Y yo les

decía, escribe algo, enséñame algo... Y me decían, es que igual no sé suficiente... Y yo les decía, sí, sí sabes, piensa, utiliza tu cerebro.

P: EEUU creó la televisión, tiene las empresas tecnológicas más fuertes del mundo... Igual todo eso algo ha tenido que ver con este adormecimiento cerebral.

R: Sí y no. Yo puedo buscar cosas en internet que no sabría nunca, pero internet también nos empuja a una determinada forma como es la limitación de caracteres de Twitter... Y eso es destructivo para el pensamiento, el lenguaje, lo que le decimos a otros, nuestra responsabilidad... Pero lo bueno es que no necesitas tener Twitter o como se llame ahora. Tampoco Facebook... Yo no tengo nada de esto ni Instagram ni Facetime ni whatsapp... Y me va bien.

P: Ahora que cita la conversación... EEUU es una sociedad fuertemente polarizada y no parece ir a mejor.

R: Está sucediendo, sí. La gente ahora mismo no se habla con la gente con la que discrepa. Y no sé por qué. Parece que a la gente le incomoda esto de que la gente discrepe con otra. A mí me encanta decirle cosas a la gente que la gente no quiere oír. Me criaron así, mi madre es así. Pero creo que se ha malentendido esto de ser una sociedad educada y se ha convertido en una sociedad polarizada. Hay una confusión en esos términos. Y esto está degradando la empatía. La empatía es muy fácil si estás de acuerdo y mucho más difícil cuando discrepas, pero es mucho más importante ser empático cuando discrepas. Hay una frase de un jurista americano que decía que la verdadera naturaleza de la libertad es apoyar a la persona que discrepa contigo.

P: No parecen los mejores tiempos para eso.

R: Sí. Y, sin embargo, es cierto, y si es cierto, es posible. Es lo que decía de Trump, que es un resultado de las instituciones y cree que se lo puede cargar todo, pero solo es un hombre. Si esa cita es cierta seguiremos adelante. A lo mejor ahora esto es algo que no es muy popular, pero bueno, hay muchas cosas que son populares ahora y que igual no recordamos dentro de diez años. A lo mejor no recordamos quién es Taylor Swift dentro de diez años. O sí, quién sabe.



P: Es increíble cómo la cultura popular explica tan bien los tiempos que vivimos... Que Taylor Swift provoque esta locura mundial, ¿qué le dice?

R: Es un ejemplo absoluto. Yo no tengo nada contra Taylor Swift, me parece una chica maja, aunque tampoco te podría decir una canción suya. Pero de alguna manera ha tocado alguna tecla, piensa lo correcto para con otros seres humanos... Pero vaya, le deseo lo mejor, aunque creo que le irá muy bien tanto si se lo deseo como si no [risas]. Pero también creo que son cosas efímeras. Pasará.

Esta mañana estaba hablando de John Updike, John Cheever... grandes escritores del XX, eran super importantes ¡y nadie habla ya de ellos!

P: Todo es bastante efímero, sí.

R: Sí, sí. Si tú eres escritor es algo que ya sabes. Cuando alguien me pregunta por mi legado yo me río. Lo único que digo es que espero llegar vivo a la hora de comer.

P: ¿No piensa en la posteridad?

R: Ni por asomo, ni un milisegundo. Esa es la verdad más honesta.

P: Pero lo cierto es que estamos en unos tiempos en los que ha triunfado un tipo tan narcisista como Trump. A la gente le gustan los narcisistas.

R: Sí, él lo es desde luego. Son muy atractivos para una parte de la población que también debe ser muy narcisista. Tampoco quiero generalizar... Sí, él es muy narcisista y también hay muchos narcisistas en el mundo. Hasta cierto punto está bien ser

narcisista porque hay que saber cuidarse, pero es una cuestión de grado... hasta qué punto ignoras al resto de la gente. Pero todos queremos que nos pasen buenas cosas y no podemos depender de los demás para que nos pasen.

P: Siempre sorprende pensar que en EEUU hay dos partidos y ya está. Que no hay más partidos, sobre todo a la izquierda de los Demócratas.

R: No sé si me sorprende, pero me gustaría que no fuera así. Por otro lado, un sistema bipartidista encaja con la mentalidad americana. No tenemos una teoría de Gobierno que avance en pro de coaliciones. En Francia las hay... En EEUU tenemos un sistema parlamentario, bicameral y las cosas son o esto o aquello.

P: Disculpeme, pero es un sistema infantil.

R: Comparto totalmente esa opinión. Más que infantil creo que es un sistema egoísta. Si los niños son egoístas, es ese tipo de egoísmo. Es una falta de voluntad de ceder poder a alguien más, y eso es egoísta. Tampoco proyecta una mirada panorámica, no es empático. El fallo es que es un sistema mezquino y egoísta.

P: Terminemos con su libro, que al fin y al cabo es una conversación entre un padre y un hijo. ¿Lo ha hecho para recuperar esos diálogos que parecen tan perdidos en nuestra era?

R: Sí, quería eso. Y quería hacerlo mostrando a un padre que tiene un hijo al que ama pero que no le cae bien. Quería una novela en la que un hijo se puede estar muriendo sin que sea todo sentimental. Es el tipo de conversaciones que quiero tener e inspirar.

P: ¿Este es el final de Frank Bascombe?

R. Sí.

P: ¿No está triste?

R: No, no. Estoy feliz. Un trabajo bien hecho. ☑

(De *El Confidencial*, de España)



Cuando el público es el protagonista

■ Andrés Cadena

No es poco frecuente encontrarnos con obras literarias —sobre todo, novelas— que abordan y problematizan la delimitación entre realidad y ficción; tampoco es raro encontrarnos con personajes que habitan justamente el medio intelectual y artístico, y muchas de las veces se trata de escritores con conflictos de carácter metaliterario. Bastante menos común es encontrarnos, sin embargo, con obras que toquen no solo el proceso conceptual y creativo del arte, sino su faceta como fenómeno social, es

decir, el modo en que su difusión alcanza a los públicos y, desde ahí, entre las mil caras y voces que componen lo que entendemos por «sociedad», las obras artísticas cumplen un rol simbólico que nos habla de determinada cultura y sus dinámicas de representación.

Dos novelas publicadas en años recientes, escritas en idiomas distintos, con estéticas propias y ubicadas en sus particulares contextos, son ejemplos de este tipo de temáticas meta-artísticas abordadas desde la ficción; y las reflexiones que despiertan sus lecturas apuntan a pensar cómo ha cambiado el comportamiento social con respecto al arte, su circulación e imaginarios.

Efectos de la «cancelación» social

En su novela *El visionario*, el autor francés Abel Quentin (Lyon, 1985) nos presenta el drama, en tono satírico, de Jean Roscoff, un investigador y profesor universitario que, aprovechando su retiro y su soledad (está divorciado, bebe con frecuencia y vive enganchado en la nostalgia de su lejana militancia política y actividad intelectual), publica



un libro que, inadvertidamente, ocasionará su debacle social. El libro de Roscoff, no obstante, apuntaba al disfrute estético, reivindicando con entusiasmo la obra de un tal Robert Willow, poeta estadounidense casi desconocido que viviera en Europa a mediados del siglo XX (en plena guerra fría), que fuera cercano al comunismo (y a figuras como Sartre, entre otros) y que falleció mientras residía en París, en un accidente automovilístico. La poesía, la militancia de izquierdas post-Mayo del 68, los nudos de la historiografía geopolítica, son los tópicos que retratan los intereses y las motivaciones de Roscoff, un melancólico

narrador protagonista dado a la auto-ironía.

El fracaso de su proyecto no tendrá que ver (como él lo previera dado el acotamiento de su temática) con la limitada popularidad de su temática, sino con una arista que descuidó y que le remarca alguien en una charla de librería: su estudio deja de lado que el poeta Willow fue un hombre de piel negra. Si al evento público de lanzamiento del libro llegaron unas contadas personas, en cambio los ecos del desplante empiezan a alcanzar números imprevisibles en las redes sociales. En un proceso que se da en un inicio lentamente pero que va ganando aceleración conforme avanza la historia, Roscoff se va encontrando cada vez más criticado, denostado y aun combatido en esa ágora impersonal de la internet. Del reclamo inicial sobre su apreciación sesgada y racializada del poeta afroamericano, los mensajes en las plataformas digitales van adquiriendo tonos cada vez más violentos

El protagonista de *El visionario* es «funado» en redes sociales, tachado de racista... aunque en realidad no lo sea

y amenazantes, que pasan por tachar a Roscoff de racista, y rápidamente lo pintan como el típico hombre blanco, insensible y pudiente que no asume su posición privilegiada sino que desde ahí construye representaciones que invisibilizan a las minorías y las diversidades. Un opresor, directamente.

El sentido tragicómico que emana la novela proviene de la sorpresa con que Roscoff va recibiendo ese *in crescendo* de los ataques, cuando él se consideraba a sí mismo un progresista, luchador por los derechos de todos, y particularmente anti-racista: recuerda como un hito de su vida haber participado durante los

años 80 en una agrupación que se movilizó repetidamente en contra de la xenofobia (en especial, la sufrida por los inmigrantes africanos en Francia).

De su sorpresa inicial y la serie de reacciones y cancelaciones que continuamente lo van orillando a su suerte, Roscoff ingresa en el ámbito del miedo cuando, a la par del aumento de los mensajes

hirientes, la puerta de su departamento es grafitada con insultos y su hija Léonie (en edad universitaria) recibe también amenazas en la calle. Ese paroxismo de una reconversión en lo «políticamente correcto», que roza lo inverosímil, representa en la novela las exageraciones y los excesos de los movimientos llamados *woke*, tan acéfalos, impredecibles e irreflexivos como cualquier otro comportamiento de masas.

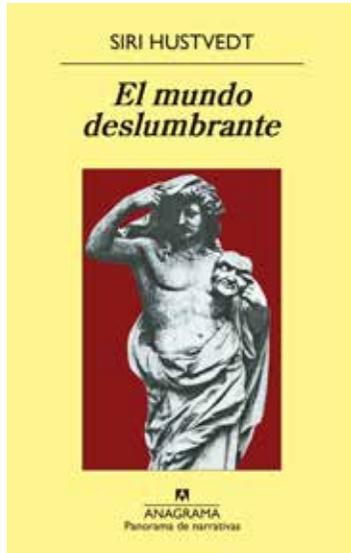
El personaje que expone a Roscoff por qué su obra está teniendo dicha recepción (algo de lo que incluso su editor quiere desmarcarse) es Jeanne, la novia de la hija, una feminista convencida y militante que se opone rabiosamente al viejo intelectual. Roscoff además entabla sinceras y desesperadas conversaciones con su ex esposa (Agnès), quien le invita a revisar no solo sus posturas actuales, sino el hecho de no haber actualizado sus ideas a lo largo de los años. Su mejor amigo, Marc, un abogado de gran prestigio, también aconseja a Jeanne rehuir las confrontaciones y, sobre todo, no responder los ataques en redes aun cuando sienta que tiene argumentos y puntualizaciones que considera



Abel Quentín

adecuadas: las lógicas de la plaza virtual no tienen que ver con las del mundo de carne y hueso. Cuando la polémica alcanza su máxima cuota de viralidad, Roscoff es invitado a un popular programa radial de entrevistas, y la preparación para que sus intervenciones no resulten (involuntariamente) más ofensivas lo llena de aprehensión y pone en suspenso el clímax de la trama.

«La catástrofe que asola al protagonista de *El visionario* es haber publicado su apasionado libro sobre Willow en los tiempos de las redes, un espacio a menudo anónimo donde las cazas de



brujas tienen lugar sin saber de dónde te llega la violencia. Abel Quentin ha retratado lo peor de los sectarismos, y lo ha hecho con una novela cáustica y provocativa, excesiva a veces, pero con el talento de quien da varias vueltas de tuerca a la narración, dejándonos con la curiosidad de saber qué pasará a continuación», ha mencionado la crítica y ensayista Lourdes Ventura; quien aumenta: «Lo que el autor quiere poner en solfa es la llamada “cultura de la cancelación”. El fenómeno, potenciado y amplificado por internet y los nuevos altavoces digitales, consiste en anular,

borrar, quitar la tierra bajo los pies a alguien que manifiesta algo ofensivo o cuestionable para un grupo determinado».

La novela de Quentin, publicada originalmente en francés en 2021, recibió ese año el Prix de Flore y el Prix Maison Rouge; y estuvo asimismo seleccionada para los premios Goncourt, Femina y Renaudot, los más prestigiosos para la novelística en esa lengua.

Enmascaramientos iluminadores

Harriet Burden es, en cambio, el nombre de la artista que funge de personaje central en la novela *El mundo deslumbrante*, escrita por la estadounidense Siri Hustvedt. Burden ha muerto años antes, de modo que lo que tenemos entre manos es un intento por ensamblar su biografía desde varias voces. El arranque de la novela muestra el tipo de provocación que marca el pensamiento —y las polémicas decisiones— de Burden: «Todas las creaciones intelectuales y artísticas, incluso las bromas, las ironías o las parodias, tienen mejor recepción en la mente de las masas cuando estas saben que

en algún lugar detrás de una gran obra o de un gran engaño se encuentra una polla y un par de pelotas».

La investigadora I. V. Hess, quien firma la introducción de este intertextual libro, es quien, en la trama, se ha dedicado a recolectar y articular testimonios, narraciones, ensayos, entrevistas, artículos académicos y entradas de los diarios de Burden, a fin de construir una perspectiva múltiple —y llena de claroscuros— de esta artista que a finales de los 90 montó tres exposiciones presentándolas bajo la autoría de tres hombres distintos; con ellos habría convenido (en diversos momentos y términos) en ser parte de un audaz experimento sobre la recepción del arte contemporáneo.

Las tres exposiciones resultan, en efecto, mucho más sonadas y exitosas (monetariamente) que la obra anterior que Burden hiciera pública en las décadas del 70 y del 80, reafirmando la hipótesis inicial sobre la inclinación en la balanza mediática a favor de los

creadores masculinos. Pero los hechos se complejizan y enrarecen porque, pese a algún pronunciamiento de alguno de los tres supuestos «artistas de fachada», no hubo una manifestación clara de que Harriet Burden, y no ellos, había sido la autora de cada exposición. Y la situación llega a su clímax cuando, con la tercera

y más celebrada obra, el supuesto autor (un artista en auge de nombre Rune) desmiente directamente los intentos de Burden por revelar su experimento. A favor de ella (gracias a Hess y este libro que leemos), Harriet dejó detallado todo en su diario, desde las motivaciones conceptuales y filosóficas sobre

la creación (con notas al pie y referencias bibliográficas a lo Borges), hasta el dramático recuento de su relación con cada uno de los hombres que aceptaron participar en su fabulosa «performance».

En varios textos de corte ensayístico y otras reflexiones, leemos a Burden dibujar toda una tradición en que las mujeres creadoras se han visto

El juego de enmascaramientos que idea la protagonista de *El mundo deslumbrante* toma pronto un rumbo inesperado y de gran dramatismo para sus protagonistas

eclipsadas por los hombres que las rodeaban. Menciona para ello nombres como el de Camille Claudel, Dora Maar o Artemisia Gentileschi, quienes fueron artistas poco apreciadas en su tiempo y más bien conocidas como «amantes de» o «hijas de», en lugar de ser reconocidas por su propio talento artístico. Claudel es conocida como la amante de Rodin; Maar, de Picasso; y Gentileschi, como la hija de Orazio Gentileschi.

«La historia [de esta novela] posee un tinte feminista innegable, pero ni por un instante cae en el lugar cómodo de ser panfletaria o en lo tedioso de la linealidad y del feminismo como un terreno a-problemático. Más bien, todo lo contrario: mientras que logra plasmar su crítica al mundo del arte y al sistema patriarcal, también nos brinda una clase magistral sobre polifonía y forma narrativa, y sobre cómo construir una voz propia, sofisticada, que habla sobre lo importante sin resultar repetitiva en estos tiempos de exceso de información, e irónicamente sobresimplificación, en los que vivimos», reflexiona Anabella Macri Markov en un artículo publicado en *Infobae*.

El enfoque de *El mundo deslumbrante*, a diferencia de las ideas de Burden sobre sus enmascaramientos, no se preocupa centralmente en el aspecto sociológico sobre la recepción del arte realizado por hombres (en desmedro del de autoría de mujeres), sino en el despliegue de las complicaciones y las contradicciones implicadas en la construcción de una identidad, no solo como artista sino como persona; y en los ecos que ello le acarrea a Harriet (a quien sus cercanos llaman andróginamente «Harry») en sus relaciones interpersonales con sus hijos (un joven escritor y una cineasta), sus parejas (incluido un fallecido marido que era renombrado marchante en el mundillo artístico neoyorkino), sus amistades (entre las que se cuenta una psicoanalista que conoce a Burden desde la infancia), críticos y colegas. El trasfondo hace que notemos cuán voluble, cuán vulnerable y a la vez cuán relacional es la construcción de esa *persona* que proyectamos ser, llenos de intermitencias y dependientes de las circunstancias.

En uno de los textos que componen este libro, un académico reflexiona a propósito de nuestra época: «En nuestro

mundo no puede haber nada profundo, ninguna personalidad, ninguna historia verdadera, tan solo imágenes sin sustancia proyectadas en cualquier sitio y en todos los sitios simultáneamente. Pronto tendremos artilugios implantados en el cerebro para comunicarnos. La distinción entre realidad e imagen se está desdibujando en estos momentos. La gente vive dentro de una pantalla. Los medios de comunicación social están sustituyendo a la vida social».

Para ir planteando esa serie de interrogantes y conseguir así la incertidumbre como efecto estético, Hustvedt se ha valido del recurso de la polifonía y el enmascaramiento textual, de modo que las distintas perspectivas tengan lugar en esas tensiones que afloran en la trama de la sociedad. «En esta forma tan compleja y embriagante, los caminos se confunden, las identidades se entrelazan, las máscaras se intercambian y la narración se vuelve un constante ir y venir que nos deja con más preguntas que certezas», describe Macri Markov.

Quizás ese sea el ámbito donde mejor conviven las novelas de Quentin y de Hustvedt: en la preocupación por ver cuáles son los distintos



Siri Hustvedt

factores en juego, en nuestros días, al momento de concebirnos y construirnos como personas que hacen parte de una sociedad. Las dinámicas de intercambio que se propician en el mundo de la virtualidad, si bien tienen una base con lógicas humanas, han ido adoptando sus propias particularidades, con la consolidación de esos espacios de interrelación desprovistos de cuerpos, de rostros y mucho de lo que la cercanía efectiva de nuestros interlocutores provoca en nuestras actitudes y modos de vida. R



Walter Benjamin, el desterrado de Berlín

Mientras la guerra derrumbaba todo su mundo, el escritor se refugiaba escribiendo sobre su infancia perdida

■ Antonio Muñoz Molina

Hay novedades sigilosas. Es preciso estar alerta para que no pasen sin dejar rastro. La editorial Periférica publicó en años recientes nuevas traducciones de las dos obras más puramente literarias de Walter Benjamin, *Infancia berlinesa hacia mil novecientos* y *Calle de sentido único*, a cargo de Richard Gross. Y esa novedad se vuelve todavía más atractiva porque coincide

con la traducción de la más reciente biografía en inglés de Benjamin, la que publicaron hace varios años Howard Eiland y Michael W. Jennings. Las ediciones de Periférica tienen un formato que se ajusta al bolsillo de una chaqueta y favorecen la lectura accidentada e itinerante que parecen exigir esos dos libros. Con casi mil páginas de papel biblia, que incluyen notas copiosas, fotografías e índices muy bien organizados, la biografía de Eiland y Jennings es una proeza más llamativa todavía porque la ha emprendido una pequeña editorial, Tres Puntos. Y

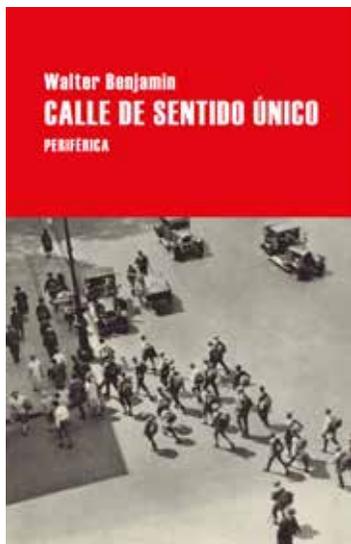
también habrá tenido mucho de proeza el trabajo de la traductora, Elizabeth Collingwood-Selby, que ha debido moverse con mucho conocimiento y destreza entre el inglés de los biógrafos y el alemán del biografiado.

Hay veces que el talento de un escritor no concuerda con el espíritu o con la moda de su época y del círculo en el que le ha tocado moverse. Es como esos pintores muy dotados para el dibujo y la figuración

que por influjo de su tiempo se hicieron abstractos sin necesidad. En *Infancia berlinesa* y *Calle de sentido único* se ve que Benjamin tenía una inclinación poética y narrativa muy poderosa, educada en la lectura de Baudelaire y de Proust. A los dos los tradujo y se empapó de ellos, absorbiendo una influencia mucho más honda que la de la imitación del estilo: en Baudelaire y en Proust, lo que aprendió Walter Benjamin fue a iluminar su propio mundo, a modelar su mirada, el aliento de su escritura. Pero la cultura alemana en la que le tocó vivir era de

un gran espesor especulativo y filosófico, igual que algunos de los amigos de los que Benjamin se sentía más cerca, Gershom Scholem y Adorno. Puede que sea un prejuicio mío, causado por mi ignorancia de la filosofía y por mi recelo instintivo hacia el pensamiento abstracto, pero tengo la sospecha de que Walter Benjamin habría sido un escritor más rico en intensidad humana y pura observación del mundo si no se hubiera





esforzado tanto en estar a la altura de los rigores filosóficos de Adorno.

Benjamin poseía una originalidad que estaba entre Proust y Kafka: el aire de crónica y alucinación urbana de *Calle de sentido único* recuerda a *El Spleen de París*, de Baudelaire, y a aquella película contemporánea sobre un día en Berlín que rodó Walter Ruttmann en 1927, *Sinfonía de una gran ciudad*, justo un año antes de que se publicara el libro de Benjamin. La prosa de Infancia berlinesa tiene la misma cualidad de percepción sensorial de *Por el camino de Swann*, si bien su impulso

creativo es el opuesto al de Proust: en Proust la escritura se ramifica y se expande como una reacción en cadena a partir de un solo estallido inicial de la memoria; Benjamin concentra y depura, como excavando en un yacimiento muy rico pero muy estrecho.

Pero nada se escribe en el vacío, y el estilo no depende solo de la voluntad, sino de las circunstancias muchas veces hostiles en las que se construye, cuando no de la lotería terrible de la historia. Dejando aparte sus contratiempos amorosos y sus dolencias, Proust tuvo todo el sosiego del mundo para escribir su novela inmensa. El desenlace mortal de su enfermedad no le dejó terminarla, pero hasta su mala salud había contribuido durante años a un retiro confortable de las obligaciones sociales que le vino muy bien para concentrarse en el trabajo. Como a Franz Kafka, la muerte prematura salvó a Proust de llegar a conocer el derrumbe de Europa y la crecida del salvajismo en la que es muy probable que los dos, como judíos, hubieran perecido. En *Infancia berlinesa* se ve que la de Walter Benjamin había sido igual de protegida pero más opulenta que la

de Proust, un bienestar lujoso y más bien sofocante, con todo el espesor decorativo del siglo XIX burgués, las alfombras, los cortinajes, las lámparas, las plantas de interior, los muebles de caoba, las vitrinas con cristalería y porcelanas, la presencia asidua y fantasmal de los criados, la sensación permanente de abrigo frente a la intemperie exterior. Pocos escritores han contado mejor que Walter Benjamin la dulzura de ver por la ventana la nieve cayendo, y las ventanas iluminadas de noche al otro lado de la calle, con la claridad del gas, o las luces encendidas en los árboles de Navidad. Pero esa dulzura infantil de pronto se vuelve tristeza: el niño se aleja de la ventana «con el corazón tan afligido como solo lo aflige la cercanía de una felicidad segura».

El mundo de Proust se mantuvo más o menos intacto hasta su muerte. Vivió en apartamentos bastante cercanos entre sí, en la misma ciudad, rodeado por muchas de las mismas cosas que había conocido desde niño. El mundo de Walter Benjamin, que parecía tan macizo, fue rápidamente destruido por la guerra europea, por el hundimiento del imperio alemán,

por la inflación de los años veinte, que arruinó a su familia, por los trastornos políticos, por la victoria de los nazis. Proust no tuvo que trabajar ni un solo día de su vida. Benjamin pasó una gran parte de la suya buscando una seguridad que no encontró nunca, arrojado a un exilio en el que la pobreza y el miedo no le dejaban ni un día completo de sosiego. Según llega a sus últimos capítulos, la biografía de Eiland y Jennings se convierte en un catálogo de huidas y en una novela de terror. Los episodios de esa infancia en Berlín que invocan un paraíso fuera del tiempo y libre de toda amenaza, aunque no de melancolía, se fueron escribiendo a salto de mata, en lugares distintos de Europa, mientras Benjamin tenía la sensación física de que el suelo desaparecía bajo sus pies, y se publicaron de manera dispersa en periódicos, muchas veces con seudónimo, porque su nombre estaba proscrito en Alemania. Este libro que ahora nosotros tenemos en las manos él no llegó a verlo nunca. Nos da una sensación tan verdadera de refugio porque Walter Benjamin se escondía escribiéndolo, bien protegido en su madri-guera ilusoria de palabras.



Ensuciar la filosofía

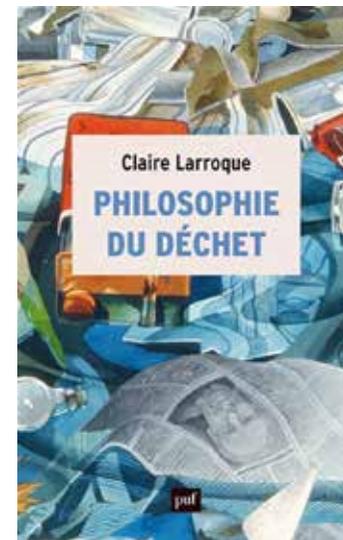
A lo largo de la historia, varios pensadores han asumido la tarea de distinguir entre lo valioso y lo desechable, entre lo central y lo marginal

■ Stéphane Vinolo - Pontificia Universidad Católica del Ecuador

El 20 de julio de 1969, a las 22h56, Neil Armstrong estaba por bajar del módulo lunar, y a algunos segundos de dar un pequeño paso para él y un gran paso para la humanidad. Pero la historia oficial no relata que antes de que bajara, su compañero

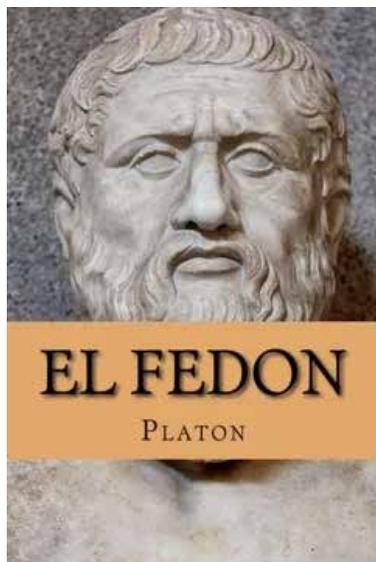
Buzz Aldrin le entregó una bolsa de basura llena de vómito, heces y orina, la cual lanzó y abandonó sobre la luna. Por la dificultad y el alto costo del trayecto de vuelta hacia la Tierra, esta bolsa permanece sobre la luna, abriendo la posibilidad de que el satélite de la tierra se convierta, en algún momento, en el basurero de la humanidad. Por este motivo, la primera foto tomada por un ser humano sobre la luna muestra un pie del módulo lunar y... una bolsa de basura. Nuestro primer encuentro con los territorios extraterrestres fue entonces oloroso, y no es de olvidar que el inmenso éxito que representó este viaje se pagó del precio de una bolsa de basura. Pero no es necesario viajar hasta la luna para constatar que nuestra relación con los desechos es esencial:¹ playas, ciudades, bosques, océanos, no hay lugar en el cual el ser humano no haya marcado su presencia con algún tipo de desecho (sea biológico o industrial), tal como si existiese un vínculo esencial entre la humanidad y la basura.

Solemos pensar que el hecho de ensuciar proviene de una mala educación y que, por lo tanto, una mejor ética



de los ciudadanos permitirá resolver el problema de los desechos. Así, los padres de quienes se deshacen de sus basuras en cualquier lugar o lanzan simplemente un papel al suelo hubiesen fracasado en su proceso educativo. Ciertamente, no podemos dejar de notar que existe un problema de educación, pero dado que el ensuciar no conoce las fronteras de los géneros, de los sexos, de las religiones ni de las clases sociales, ensuciar debe evidenciar algo más profundo que una simple falta de educación, razón por la cual la filosofía también debe poner las manos en la basura

¹ Claire Larroque, *Philosophie du déchet*, PUF, París, 2024.



para pensarla y proponer soluciones a las diferentes problemáticas que plantea.

La filosofía sabe de desechos y de basura, dado que siempre quiso determinar los límites de lo que constituye una obra filosófica, distinguiendo entre las obras esenciales y los borradores,

los bosquejos o los desechos de los autores. Así, por ejemplo, podemos lamentar que Platón no haya dicho nada de los textos poéticos que redactó Sócrates justo antes de morir,² tratándolos como secundarios y desechables, o que se haya probablemente botado el capítulo segundo de la *Poética* de Aristóteles dedicado a la comedia.³ Más aún, el problema de la determinación de los márgenes de una obra se plantea a la hora de saber si la correspondencia de un autor forma parte de esta, si sus acciones también lo hacen o si podemos distinguir entre su vida y su obra.⁴ En todos los casos se plantea el problema de la diferencia entre lo que se debe guardar y lo que se puede botar, por lo tanto, entre lo valioso y lo desechable, entre lo central y lo marginal. En contra del clasicismo, el siglo XX rehabilitó la marginalidad y los desechos. Jean-Luc Marion

2 «¡Por Zeus, Sócrates, hiciste bien recordándomelo! Que acerca de los poemas que has hecho versificando las fábulas de Esopo y el proemio dedicado a Apolo ya me han preguntado otros, como también lo hizo ayer Eveno, que con qué intención los hiciste, después de venir aquí, cuando antes no lo habías hecho nunca. Por tanto, si te importa algo que yo pueda responder a Eveno cuando de nuevo me pregunte —porque sé bien que me preguntará— dime qué he de decirle»; Platón, *Fedón*, 60c-d, en *Diálogos, III*, Gredos, Madrid, 1986, 1988, p. 32.

3 Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, Lumen, Madrid, 2015.

4 Michel Onfray, *La comunidad filosófica, Manifiesto por una Universidad popular*, Gedisa, Barcelona, 2008.

mostró, por ejemplo, de qué manera toda la interpretación de Descartes se debe sustentar sobre una simple carta.⁵ Derrida evidenció que la lectura de Hegel no puede prescindir de su relación con su hermana⁶ y, de manera más masiva, el mismo Sartre mostró la centralidad de lo desechable dado que piensa a la totalidad del ser a la luz de lo que está «de más» y que, por su presencia suplementaria, provoca *asco* y *náusea*.⁷ En todos los casos, después de haberlo despreciado, la filosofía del siglo XX trajo lo desechable al centro e hizo de lo marginal algo valioso. Por este motivo, la filosofía no puede sino pensar a la basura y a los desechos.

Difícilmente alguien aceptaría ponerse mi ropa interior sucia, cepillar sus dientes con mi cepillo, comer con mis cubiertos, utilizar una toalla mía o dormir en mis sábanas



sin que las haya lavado. En los hoteles, restaurantes o baños públicos, queremos que las cosas estén limpias, no simplemente por razones de higiene (dado que es improbable contagiarse al usar la toalla de alguien o al dormir en su cama), sino por

5 Se trata de la *Carta a Mersenne* del 15 de abril 1630.

6 Jacques Derrida, *Glas*, Oficina de arte y difusiones, Madrid, 2015

7 «Yo sentía lo arbitrario de estas relaciones (que me obstinaba en mantener para retardar el derrumbe del mundo humano, de las medidas, de las cantidades, de las direcciones); ya no hacían mella en las cosas. De más el castaño, allá, frente a mí, un poco a la izquierda. *De más* la Véleda...Y yo —flojo, lánguido, obsceno, dirigiendo, removiendo melancólicos pensamientos—, *también yo estaba de más*. Soñaba vagamente en suprimirme, para destruir por lo menos una de esas existencias superfluas. Pero mi misma muerte habría estado de más. De más mi cadáver, mi sangre en esos guijarros, entre esas plantas, en el fondo de ese jardín sonriente. Y la carne carcomida hubiera estado de más en la tierra que la recibiese; y mis huesos, al fin limpios, descortezados, aseados y netos como dientes, todavía hubieran estado de más; yo estaba de más para toda la eternidad». Jean-Paul Sartre, *La náusea*, Losada, Buenos Aires, 1947, 2008, p. 212.



razones simbólicas. Lo limpio es lo que está disponible para todos, lo que no tiene propietario, lo genérico (lo que no fue manchado por el logo de una marca). Lo sucio, al contrario, marca los límites de lo mío. Lo que ensucio con mis fluidos corporales, mi saliva, mi orina o mi olor, es mío; está marcado por mi presencia o, como mínimo, por la presencia de mi ausencia. La forma más grave de la contaminación es, hoy en día y sin duda alguna, la polución; pero es de recordar que antes de ser industrial, las poluciones fueron nocturnas y marcaban la propiedad de las camas.

De la misma manera que muchos animales marcan su territorio con algún desecho biológico, marcamos los límites de lo nuestro con lo sucio.

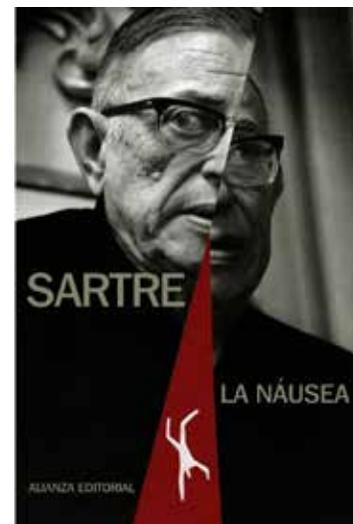
Bien es cierto que ya no solo lo hacemos con desechos biológicos, pero la lógica sigue siendo la misma. Quien escupe en su sopa se asegura de que nadie la va a comer. Quien desparrama en un espacio cerrado olores nauseabundos se apodera del territorio. Siguiendo una lógica muy profunda y ancestral, ensucio para apropiarme. La misma palabra «paisano» proviene del latín *pagus* que significa ‘el territorio ocupado por un grupo humano’, territorio en el cual había previamente enterrado a sus muertos.⁸ La tierra en la cual dejo los desechos o cadáveres de mis antepasados es mía; marco esta presencia a través de tumbas, monumentos o banderas. En muchos países europeos, los monumentos en honor a los soldados caídos en las dos guerras mundiales evidencian que la tierra nuestra es ante todo aquella sobre la cual hemos derramado sangre: lo que marco y ensucio con mis fluidos me pertenece. Más simbólicamente aún, he aquí la lógica de cualquier firma. La inyección de tinta con la cual mi firma ensucia el papel blanco de la página no es tan diferente de la

inyección de orina con la cual el tigre marca su territorio. Firmar es manchar y ensuciar, así como lo es eyacular.

Pero la apropiación por lo sucio también puede ser sonora. Nada más animal que los parlantes que ocupan las calles fuera de las tiendas y que se apoderan del espacio al impedir que podamos comunicar, hablar o dialogar sobre cierto tramo de calle de la ciudad. Con el ruido, se nos expulsa de ciertos espacios. De la misma manera, las fiestas nocturnas se apoderan de los barrios con sus músicas y sus gritos. Rijo hasta donde llega mi ruido. No podremos dormir, hablar con nuestros hijos, descansar o leer hasta que lo hayan decidido. Contaminan para apoderarse.

Todas estas lógicas del ensuciar responden a uno de los gestos más antiguos de la humanidad: el deseo de marcar. Marcar su territorio con tumbas, marcar su casa con fotos de la familia (que son, a su manera, tumbas), marcar su ropa con olores, marcar su jardín con flores, marcar sus pertenencias con firmas. Ensuciar y marcar es lo nuestro.

Ahora bien, tal como relata Michel Serres,⁹ la leyenda cuenta que las prostitutas de



Alejandría recortaban la suela de sus sandalias de forma que su relieve se imprimiera en la arena de la playa y que sus clientes siempre supieran dónde encontrarlas. Ellas también querían marcar. Así, todas las personas que, hoy en día, contaminan y marcan nuestros espacios visuales y nuestros paisajes con sus nombres, logos y marcas, o aquellas personas que marcan nuestro silencio e imponen su presencia con ruidos insoportables a cualquier hora del día o de la noche, serán felices de enterarse de que, en su deseo de marcar y a dos mil quinientos años de distancia, son los dignos hijos de estas señoras. ☐

⁸ Cf. René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 1995.

⁹ Michel Serres, *Le mal propre*, Le Pommier, París, 2012.



La supervivencia en el testimonio

Alrededor de los ensayos de Enrique Díaz Álvarez

■ Juan Carlos Arteaga

En su libro *La palabra que aparece*, ganador del premio Anagrama de ensayo en 2021, pone el subtítulo: «El testimonio como acto de supervivencia». Tal vez esa línea posea, en este caso, mayor potencia que el título en sí. Los siete ensayos que

componen el volumen están atravesados por la guerra, por la violencia y la matanza colectiva como motivo para que el ensayista reflexione. Ya sea la guerra de Troya, ya sea la Segunda Guerra Mundial o ya sea la «Guerra contra el narcotráfico» —expresión del ex presidente español Felipe Calderón, en 2006, que es fuertemente criticada por el autor—, todas están marcadas por un factor común: una épica bélica que engrandece la masculinidad y que permite —o por lo menos justifica— la violencia.

En su ensayo «La lección de Homero», Díaz Álvarez inicia describiendo cómo el aedo se ocupa de la guerra: dando voz también a los vencidos. El hecho de que el poeta se preocupe por los troyanos, por su honor, por perseverar en su forma de ver el mundo, es digno de subrayarse. Se supone que la guerra —por lo menos en el lugar común— está escrita por los vencedores y, sin embargo, este poeta ciego permite que los troyanos lloren por sus muertos, canten sus hazañas, mencionen sus nombres. Existe una especie de «imparcialidad» que permite a los vencidos también estar presentes en el contexto cultural.



Pero la guerra se caracteriza por la desolación de lo dejado, por aquellos terrenos baldíos que apenas si se parecen a lo que eran antes de que la guerra atravesara por allí. Simone Weil es retratada por el ensayista como una apasionada filósofa que pronto se entusiasma más por ser partícipe de la Guerra Civil Española donde comprenderá que la violencia se encuentra también del lado de los que se supone se enfrentan a los fascistas. La mujer, pronto destinada a tareas subalternas, se da cuenta de que en un campo de batalla ella debe cuidarse también de sus camaradas. Es como si el contexto

bélico no solamente creara un discurso heroico para animar a que los hombres participen de la guerra, sino que también trastoca las reglas sociales a propósito de la violencia. En definitiva, Simone Weil puede ser violada por uno de sus compañeros. Aquella situación es mencionada por Enrique Díaz Álvarez en el ensayo «Contra la guerra», donde afirma que no se conocen las cifras concretas de las violaciones cometidas por los aliados cuando estaban «liberando» los territorios alemanes del control nazi. No se trata —como dice el ensayista— de experiencias aisladas, de formas psicópatas de

ciertos individuos trastocados por la guerra; sino que, por el contrario, la violación se convirtió en la forma en que, sistemáticamente, se dejaba marcado quién era el vencido.

Tal vez es como lo reflexiona Rita Segato, quien dice que la violación pertenece a un sistema pedagógico de dominación. A partir de la herida de la guerra, a partir de esta experiencia, donde la filósofa escucha relatos macabros de sus compañeras asesinando sacerdotes o niños de fascistas, Weil se retira del escenario, asqueada. Ella es internada en un sanatorio en Suiza.

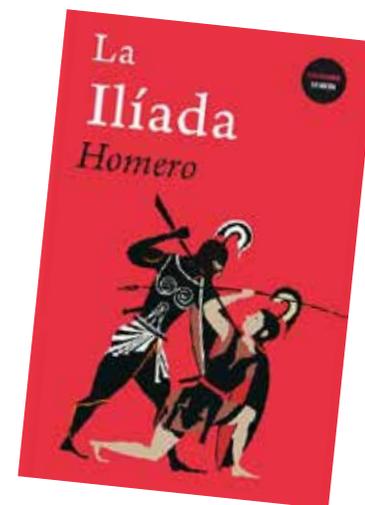
Ilustración sobre la Guerra de Troya



Entonces, el ensayista vuelve sobre *La Ilíada*, vuelve sobre el canto fundacional para descubrir y re-pensar cómo la violencia arruina todo lo que toca. Y la guerra se reviste de violencia sin importar el bando al que se pertenezca. Díaz Álvarez, a propósito de Simone Weil, dice: «No es casual que Weil se detenga en el carácter interminable e inútil de la Guerra de Troya. Al pasar las páginas de ese violentísimo canto, advertimos que no eran más que hombres sometidos al flujo y vaivén de la fuerza; marionetas que llo-ran las muertes encajadas y luchan ferozmente por vengarlas y cobrar la afrenta. En definitiva, se trata de hombres trastornados por una guerra cuyo origen y propósito son, además, incapaces de evocar».

Durante todo el libro, el escritor mexicano pone énfasis en el carácter masculino de la guerra. Así este descubrimiento de Weil se conecta directamente con *Las tres guineas*, de Virginia Woolf. La escritora británica recibe una carta y se toma alrededor de tres años para contestarla: ¿cómo se puede evitar la guerra? La respuesta es un ensayo epistolar lleno de contundencia que pregunta por otro tipo de universidad; es

decir, la tesis de Virginia Woolf es que los hombres son educados para la guerra, para la violencia, para la





competencia, para destruir a los otros con tal de sobresalir, siendo una forma instaurada dentro de la programación cultural de hombres y mujeres. Por eso, dice, es vital que los procesos formativos cuenten con formas «otras» de enseñanza y, aunque Woolf no describe cuáles podrían ser esas formas «otras», se pueden intuir: una educación que esté basada en la cooperación y no en la competencia. Tal vez, aquella formación pueda evitar los desastres que se ha vivido a lo largo de varios siglos, siendo los campos

de concentración uno de los episodios que más enmudecer a la humanidad, como lo mencionó Adorno —en realidad, lo que dijo es que ya no se puede escribir después de Auschwitz—.

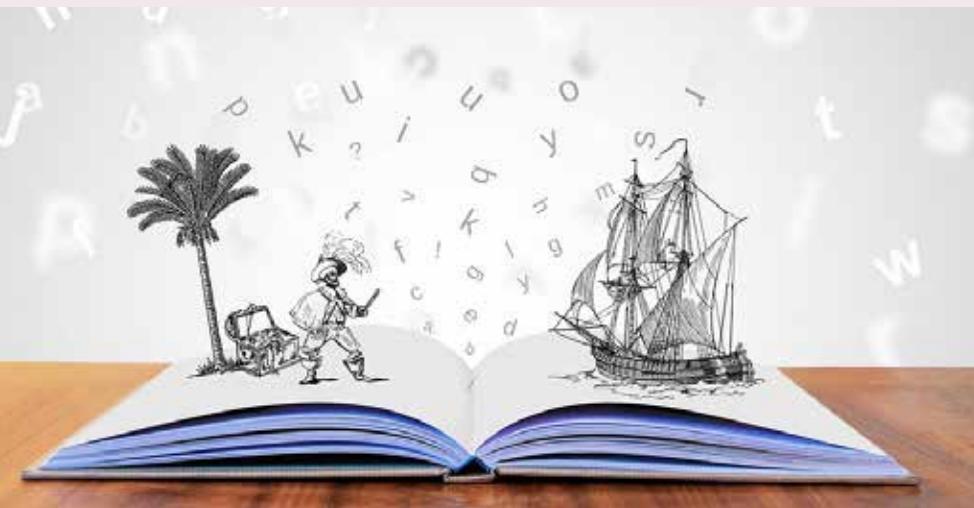
En el ensayo «Hiroshima a contrapelo», Díaz Álvarez se detiene en la descripción de la bomba y lo que creó. Describe a los *hibakushas* —sobrevivientes— como una población que se ha ganado el derecho al silencio, que se ha ganado la posibilidad de no referirse a la bomba y a lo que ella ha significado, que se ha ganado el derecho a vivir lejos si lo desean, que se ha ganado el derecho a fin de cuentas de poder construir su existencia al margen de las convenciones sociales. Y en el mismo ensayo Díaz Álvarez describe a Claude Eatherly, uno de los pilotos que pronunció el «go ahead» para que la bomba fuera soltada sobre Hiroshima. Claramente, él no tenía la información suficiente: pensó que la bomba arrojada era como las muchas otras que él había soltado, permitiendo que sean arrojadas sobre los enemigos. La explosión quedó grabada en su memoria, atormentándolo constantemente, enloqueciéndole en los años



Explosión de bomba atómica en territorio japonés

posteriores, comprendiendo que solo era un asesino. Fue el único de los pilotos que no permitió que lo condecoraran: aquello habría significado aceptar el hecho de que había sido un héroe cuando en realidad solamente diezmó a generaciones completas. Los años posteriores deterioran su sistema psíquico inestable y se convierte en un asiduo visitante de clínicas psiquiátricas, en un asaltador de pequeñas tiendas que encaraba para robar, dejando que la policía siempre lo atrapase y sin robar nada, como si estuviera buscando su castigo, como si debiera ser culpado por el asesinato de tantos japoneses.

Earthly lo tiene claro: el contexto bélico no absuelve la responsabilidad. Y el ensayo termina cuando un grupo de *hibakushas* le escribe una carta: «Desean expresarle que no sienten el menor odio hacia él, pues han aprendido a verlo como “una víctima más de la guerra”. Un camarada. La carta, que firman treinta *hibakushas*, va más allá del perdón; revela que no hay paz sin rehuir el victimismo y sin comprender que, en ocasiones, el verdugo es también víctima». La vida de los *hibakushas* es un acto de supervivencia. Pero su perdón es un acto de humanidad. R



Larga vida al cuento

Una exploración y una categorización posible (entre tantas otras), sobre un género en continua reinención. Fue publicado en el diario *La Nación*, de Argentina, en 2004, y no pierde valía

■ William Boyd

«¿Aristócratas? Los mismos cuerpos feos y sucios, la misma vejez desdentada, la misma muerte repugnante que las verduleras».

Esta observación proviene de un cuaderno de apuntes que Anton Chéjov llevó en los últimos doce años de su vida (1892-1904). Allí anotó jirones de diálogos que había oído por casualidad, anécdotas, aforismos, nombres interesantes e ideas germinales de cuentos breves. La cita pertenece a esta última categoría. Cuanto más se lee a Chéjov, tanto más fácil resulta

imaginar el cuento que podría haber salido de esta sombría comparación. El concepto está bien expresado y sigue siendo tan válido como lo era en la Rusia del siglo XIX: la muerte es la gran niveladora. Pero hay algo más interesante: estas pocas palabras pueden guiarnos hacia un modo inicial de comprender el cuento, contrapuesto a su hermana más corpulenta, la novela. Afirmaría que es posible escribir un cuento inspirado en las palabras de Chéjov, pero ellas no bastarían para una novela.



Anton Chéjov

En opinión de William Faulkner, es más difícil escribir un cuento que una novela. Algunos escritores rara vez lo abordan, o bien escriben apenas media docena en toda su vida. Otros parecen sentirse perfectamente cómodos con esta forma y luego la abandonan. Y están aquellos que ven el desafío en la novela.

Sin embargo, muchos grandes cuentistas se mantuvieron apartados de la forma extensa en general: Chéjov, Jorge Luis Borges, Katherine Mansfield, V. S. Pritchett, Frank O'Connor. Mi caso quizá sea típico: llevo escritas nueve novelas, pero no puedo dejar de escribir cuentos. Hay algo en la forma breve que me tienta una y otra vez.

¿Qué atractivos tiene para un escritor? Importa recordar que el cuento, tal como lo conocemos, es un fenómeno relativamente reciente. Entre mediados y fines del siglo XIX, en Estados Unidos y Europa, la aparición de las revistas de venta masiva y una nueva generación de lectores cultos de clase media provocaron un florecimiento del cuento que, posiblemente, duró un siglo. Al principio, muchos escritores se sintieron atraídos por él como una fuente de ingresos, sobre todo en Estados Unidos: Nathaniel Hawthorne, Herman Melville y Edgar Allan Poe costearon sus carreras de novelistas, menos lucrativas, escribiendo cuentos. En la década del 20, *The Saturday Evening Post* pagó 4000 dólares a Francis Scott Fitzgerald por un cuento (unos 40.000,



Francis Scott Fitzgerald

al valor actual). En los años 50, hasta John Updike calculaba que podía mantener a su esposa y sus pequeños hijos con solo vender a *New Yorker* cinco o seis cuentos por año. Los tiempos han cambiado. Si bien algunas revistas (*New Yorker*, *Esquire*, *Playboy*) son generosas y pagan más que sus equivalentes británicas, ningún escritor actual podría repetir la proeza de Updike.

En cierto modo, la popularidad del género, y aun su disponibilidad, siempre han estado a merced de consideraciones comerciales, en mayor medida que las de la novela. Cuando publiqué mi primera colección de cuentos, *En resumidas cuentas* (1981), estos libros eran rutina en muchas editoriales británicas. Ya no. Además, había un mercado, pequeño pero estable. Un cuentista podía colocar su obra en medios muy diversos. Por ejemplo, los cuentos de mi primera colección habían sido publicados en *Punch*, *Company*, *London Magazine*, la *Literary Review* y *Mayfair*, y difundidos por la BBC. En mi juventud, empecé a escribir cuentos porque entonces parecía lógico hacerlo: tendría las mejores probabilidades de publicación. Pero todo este discurso en torno al dinero y las estrategias enmascara el atractivo tenaz de la forma. En definitiva, la frecuentamos porque ella activa un conjunto diferente de mecanismos mentales. Melville escribió cuentos mientras avanzaba trabajosamente con *Moby Dick* y dijo: «Mi deseo de que tengan “éxito” (como le dicen) brota únicamente de mi bolsillo, no de mi corazón». Sin embargo, por entonces escribió algunas obras de narrativa breve hoy clásicas: «Bartleby» y «Benito Cereno», entre otras.

Escribir un cuento y leerlo son experiencias distintas de la escritura y la lectura de una novela. A mi entender, básicamente se contraponen la compresión y la expansión. Pero volvamos al pequeño *memento mori* de Chéjov sobre las aristócratas y



Ernest Hemingway

las verduleras, y a mi comentario: vemos allí que las ideas y la inspiración que impulsarán una novela, por sucintas que sean, deben ser aptas para un acrecentamiento y una elaboración infinitos. En cambio, en casi todos los cuentos, lo esencial es destilarlos, reducirlos. Tampoco es una simple cuestión de longitud: hay cuentos de veinte páginas mucho más cargados y grávidos de significados que una novela de cuatrocientas páginas. Hablamos de una categoría de ficción en prosa totalmente distinta.

Es usual comparar la novela con una orquesta y el cuento breve con un cuarteto de cuerdas. Esta analogía me resulta falsa porque, al referirse exclusivamente al tamaño, nos lleva a conclusiones erróneas. La música producida por dos violines, una viola y un violonchelo nunca puede sonar, ni de lejos, como la producida por decenas de instrumentos, pero es imposible diferenciar un párrafo o página de un cuento de los de una novela. Ambos géneros utilizan recursos idénticos: lenguaje, argumento, personajes y estilo. Al cuentista no le es denegado ninguno de los instrumentos literarios requeridos por los novelistas. Para tratar de precisar la esencia de las dos formas, es más pertinente comparar la poesía épica con la lírica. Digamos que el cuento es el poema lírico de la ficción en prosa y la novela su epopeya.





Herman Melville

Hay muchas definiciones del cuento. Pritchett lo describió como «algo vislumbrado al pasar con el rabillo del ojo». Updike dijo: «Estos empeños de apenas unos miles de palabras retienen los sucesos, apuros, crisis y alegrías de mi vida con mayor fidelidad que mis novelas». Angus Wilson, el autor de *Cicuta y después*, señaló: «En mi pensamiento, los cuentos y las obras teatrales van juntos. Tomamos un punto en el tiempo y desarrollamos la acción a partir de allí; no hay espacio para desarrollarla hacia atrás». Cada escritor lo interpreta a su modo: es la epifanía fugaz y co-

tidiana, la autobiografía sumergida, una cuestión de estructura y rumbo. Podría citar más definiciones, algunas contradictorias, otras forzadas, pero todas (cada una a su modo) hasta cierto punto convincentes. Si la casa de la novela tiene muchas ventanas, también parece tenerlas la casa del cuento.

En veinte años, he publicado treinta y ocho cuentos, reunidos en tres libros. Habrá otros cuatro o cinco sueltos: creaciones juveniles publicadas en revistas universitarias o algún encargo para un aniversario. Sea como fuere, lo que me atrae, una y otra vez, a este género es su variedad, la seductora posibilidad de adoptar voces, estructuras, estilos y efectos diferentes. Por eso decidí que valdría la pena intentar una categorización un poco más minuciosa, tratar de clasificar sus múltiples variantes.

Al examinar la obra de otros escritores, llegué gradualmente a la conclusión de que hay siete categorías, en las que caben casi todos los tipos de cuento. Algunas se traslaparán, o bien, una de ellas tomará algo de otra sin ningún parentesco aparente, pero en general incluyen todas las especies del género. Tal vez, en esta diversidad, comencemos a ver qué tienen en común.

1 El event-plot story [una traducción aproximada sería «cuento basado en una trama de hechos»]. Es una expresión acuñada por el escritor inglés William Gerhardie en 1924, en un libro sobre Chéjov, fascinante pese a su brevedad. Gerhardie la usa para diferenciar los cuentos de Chéjov de todos los anteriores. En estos, casi sin excepción, lo más importante es la estructura argumental; la narrativa se adapta al molde clásico: exposición, nudo y desenlace. Chéjov puso en marcha una revolución, cuyos reverberos persisten aún hoy. En sus cuentos, no abandonó la trama, pero sí la asemejó a la de nuestra vida: aleatoria, misteriosa, mediocre, áspera, caótica, ferozmente cruel, vacía. El estereotipo del *event-plot story*, en cambio, es el desenlace efectista que hizo famoso a O. Henry pero que también fue muy utilizado en los cuentos de fantasmas (los de W. W. Jacobs, por ejemplo) y de detectives (Arthur Conan Doyle). Yo diría que hoy parece muy anticuado, por lo artificioso, aunque Roald Dahl ganó cierta fama con una variación macabra sobre el tema y es de uso corriente entre los narradores de historias inverosímiles, como Jeffrey Archer.

2 El cuento chejoviano. Chéjov es el padre del cuento moderno; su formidable influjo todavía se hace sentir en todas partes. Cuando publicó *Dublineses*, en 1914, James Joyce sostuvo, llamativamente, que no había leído a Chéjov (desde 1903, había ediciones inglesas de la mayoría de sus obras), pero esta referencia precisa peca de gran falsedad. *Dublineses*, una de las obras más admirables que se hayan publicado jamás dentro del género, debe mucho a Chéjov. En otras palabras, Chéjov liberó la imaginación de Joyce del mismo modo en que, más tarde, el ejemplo de Joyce liberaría la de otros.

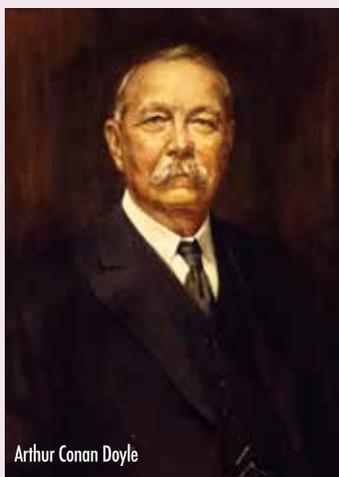
¿Cuál es la esencia del cuento chejoviano? «Era hora de que los escritores, especialmente los que son artistas, reconocieran que en este mundo nada se comprende», escribió Chéjov a un amigo. A mi entender, quiso decir



que debemos observar la vida en toda su banalidad, su tragico-media, y rehusarnos a juzgarla. Rehusarnos a condenarla y a ensalzarla. Registrar las acciones humanas tal como son y dejar que hablen por sí solas (hasta donde puedan hacerlo), sin manipularlas, censurarlas ni elogiarlas. De ahí su famosa réplica, cuando le pidieron que definiera la vida: «¿Me preguntan qué es la vida? Es como si me preguntaran qué es una zanahoria. Una zanahoria es una zanahoria y punto». Las inferencias de esta cosmovisión, expresadas en sus cuentos, han ejercido un influjo asombroso. Katherine Mansfield y Joyce fueron de los primeros en escribir con una mentalidad chejoviana, pero la frialdad desapasionada e impávida de Chéjov frente a la condición humana resuena en escritores tan disímiles como William Trevor y Raymond Carver; Elizabeth Bowen, John Cheever, Muriel Spark y Alice Munro.

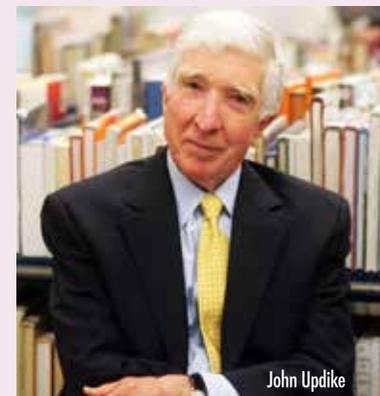
3 El cuento «modernista» [en la órbita de las lenguas anglosajonas, el término «modernista» alude a las vanguardias de principios del siglo XX]. Titulé así este apartado para introducir a Ernest Hemingway, la otra presencia gigantesca en el cuento moderno, y transmitir la idea de oscuridad, de dificultad deliberada. El aporte revolucionario más obvio de Hemingway fue su estilo lacónico y recortado; no temía

repetir los adjetivos más comunes, en vez de buscar sinónimos. Su otra gran contribución — donación— fue una opacidad intencional. Al leer sus primeros cuentos (casualmente son, de lejos, sus mejores obras) comprendemos la situación al instante. Un joven sale a pescar y, al caer la noche, acampa. En un café, se reúnen varios mozos. En «Colinas como elefantes blancos», una pareja espera un tren en una estación. Están tensos. ¿Ella se ha hecho un aborto? Eso es todo. Sin embargo, de algún modo, Hemingway



Arthur Conan Doyle

envuelve este cuento y los otros, con todas las complejidades encubiertas de un oscuro poema. Sabemos que hay significados ocultos; el cuento es tan memorable por la inaccesibilidad del subtexto. La oscuridad voluntaria da resultado en el cuento; a lo largo de una novela, puede ser muy tediosa. Esta idea de la oscuridad se superpone parcialmente con la categoría siguiente.



John Updike

4 El cuento cripto-lúdico. Aquí, la narración presenta su superficie desconcertante de un modo más abierto, como una especie de desafío al lector; recordamos de inmediato a Borges y Nabokov. En estos cuentos, hay un significado por descubrir y descifrar, mientras que en Hemingway nos fascina su inasequibilidad exasperante. Un cuento de Nabokov, pongamos por caso «Primavera en Fialta», fue escrito para que el lector atento lo desenmarañe (quizá le lleve varios intentos), pero detrás de esa tentación hay un espíritu fundamentalmente generoso. El mensaje implícito es: «Sigue excavando y descubrirás más cosas. Esfuérzate más y tendrás tu recompensa». El lector está dispuesto a todo. Entre los grandes del cuento críptico o «narración reprimida» figura Rudyard Kipling; en cierto modo, es un genio no reconocido del género. Cuentos como «Mary Postgate» o «La señora Bathurst» son maravillosamente complejos por sus envolturas múltiples. Los críticos todavía mantienen vehementes debates en torno a sus interpretaciones correctas.

5 La «mininovela». Su nombre lo dice todo. Es una de las primeras formas que adoptó el cuento (otra es el *event-plot story*). Hasta cierto punto, es un híbrido —mitad novela, mitad cuento— que intenta lograr en unas pocas decenas de páginas lo que una novela consigue en cuatrocientas: una larga lista de personajes y abundantes detalles realistas. El gran cuento de Chéjov, «Mi vida», pertenece a esta categoría. Abarca

un lapso prolongado; los personajes se enamoran, se casan, tienen hijos, se separan y mueren. De algún modo, comprime en cincuenta y tantas páginas el contenido de una novela victoriana en tres tomos. Estos cuentos tienden a ser muy largos —están a un paso de la novela breve— pero sus pretensiones son claras. Evitan la elipsis y la alusión; acumulan hechos concretos, como si quisieran decirnos: «¿Ves? No necesitas cuatrocientas páginas para retratar una sociedad».

6 El cuento poético-mítico. En fuerte contraste con la anterior, se diría que quiere apartarse al máximo de la novela realista. Esta categoría es amplia e incluye casos tan disímiles como las viñetas de las páginas, concisas y brutales, que Hemingway intercala en su colección de cuentos *En nuestro tiempo*; los cuentos de Dylan Thomas y D. H. Lawrence; las divagaciones cavilosas de J. G. Ballard por el espacio interior y los extensos poemas en prosa de Ted Hughes o Frank O'Hara. Es casi un poema y va desde el fluir del pensamiento hasta la impenetrabilidad gnómica.

7 El falso cuento biográfico. Es la categoría, en apariencia, más difícil de definir. Podría decirse que es el cuento que, en forma deliberada, toma y copia las propiedades de otros géneros literarios fuera de la narrativa: la historia, el reportaje, las memorias.

Borges suele jugar con esta técnica. La generación más joven de escritores norteamericanos contemporáneos, con su afición presuntuosa por las notas fuera de texto y las remisiones bibliográficas, es otro ejemplo del género (o, más exactamente, representa un híbrido de cuento «modernista» y biográfico). Otra variante consiste en introducir lo ficticio en la vida de personajes reales. He escrito cuentos cortos sobre Brahms, Wittgenstein,



Katherine Mansfield

Braque y Cyrill Connolly en los que narré episodios imaginarios de sus vidas; eso sí, hice toda la investigación previa que habría requerido un ensayo. Según una definición muy válida, la biografía es «una ficción concebida dentro de los límites de los hechos observables». El falso cuento biográfico juega con esta paradoja, en su intento de aprovechar las virtudes de la narrativa para presentar supuestos hechos reales.



Alice Munro

El futuro de un género

Hoy, especialmente en el Reino Unido, donde vivo y escribo, es más difícil que nunca publicar un cuento. Las posibilidades de que disponíamos los escritores jóvenes en los años 80 están casi agotadas. A pesar de estas contrariedades prácticas, creo que el género está experimentando una especie de resurgimiento, tanto aquí como en Estados Unidos. La explicación sociocultural de este fenómeno sería, tal vez, el aumento masivo de los cursos de escritura creativa con títulos reconocidos. El cuento es el instrumento pedagógico perfecto para este tipo de educación. Cabe suponer que las decenas de miles de cuentos que se escriben (y se leen) en estas instituciones cultivan el gusto por esa forma, como lo hizo la circulación masiva de revistas a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

No obstante, intuyo que podría haber otra razón que explique por qué, en realidad, los lectores de cuentos nunca desaparecieron del todo. Y esto no tiene nada que ver con la extensión del texto. Un cuento bien escrito no cuadra con la cultura del *spot* televisivo: es demasiado denso, sus efectos son demasiado complejos para una digestión fácil. Si el espíritu de los tiempos influye en esto, quizá sea una señal de que nos estamos acercando a una preferencia por las formas artísticas muy concentradas. Un buen cuento es como una píldora vitamínica: puede proporcionar una descarga comprimida de placer



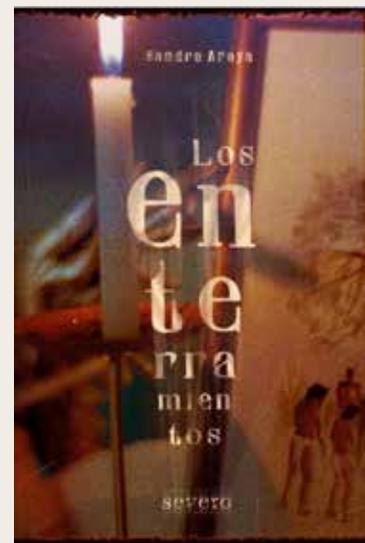
Jorge Luis Borges

intelectual selectivo, no menos intenso que el que nos causa una novela, aunque tardemos menos en consumirlo. Leer un cuento como «Los muertos», de Joyce; «En el barranco», de Chéjov, o «Un lugar limpio y bien iluminado», de Hemingway, es enfrentar una obra de arte compleja y cabal, ya sea profunda o perturbadora, conmovedora o tenebrosamente cómica. No importa que lo leamos en quince minutos: su potencia es patente y enfática. Tal vez sea eso lo que, en estos tiempos, buscamos cada vez más como lectores: una experiencia a modo de bomba

fragmentadora estética que actúe con implacable brevedad y eficacia concentrada.

Como escritores, nos volcamos hacia el cuento por otros motivos. En última instancia, creo, porque nos ofrece la oportunidad de variar la forma, el tono, la narrativa y el estilo de manera muy rápida e impresionante. Angus Wilson dijo que había empezado a escribirlos porque podía comenzar y terminar uno en un fin de semana, antes de tener que volver a su trabajo en el Museo Británico. Por cierto, exige un esfuerzo real, pero no es prolongado como el de la novela, con sus años de gestación y ejecución. Una semana podemos escribir un *event-plot story* y a la siguiente un cuento lúdico-biográfico. En el cuaderno de apuntes que mencioné al principio, Chéjov se refirió a este mismo placer. Había copiado algo de Alphonse Daudet que, evidentemente, también despertó fuertes ecos en él. Todos los escritores de cuentos comprenderán el sentido de sus palabras:

*«¿Por qué son tan breves tus cantos? —le preguntaron cierta vez a un pájaro—. ¿Acaso porque tu aliento es muy corto?»
El pájaro respondió: «Tengo muchos, muchísimos cantos y me gustaría cantarlos todos».*



Al encuentro de la muerte

La nueva novela de Sandra Araya, *Los enterramientos*, que mereció el Premio Miguel Donoso Pareja 2023, fue publicada recientemente con el sello Severo Editorial

■ Juan Carlos Arteaga

La literatura, es también un proceso de aprendizaje. Es así que los escritores ganan madurez de un libro a otro, cuando son conscientes de su oficio. Y Sandra Araya es una de esas autoras que, de una novela a otra, perfecciona su capacidad de narración, envolviendo a los lectores en una atmósfera particular, construyendo una sensación: una determinada forma de vivir el mundo. Y es lo que sucede con su más reciente novela, *Los enterramientos*, publicada por la editorial Severo a finales del año pasado.



La escritora ecuatoriana viene construyendo una trayectoria donde su narrativa ha alcanzado altos niveles poéticos. En una entrevista realizada por Richard Jiménez para el diario *El Comercio*, el 22 de noviembre de 2024, al preguntarle a Sandra por su transformación en el estilo al comparar sus primeras narraciones con

Los enterramientos, ella ha contestado: «Me he soltado un poco. Antes, sí tenía más problemas de envaramiento; me sentía, a veces, incómoda pensando en cómo iba a ser recibido lo que estaba escribiendo. Ahora, cuando estaba escribiendo, me solté».

La historia se inicia con Emma, la protagonista, al ser contratada por su ex, el padre de su hijo, para cubrir periodísticamente la noticia de «unos enterramientos» —como los llaman los pobladores de la zona— en una apartada hacienda. Al llegar al lugar, descubre que la mujer que la ha contratado es Canaima, actual pareja de Joel (el ex), quien además está embarazada. Su hijo, entonces, tendrá pronto un hermano o una hermana, ¿quién lo puede saber aún? A partir de esta extraña situación, los diferentes personajes inician con un primer nivel de tensión narrativa, pues *Los enterramientos* es también una historia de la disfuncionalidad familiar, de lo disfuncional que podría ser lo familiar cuando el amor familiar está presente.

Sin embargo, los celos no son experimentados por la narradora-protagonista aunque se experimente constantemente

qué piensa Canaima del otro lado, qué piensa de ella, qué piensa incluso de su propio hijo. La relación entre las dos mujeres es un espejo distorsionado: lo que dice Emma de Canaima, ¿es lo que Canaima cree a propósito de ella? No se obtiene una respuesta clara: aquello abre un espacio ambiguo para que sean los lectores quienes construyan sus propios significados a propósito de las relaciones tan especiales entre la protagonista y el mundo a su alrededor. Por eso es que Damián de La Torre, en la revista *Diners*, el 1 de enero de 2025, dice: «Estos personajes le permiten cuestionarse sobre las concepciones tradicionales de hogar y abordar la maternidad. Por un lado, se rompe el molde de lo normal o funcional; por otro, lanza una mirada íntima al diálogo constante entre generaciones. El pasar de hija a madre moldea las perspectivas de identidad. Lo cual no solo influye en cómo se afronta la muerte, sino en otra manera de encarar la vida».

Los ritos funerarios son un pretexto para inquirir por el sentido que le damos a la existencia y a las formas de vida que pensamos son «las que deberían ser»

Sandra Araya, desde una perspectiva cuidada, logra estructurar dos planos de ficción que están permeados por las relaciones con el resto de personajes. Por un lado, existen su hijo y su madre y la ciudad que, de alguna forma, podría ser comprendida como el «espacio cotidiano» de los vivos, donde ocurre lo ordinario de la existencia, donde

ocurre la satisfacción de aquella vida tan pasmada que la narradora ama tener. Y, por otro, el lugar de «los enterramientos», la hacienda —mejor dicho, la casa de la hacienda— donde se han descubierto los ritos funerarios que se convierten en una especie de portal, espacio

«entre» que conecta a los vivos con los muertos.

A propósito de los mismos, la historia se desborda de significados por dos vertientes: primero, la duda de Emma de que «los enterramientos» sean reales —llega incluso a dudar del mismo Joel— pero poco a poco, con cada una de las situaciones extrañas de la hacienda, con la historia misma de la casa y de la familia que

antes la habitaba, los lectores se ven permeados por una atmósfera donde la tensión es reinante y donde cualquier tipo de acontecimiento se torna verosímil. Es que la protagonista está en medio de varias situaciones extrañas que desafían su lógica pero que ella las experimenta, dudando incluso de si son reales y poniendo a prueba su conexión con Canaima, esperando poder escapar de aquella hacienda pues su trabajo se ha convertido, más bien, en una forma de sobrevivencia. Segundo, la narradora realiza una serie de reflexiones sobre

la muerte desde un lugar de enunciación que es su propia experiencia —su propio cuerpo—, permitiendo que los lectores nos preguntemos dónde y para qué continuar viviendo. Los ritos funerarios son un pretexto para inquirir por el sentido que le damos a la existencia y a las formas de vida que pensamos son «las que deberían ser». El texto, desde aquella perspectiva, se carga de significado al construir una poética sobre la muerte, sobre los espacios donde vive la muerte que caracterizan no solo la cosmovisión de la protagonista, sino todo el universo narrativo de *Los enterramientos*.

La novela fue ganadora del premio Miguel Donoso Pareja 2023, de la Feria Internacional del Libro de Guayaquil. A propósito del galardón, Eduardo Varas entrevistó a la autora para el portal de noticias GK en septiembre de 2024: «Hay un tipo de oscuridad en lo que escribe, que se centra en la familia y las relaciones personales. Pero con *Los enterramientos* hay una transformación. Es como el inicio de una nueva manera de hacer sus historias. “Es un poco menos oscura (...) Se producen encuentros y hay cierta

comprensión para el personaje de lo que sucede, aunque no esté explícito en el texto. No hay nada, no hay una interrogante, hay más bien una especie de sabiduría que se va adquiriendo, una sabiduría que está más allá de la conformidad”, dice la escritora». El periodista hace referencia a la larga trayectoria de la autora —siete libros de narrativa, entre cuento y novela— pero pone especial énfasis en *Los enterramientos* como una forma «otra» de contar, como una forma diferente de construir historias.

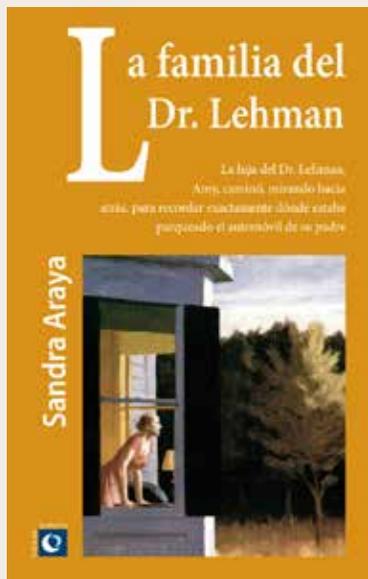
Desde mi propia perspectiva, aquella «transformación» tiene que ver con el ritmo narrativo y la madurez de la autora, siendo consciente durante todo el texto de lo que se está narrando; pero, a la vez, agregándole profundidad a los personajes que terminan por deslumbrar. No se trata de que los motivos sean diferentes a *Orange* (publicada en 2014) o a *La familia del Dr. Lehman* (2015) pero sí el tratamiento, la sonoridad, la profundidad, la reflexión sobre la vida y la muerte,

las posibilidades infinitas de crear sentido mientras los lectores se encuentran sumergidos en aquella atmósfera espectral: donde los vivos y los muertos hallan maneras de contacto justamente en «los enterramientos».

Finalmente, la autora no teme tomar una postura clara con relación a su propia perspectiva mestiza sobre el mundo y la mirada que sobre la vida indígena se puede arrojar desde allí. La novela, todo el tiempo, está atravesada por aquellos complejos rasgos culturales que definen a los personajes, que los diferencian, que les permiten existir. Sandra Araya es una escritora que ha logrado escribir una historia

donde confluyen lo mestizo y lo indígena, donde confluyen la vida y la muerte, la paternidad; en definitiva, ha logrado escribir una novela que, tranquilamente, podría ser una de las pesadillas que padece el hijo de Emma cuando la extraña, cuando no la siente cerca, cuando la sabe atrapada en ese mundo donde son posibles aun los «enterramientos». 

La autora afirma que esta narración es «menos oscura» que otras de sus obras; con una «especie de sabiduría que está más allá de la conformidad»



Un desafío entre el medio y el mensaje

Desde que alcanzara una notable visibilidad editorial con su novela *Seda* (1996), Alessandro Baricco ha recurrido a modelos genéricos conocidos para entregarnos productos novedosos. Esta vez el italiano se atreve con uno de los subgéneros literarios menos prestigiosos, más adictos a las convenciones: el *western*.

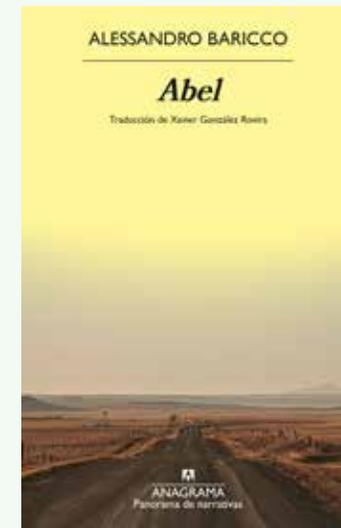
■ Leonardo Padura

Si algo se puede asegurar de la literatura de Alessandro Baricco es que nunca deja de inquietarnos. La densidad de sus historias, los escenarios de sus relatos, las estrategias narrativas del prolífico novelista, ensayista y crítico italiano siempre

dan una vuelta de tuerca a las formas y a los contenidos, y le confieren ese carácter irreverente y desafiante a su literatura. Una creación que asume riesgos y que es como un soplo de aire fresco en un panorama literario cada vez más poblado por el espectáculo fácil para la venta y la evasión de la literatura a la medida para premios, cargada de clichés.

Desde que alcanzara una notable visibilidad editorial con su novela *Seda* (1996), aquella historia en tono minimalista (oriental, podría decirse) del comerciante francés que importa huevos de gusanos de seda de Japón y tiene allí oscuras experiencias, Baricco ha insistido en una narrativa concisa, sin alharacas, culterana que, sin embargo, en ocasiones recurre a modelos genéricos conocidos para entregarnos productos novedosos. Y justo ese efecto es el que logra en su más reciente novela, *Abel*, ahora publicada en España por su sello tradicional, Anagrama: porque esta vez el italiano se atreve con uno de los subgéneros literarios menos prestigiosos, más adictos a las convenciones: el *western*.

Narrada en primera persona por el personaje de Abel



Crow, el más rápido de los pistoleros del *Far West*, sheriff de pueblo en un tiempo, el relato se apropia sin recato de tópicos propios de esta tipología narrativa: los escenarios agrestes, los despojos brutales de territorios indígenas, la invasiva violencia de la época y hasta de episodios puntuales como del asalto al banco o el aparatoso rescate de un condenado a muerte, nada más y nada menos que la madre del protagonista, una ladrona de caballos.

La maestría de Baricco interviene entonces para transformar lo trillado y conocido en relevador y palpitante cuando le da carácter a sus personajes, comenzando por

el propio narrador-protagonista, y enfoca con precisión los mecanismos que mueven sus actitudes, acciones y pensamientos. Que el personaje de Abel sea el pistolero más veloz se integra así a una entidad psicológica que es capaz de citar a Aristóteles y Platón, de filosofar en medio de la novela sobre su percepción de la relación de la causa con el efecto «sería igualmente plausible que los efectos generaran las causas», en una controversia con David Hume que casi le cuesta la vida, o le costó, según el propio Abel.

De su habilidad como hombre de armas tomar, indispensable en una novela del género, Baricco hace gran literatura con momentos como cuando el padre de Abel le dispara a uno de sus hijos y, sobre todo, cuando describe «El Místico»: el disparo simultáneo a dos blancos, con dos revólveres, cruzando las manos y, por tanto, el destino de sus disparos.

La violencia que permea las acciones, y a la cual no renuncia el escritor, es sin embargo combinada (o en ocasiones potenciada) con el primitivismo de las relaciones entre los personajes, en especial entre Abel y la esquiva Hallelujah Wood,

su amante, de quien se dice (nunca se sabe) que de niña vivió varios años entre los indios dakotas, experiencia a la que debe ese indomable carácter que matiza la relación sentimental de la pareja.

La estructura que Baricco le da a su relato es otro de sus hallazgos y atractivos, pues descoyunta la linealidad del argumento para moverse por cuanto meandro o aparente digresión se le antoje, pues en ellos está la esencia misma del texto, más que en la historia de un pistolero que deja de serlo a partir de una revelación (la de su muerte, que no lo mata).

Cada capítulo —como en *Seda*— puede funcionar como un relato más o menos independiente en su contenido argumental, en un movimiento funcionaría como un flujo de conciencia o memoria para ir tejiendo la malla de una trama que se va haciendo poliédrica y, a la vez, compacta, y que obliga a la lectura atenta. Y, para tocar extremos, están los dos capítulos finales de la novela, un verdadero desafío a todas las convenciones narrativas.

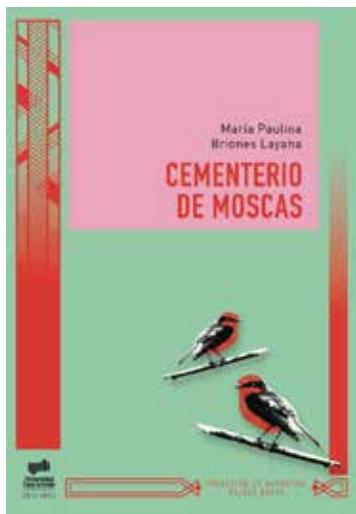
Cada uno de estos elementos del texto y las implicaciones que aportan a la lectura,

llevan por supuesto a la pregunta que pende de la misma existencia de *Abel*. ¿Para qué un western? ¿Pura pose literaria, desafío de un provocador? ¿Indagación filosófica sobre el valor de la vida y la muerte desde un formato narrativo tan devaluado? Sin que deje de ser pose y desafío, creo que en el propósito del novelista italiano estaba la voluntad de demostrar que es posible hacer literatura desde las ruinas de una modalidad depreciada, y mostrar con ello la capacidad del arte para, por encima de los modelos, entrar en profundidades analíticas sin el empaque tradicional de una agotadora reflexión filosófica o psicológica. Para exhibir, además, una capacidad artística que ilumine los clichés y los tópicos con la aguda capacidad de percepción del creador para el cual los medios sirven para llegar a otros fines.

La vida en violencia de Abel, de sus varios hermanos (esa joven Lilith capaz de ver el futuro de los otros, nunca el propio) y de sus contemporáneos, nos revela esos comportamientos primarios que, a la vez, son universales, como emanaciones de la también universal condición humana y abren el entendimiento a revelaciones sobre los



más diversos comportamientos de los individuos. Pero si la lectura *Abel* nos dejara alguna duda de las intenciones de Alessandro Baricco, en los párrafos de introducción esta novela ya todo había quedado dicho: «La libertad más absoluta es el privilegio, la condición y el destino de toda escritura literaria». Y este *western* es un atrevido ejercicio de albedrío que se agradece, pues con elegancia y astucia Baricco nos remite a nuestros más viejos recuerdos lectores a la vez que nos conduce a un disfrute estético y filosófico que solo se consigue con los recursos del gran arte. ☐



Cementerio de moscas

Un nuevo libro de cuentos breves de **María Paulina Briones** se mueve en la zona donde lo terrible irrumpe en el seno de la ternura

¿Qué puede haber ocasionado o quién puede haber creado un cementerio de moscas? ¿Cómo se da que exista algo tan insospechado y, a la vez, tan nimio y cotidiano? La imagen nos obliga a abandonar la perspectiva de la vida adulta (con el trabajo, los compromisos, lo que sea) y regresar a ser niños: solo en la infancia las moscas —o sus cadáveres mejor dicho— eran dignas de nuestra atenta observación. Ante esos cuerpiitos oscuros, llenos de detalles incalculables pero inertes patas arriba, ¿cuánto de la muerte (en general, como noción innegable) se nos estaba anunciando?, ¿cuánto de la fugacidad de lo material se nos exponía mediante esos insectos que nunca más volveríamos a escuchar? Ese anonadamiento, esa mirada maravillada por un mundo que era pura interrogante, es el ámbito sentimental

de donde abrevan buena parte de los cuentos breves reunidos en el libro *Cementerio de moscas*, escrito por María Paulina Briones Layana y publicado por la Universidad Casa Grande, de Guayaquil, en su colección de narrativa «Pájaro Brujo».

«La verdad es que no hace falta mirar muy lejos para sentir el horror de la soledad y la tristeza, y mis vecinos eran la prueba de ello. Su casa se había vuelto lúgubre con la partida del padre y las ausencias de la madre. Nosotros lo intuíamos. Era la primera vez que reparábamos en que una familia no andaba bien. Como dije, éramos unos niños, ¿qué podíamos saber del abandono y de la muerte?», dice la narradora del cuento «Como un péndulo», quien rememora su infancia en los Jardines del Salado, cerca del estero, donde las iguanas corrían (cuando aún lo hacían) hacia el agua, y ocasionales culebras asomaban en los patios de las casas. En esa atmósfera que nos presenta tan vívidamente, la narradora de niña y su hermano se escondían en el clóset para escuchar a sus vecinos de la casa adosada. Y en ese juego de espionaje, envueltos en la naturalidad de un medio que parece en proceso de civilizarse, es que logran enterarse «del abandono y de la muerte». El efecto del final no solo ocurre en el plano de la trama, sino que es eficaz como dispositivo memorioso: nos ubica en esos momentos íntimos que atesoramos desde niños, cuando alguna de las verdades crudas de la vida nos golpeó de lleno por primera vez, mermándonos algo de nuestra inocencia.

De modo semejante, en el cuento «Wonder Woman», otra narradora, al mirar fotos de su infancia nos sume en esa zona de extrañamiento donde se solapan los juegos y las fantasías infantiles, antiguos personajes de la televisión, los árboles de mangle del estero, con un accidente y unas heridas permanentes que apenas nos son sugeridas. En breves frases que pueden pasarse inadvertidamente, las memorias edénicas se enrarecen con el acaecimiento de lo salvaje, de lo incontrolable, en un violento encuentro con eso que parece inevitable. Con la particularidad, en este cuento, de que aquí importa menos construir una historia completa, que adentrarse en esa sensación de embobamiento frente a lo que nos impacta del afuera de modo irreversible.

En el cuento «Cementerio de moscas», el miedo no llega desde afuera sino de adentro. Los recuerdos infantiles y el relato de esa inocencia rota dialogan con otro hito que no es develado del



Paulina Briones

todo pero que parece desprenderse, como la «locura», del modo en que una persona reacciona ante el mundo. Similar tensión se establece en la narración «Cadáveres dentro de casa», en el que la protagonista intercala el temor desplegado por el covid-19 y sus escenarios apocalípticos, con los recuerdos de cómo fue relacionándose con otras enfermedades a lo largo de su vida. Los manglares se convierten aquí en una metáfora silenciosa o una sinécdoque ambiental para graficar cómo los temores, las pesadillas y las desgracias

se van ramificando, conectando, entrelazando unos con otros en un solo organismo que nos inquieta profundamente, nos toca simultáneamente de diversos modos, y nos enrostra la fragilidad latente en cada uno de nuestros días.

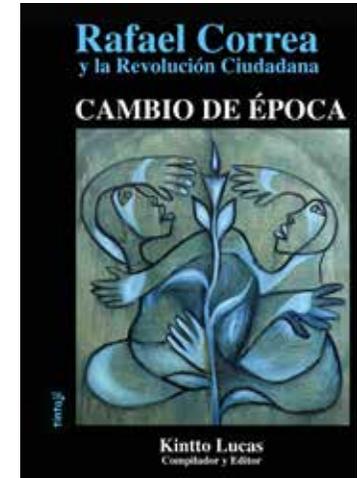
En el cuento que cierra el tomo, «Passiflora Incarnata», se relata (siempre desde una voz en primera persona, aunque la protagonista sea algo distinta en cada texto) el emocionante nacimiento de un amor. La narradora es una librera solitaria que ha sufrido un accidente, y conoce a Primitiva quien, cariñosamente, le brinda unos cuidados que evolucionan de ser corporales y se convierten en existenciales, afectivos, vitales: el aparente complemento que la narradora podía apenas imaginar. Pero si esta historia se va desarrollando en la ciudad vertiginosa, salvaje, impía del resto de cuentos, el desenlace puede no ser tan idílico como el enamoramiento.

Como lo describe en el prólogo Fabián Darío Mosquera: «lo que hallamos en estos relatos, transversalmente, es el emplazamiento de un lugar en el que horror y ternura, opacidad existencial y conmoción entrañable se entreveran, y el efecto es el de una apabullante turbación propiciada por una voz narrativa engañosamente distraída, honda en su contrición reminiscente y en su desparpajada observación del mundo. Aquí la infancia entra en tensión con la inercia inmovible de la muerte, asestando una punción hermosa y terrible». (AC) ®

Cambio de época

Kintto Lucas ha compilado, editado y prologado este libro sobre el líder de la Revolución Ciudadana

Rafael Correa es un político clave en la corriente progresista ecuatoriana y latinoamericana. Fue presidente de Ecuador desde 2007 hasta 2017. Su gobierno, conocido como la Revolución Ciudadana, implementó políticas que redujeron la desigualdad, con gran inversión en salud y educación, obras públicas fundamentales como hidroeléctricas y carreteras, cobro de impuestos a sectores económicos poderosos, control del sistema financiero, política económica e internacional soberana y profundización de la integración regional.



Este libro acerca la influencia política, social y económica de Correa y la Revolución Ciudadana, con temas como el conflicto colombiano trasladado a Ecuador, la injerencia de la CIA, la Asamblea Constituyente, las diferencias entre el gobierno y algunos dirigentes indígenas, el estado plurinacional, los movimientos sociales, la integración latinoamericana como eje de liberación continental, la importancia del petróleo, el «socialismo del siglo XXI», el asilo de Julian Assange, el Cambio Climático y la propuesta de las Emisiones Netas Evitadas, el sentido de los gobiernos progresistas, los derechos de la naturaleza, la democratización del conocimiento, la relación de América Latina con Estados Unidos y China, la economía revolucionaria para el «buen vivir», las contradicciones Norte-Sur y el neocolonialismo, y mucho más. ®



Espacios para que habite el sentir

Editorial La Caída ha publicado un nuevo poemario del escritor y editor Kevin Cuadrado, en el que la casa es una de las metáforas centrales para explorar, maravillosamente, la existencia

En *Máquinas de vivir*, lo que motiva a la escritura es la indagación, de manera reiterada, por los dispositivos que nos permiten construir eso que llamamos «vida»; no tratando de definirla desde el *qué*, sino buscando sus texturas desde el *cómo*. Este constante interrogarse no arrojará certezas sino que desautomatiza (irónicamente, desmaquiniza) los conceptos pre-hechos sobre la experiencia vital, como si pudiéramos olvidar lo que sabemos y volviéramos a visitar el mundo con mirada nueva.

El detenimiento poético en el detalle (sensorial, retórico o conceptual) adopta un tono por momentos aforístico, acaso cercano al silencio, cuyo resultado es la sensación de estar ante las latencias o esencias ocultas que configuran aquello que vemos; pero enseguida dudamos de eso que encontramos. Es como si el yo poético convocara una sensibilidad nueva, libre de prejuicios, cuyas resonancias pueden conducirnos a pensar en el decir de los niños o en la sabiduría oriental, y a partir de ahí no desplegara hallazgos sino la construcción espacial de esa sensibilidad: ámbitos cuya solitaria vacuidad, insospechadamente hospitalaria, nos invita a dar nuestros propios pasos ahí dentro.

En tal universo, la casa (como imagen, como significante, como metáfora) se presentará a lo largo de los diversos poemas, dotando a la escritura de una concreción material y, a la vez, de un concepto vaciado de objetividad. «Devolveré a la casa esta infancia que mató la tarde; / me volveré a la casa, sin prisas, quizá hoy, / como siempre, sin tiempo», dice la voz poemática en el primer texto, y continúa más adelante: «El niño ha vuelto, / le llamaban todas las

casas sin que él escuchara; / le cantaban triste con las hojas // y triste también con la arena; / son hogares los presentes y las tardes frías, / las ventanas, las formas, el viento».

En este proceso exploratorio de una sensibilidad (el niño) que devela un universo (la casa), van apareciendo diversos elementos entre los que se encuentra la misma capacidad de crear imágenes. En un poema que evoca a un hermano pintor, el yo poético reflexiona sobre la composición de la obra: «Debes situar algo conocido junto a algo desconocido. / Busca el modo de pintar casas imaginarias / con niños reales; da la forma que más te apetezca, / construye castillos sobre un río congelado, pero no olvides / los calcetines, tampoco el miedo acumulado entre los dedos / del pie, y el color que uses importa poco, / un sol azul no afectará la risa nerviosa / ni la inminente muerte».

Para que la construcción metafórica de esta casa-universo-vida se corresponda con un lenguaje erigido desde cero —es decir, poético—, la primera automatización puesta en crisis es la del mismo lenguaje, como lo anuncia el título del primer poema: «Matar el nombre de lo dicho».

Más adelante, en otro texto, leemos: «Preguntamos para conocer: / no sabemos qué es un árbol / pero al nombrarlo imaginamos la hoja; / preguntamos por nosotros / y lo único que sabemos es lo que alguien ha dicho; / preguntamos por la palabra / y la desconocemos, pero la usamos / y apresamos el mundo al caminar».

Quizás en este otro pasaje quede más patente el ámbito de indagación del poemario, esa zona donde la experiencia deja el orden temporal y se torna física, adquiriendo una cierta tridimensionalidad o espesura: «El niño dice palabras en una lengua propia, canta, / una voz tierna silenciada para los hombres, / durante las noches recoge jaulas / que encierran a las aves de un jardín / antes de que aprendan a volar / y miren un camino fuera de sí mismas. // El camino está en caminar bajo la noche, / retirar las piedras y trazar figuras / que el bosque inventa».

Estos breves versos emanan una sensibilidad nuclear, que nos evoca la mirada de la ternura o la sabia contemplación filosófica

Pero también ocurre que ese mundo físico deja ver su correlato temporal; es decir, no solo está aquí el niño que ve y poetiza, sino también el hombre que entraña al niño poeta: «Mi cabeza es una estación de tren / e intento descubrir qué maleta / guarda mi memoria», dice la voz poemática en el texto «Huye de las moralejas con forma de recuerdos». Este transcurrir

del tiempo, sin embargo, no se da por acciones (y verbos) que denoten un desarrollo, sino que incluso la contemplación nos habla de una (ma)duración en el yo lírico, quien apunta con una sabiduría que nos evoca la efectiva brevedad del haiku: «Alguien arranca un beso a gritos. / La tarde construye balcones sobre los tejados». O: «En un pueblo dormido, / la quietud de los pájaros, / el amor de las campanas».

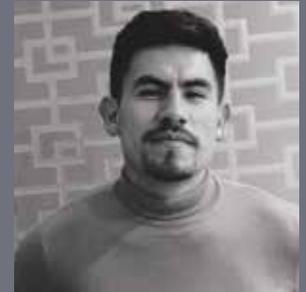
Es quizás esta detenida experiencia la que se desprende de la escritura sobre la casa desde la ternura; lo que se ha detenido no es solo la mirada sino la capacidad de dejarse

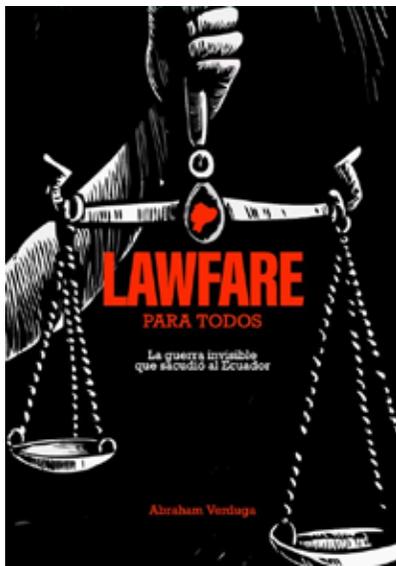
tocar por los fenómenos de la vida, la sensibilidad corporizada en un niño interior que nunca se transforma pese a estar en constante reinención. «Lo desconocido / es heredado de un niño a otro / inocentemente, / como una boca hereda a otra / su sonrisa. // Entonces, todo hombre sonrío / y no existe otra huella del tiempo», reza uno de los pasajes que ponen en relación los significantes «niño» y «hombre» en versos cercanos, encapsulando la sensación del tiempo.

Estas *Máquinas de vivir* rastrean la eclosión imperceptible con que estalla, por doquier e infinitesimalmente, el prodigio de la existencia (llámese biología, palabra o planeta); y como a menudo esas herramientas (el poema) son tan inexactas, tan polivalentes, las verdades resultantes evanescen enseguida y el yo lírico debe volver a la indagación, al discurso. «La niebla se disipa y las ventanas / se abren. Entiendo que el amor / es una sola cosa. El amor es algo / solitario. El amor solo es amor».

En el penúltimo poema, titulado «La vida secreta de los objetos», se encuentran unos versos que parecen condensar el recorrido existencial del hablante del poema: «La Ternura da vueltas alrededor de una fuente, / busca la cola del animal que es el tiempo / y descubre el color que el sol pone sobre las cosas». (AC) 

Kevin Cuadrado (Quito, 1993) es narrador, poeta, editor y promotor cultural. Ha editado las revistas *Leo* (Cámara Ecuatoriana del Libro), *La novicia, revista de creación* (Fundación Antonio Gala), *Expresiones de PPL* (Ministerio de Cultura y Patrimonio) y *Bichito*. Ha publicado *Máquinas de vivir* (La Caída), *La identidad de los fusiles* (La Castalia y Ediciones de la Línea Imaginaria), *La tristeza del pájaro azul* (Ganador del Premier Prix Narratif l'Alliance Française, AF y La Souris Qui Raconte); *Ouróboros: el reloj del viento* (Ganador del Fomento para las Artes y la Cultura del Ministerio de Cultura y Patrimonio); *Historia de las ideas* (V&V Editores); *El tornillo perdido* (Ganador de la Convocatoria a Publicaciones 2019-2020), entre otros. 





Lawfare para todos

Relato de la tragedia actual en la política nacional

■ Ramiro Aguilar

Decía el jesuita Aurelio Espinosa, traductor de *Antígona*, que: «El teatro griego no vive de sorpresas sino de hondura, no se ceba en la curiosidad del desenlace sino en la psicología de la acción. El público ateniense que se ha agolpado en la gradería del teatro de Dionisio al anuncio de la *Antígona* de Sófocles sabe que viene a ver morir, sabe que la heroína está irremediablemente perdida y, porque lo sabe, viene a convivir con la hija de Edipo, tan conocida por la leyenda patria, la sublimidad de sus últimas horas». Algo parecido ocurre con usted, que lee este texto. Usted conoce la historia de la Revolución Ciudadana, su nacimiento, apogeo y eclipse.

Este libro, escrito a manera de ensayo polifónico, testimonial y cuasi epistolar, contiene la relación de los hechos políticos, económicos y sociales que han sucedido en el Ecuador desde el año 2017. La analogía inicial no es gratuita. Esta obra es el relato de la tragedia del proceso político denominado Revolución Ciudadana que es, a la par, el relato de la tragedia actual de toda una nación.

Lawfare, que no es otra cosa que judicializar la política. La guerra judicial se desarrolla de la siguiente manera: a) hace «pública» una información no contrastada para manchar la reputación y la credibilidad del adversario político; b) judicializar inmediatamente esa «información de conocimiento público»; c) lograr la prisión preventiva del adversario y neutralizarlo electrónicamente.

Abraham Verduga desarrolla a lo largo de estas páginas un análisis profundo del tema, no desde el academicismo o la jerga judicial, sino desde la

visión de un padre que trata de explicar a su hijo lo inexplicable: el uso de la justicia para pulverizar a un adversario político; y de paso, como efecto colateral, destruir al país.

Al leer las páginas de esta obra usted se preguntará: ¿cuál es su propósito? ¿Es una explicación? ¿Es el legado ideológico de un padre a

Este libro, escrito a manera de ensayo polifónico, testimonial y cuasi epistolar, contiene la relación de los hechos políticos, económicos y sociales que han sucedido en el Ecuador desde el año 2017

su hijo? ¿Es un resumen ejecutivo para los militantes más jóvenes de la Revolución Ciudadana para que no vuelvan a caer en los errores de sus fundadores? Las primeras páginas de este libro tienen como eco aquel libro de Fernando Savater: *Política para Amador*. No obstante, queda claro que Verduga

es lo suficientemente inteligente para darse cuenta de que un hijo no es un clon intelectual, ni un autómatas que debe seguir las instrucciones que han programado sus padres. Me quedo más a gusto con la idea de que esta obra es una explicación dada, a través de Santiago, a toda la joven militancia de la Revolución Ciudadana que probablemente

no alcanza a entender cómo un movimiento político pudo pasar, tan abruptamente, de ejercer el poder a padecer el asecho de sus enemigos.

Al autor le faltó decir que el paso súbito del poder a la persecución es una consecuencia de haber tenido el coraje de «tomar el cielo por asalto», como decía Marx de la Comuna de París de 1871. Los dioses cuidan los cielos de los privilegiados y suelen vengarse de quienes los profanan. Los imperios son los administradores del cielo de los privilegiados, sobre todo en países periféricos. Abraham Verduga describe en estas páginas la forma como los Estados Unidos de Norteamérica diseñó, usó y promovió el *Lawfare* en Latinoamérica contra gobiernos y líderes progresistas.

Les decía que este libro es polifónico. Una de las voces más potentes que resuenan entre sus páginas es la del Papa Francisco, quien, con firmeza, sostiene que el *lawfare* es una forma del

colonialismo. Leyendo el extracto de sus declaraciones me acordé de lo que decía Lenin en su libro sobre el Imperialismo: «El capitalismo se ha transformado en un sistema universal de opresión colonial y de estrangulación financiera de la inmensa mayoría de la población del planeta por

un puñado de países avanzado. Este botín —continuaba Lenin— se reparte entre dos o tres potencias rapaces de poderío mundial, armados hasta los dientes que, por el reparto de su botín, arrastran a su guerra a todo el mundo». No en vano los sectores más reaccionarios del catolicismo consideran a Francisco un papa marxista.

Sea usted católico o marxista-leninista, hasta ver el estado del mundo en el primer cuarto del siglo XXI, para darse cuenta de la vigencia conceptual y práctica del colonialismo; y sus dolorosas consecuencias.

A ratos aparece un duende en el libro de Verduga. Un duende travieso que busca

meter de contrabando una especie de correísmo para *dummies*. El autor pregunta abiertamente a Rafael Correa (otra de las voces de este libro): ¿qué es el correísmo? Y el expresidente afirma que la palabra no le gusta porque con esa palabra vacía se ha tratado de rebajar un proceso social y político a las frivolidades regalonas del populismo. Correa dice claramente que su gobierno era altamente técnico y eficiente. Los datos evidencian que lo fue.

La tragedia de la Revolución Ciudadana tiene nombre y apellido, se llama Jorge Glas. Una especie de «Antígono» que se mantiene secuestrado por un sistema malvado que lo tiene de rehén. Habla también Glas en estas páginas sobre su cautiverio, su guerra con Odebrecht, su olfato para las traiciones; y, sobre todo, de su necesidad. Nos cuenta las razones de su decisión de quedarse en el país a merced de sus enemigos, cuando pudo haber tomado el camino del exilio.

Pasea por este libro un personaje infernal: Julio César Trujillo. El decrépito escribano del neoliberalismo que fue colocado en el Consejo de Participación Ciudadana Transitorio para poner al país

patas arriba y abrir el paso de la destrucción nacional. Abraham Verduga no cuenta algo de la vida de Trujillo: su cercanía a la CIA cuando joven; sus fracasos electorales; su odio terminal hacia la Revolución Ciudadana; y la creación de su abominación más peligrosa: la fiscal general del Estado, Diana Salazar.

No pudo haber en Ecuador *lawfare* sin Diana Salazar y la Corte Nacional de Justicia producto de las andanzas de Julio César Trujillo. El autor nos da información sobre el vertiginoso ascenso de la fiscal; pero nos lo cuenta liso, sin pliegues. La política no es una superficie lisa. Tiene pliegues y en ellos generalmente germinan las infamias. Lo que no nos cuenta Abraham, quizás por pudor, es que la señora Diana Salazar (si revisamos las fechas citadas en el libro) es una mujer que fue ganando cada vez más poder en el periodo del ex fiscal general Galo Chiriboga, militante de la Revolución Ciudadana.

Guillaume Long me dijo, en una entrevista que le hice para la plataforma *Ingobernables*, que Lenin Moreno era un traidor shakespeariano. Un personaje lleno de rencor, frustración, envidia, codicia y desdén. Me dijo que nunca se

Les decía que este libro es polifónico. Una de las voces más potentes que resuenan entre sus páginas es la del Papa Francisco, quien, con firmeza, sostiene que el lawfare es una forma del colonialismo.

dieron cuenta de su vocación por la insidia y la traición. Lo mismo dice Glas en este libro. En estas páginas, el autor nos habla de la traición de Lenin Moreno como punto de partida para el inicio del *lawfare* contra la Revolución Ciudadana. «El dedo cada vez apunta más hacia usted», decía Moreno en tono acusatorio a Jorge Glas, a quien, según consta en esta obra, incluso mandó a seguir desde que era presidente electo.

De Lenin Moreno se podría decir, sin que nos tiemble la voz, que era un traidor que andaba de incógnito; pero desde que se posesionó, vestía de gala, con perfume de azufre y pies de chivo, hasta que Mefistófeles descubrió lo que estaba suplantando. Los muertos de Moreno por la represión de octubre de 2019 y la desatención sanitaria durante la pandemia son miles. Moreno es un error de Rafael Correa que le costó muchísimo al país. Otro pliegue que discretamente prefiere no ahondar nuestro autor, aunque deja en claro que fue candidato porque iba mejor en las encuestas. Me habría gustado que nos cuente de dónde salió Moreno en los albores de la Revolución Ciudadana;

porque a ojos vista, parece que los americanos sembraron un topo.

Para finalizar este prólogo y permitirle a usted que después de dos cucharadas de caldo, pase directamente a comer la presa (frase que va en honor del tono cotidiano que usa Abraham en el mensaje a su hijo en este libro), me parece que al final del texto el autor se desprende de la nostalgia y emprende el camino del futuro. Hágame un favor personal, amigo lector, vuelva a leer este prólogo; pero con la *Canción del Elegido* de Silvio Rodríguez como música de fondo. El llamado final del libro a cerrar filas, fortalecer la militancia y entrar de lleno en la reconstrucción del Ecuador ganando las elecciones del 2025 y convocando a una Asamblea Constituyente, es una muestra de que los revolucionarios, y no me cabe duda de que el autor lo es, no se demoran mucho llorando sus tragedias para emprender, una y otra vez, la lucha por conseguir una sociedad justa, donde la gente viva bien, se respete la ley, se decida en democracia y se gobierne con honestidad. 

Quito, noviembre 2024
(prólogo del libro)

Una voz joven contra la tiranía

Choqoc cuenta la historia de Mahdi, un joven que, pese a su complexión pequeña, combatió en la revolución como un gran luchador. En medio del enfrentamiento del pueblo iraní contra la sangrienta tiranía de Mohamed Reza Pahlavi, entre 1957 y 1979, Choqoc (apelativo para designar a un pequeño gorrión en la jerga de la ciudad de Mashhad) fue el encargado de imprimir comunicados secretos contra el régimen imperial, en una imprenta clandestina con dos policopiadoras de estencil y una máquina de escribir, en el sótano de la casa de su abuela.



La novela (publicada en 2024 por la Fundación Cultural Fanus) relata en registro juvenil los entretelones de las multitudinarias manifestaciones y protestas contra el régimen del Shah de Irán, que terminaron por derrocar al tirano y establecer un gobierno islámico.

La una huelga de los trabajadores de las instalaciones petroleras contextualiza la movilización popular que tiene lugar en el invierno iraní de 1978, días sangrientos y llenos de acontecimientos en que los iraníes ofrecían sus vidas sin temor a la artillería ni a los tanques del régimen.

La novela narra cómo cada gota de sangre revolucionaria se convirtió en una bandera blanca izada para la victoria de quienes se levantaron en defensa de sus derechos. En medio de ello surge la figura del pequeño Choqoc, quien sobrevive a una represiva masacre popular en el segundo mes del calendario lunar, mes de luto para los musulmanes (en que se rememora el fallecimiento del profeta Mohammad, entre otros sucesos fundacionales de dicha cultura).

Choqoc es una novela para adolescentes, sobre la lucha y resistencia bajo el influjo de una aleya de Corán: «En verdad, Dios ama a quienes combaten por su causa en filas apretadas, como un firme edificio». 