

Trasiegos

Ensayos sobre poesía y crítica

Trasiegos. Ensayos sobre poesía y crítica

© Iván Carvajal Aguirre

© La Caracola Editores, 2017

ISBN: 978-9942-30-543-5

La Caracola Editores

Quito–Ecuador

Ignacio San María E3-30 y Juan González

Edf. Metrópoli, of. 605

Telf: (02) 24 60 589

www.lacaracolaeditores.com

Diseño editorial y cubierta: Carlos Reyes Ignatov

www.carlosreysignatov.com

Fotografía de solapa: Josep Vincent Rodríguez i Muñoz

Impresión: Grupo Pantone Solugraf

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial sin la autorización previa por escrito de los propietarios del Copyright.

Trasiegos

Ensayos sobre poesía y crítica

Iván Carvajal

ÍNDICE

Prólogo	9
I. EL POEMA	
El poema: País secreto	19
II. LA LITERATURA, LA CRÍTICA, EL POEMA	
El diálogo roto, los límites de la crítica frente a lo poético	33
Acerca del destino del poema y de la crítica	67
¿Qué hacer con la literatura?	91
La experiencia poética en la crítica de Luis Cernuda	99
III. LECTURAS	
<i>Pedro Páramo</i> , la muerte infinita	121
<i>Stabat Mater</i> : el poema como «repetición»	143
Escritura, lectura: tatuajes. A propósito de <i>Mundo tatuado</i> , de Vladimiro Rivas Iturralde	173
La travesía del doctor Kronz por la línea imaginaria	183
Sobriedad y paisaje en la poesía de Juan González Soto	193
Un poeta inglés en la mitad del mundo	203

IV. EL POETA (ENTREVISTAS)

Entrevista de Jorge Aguilar Mora 211

Entrevista de Mario Pera 221

Doce preguntas de Julio Ortega 237

Referencias sobre los textos 251

Agradecimientos 253

Prólogo

HACE ALGÚN TIEMPO ME PROPUSE REUNIR EN LIBRO UN CONJUNTO de ensayos sobre poesía, literatura y crítica, que había escrito entre los años 2000 y 2010. Algunos de ellos se habían publicado en revistas literarias o académicas. Sin embargo, otras preocupaciones, entre ellas la preparación de *Poesía reunida 1970-2004* (La Caracola, 2015) y la conclusión de *Universidad. Sentido y crítica* (PUCE, 2016), ocasionaron el olvido de aquel material, que fue a dar por más de un lustro en una carpeta refundida en algún rincón de mi estudio o en archivos no visitados de mi computadora. Seguramente allí continuarían, en el olvido, si no fuese por una larga conversación de sobremesa que tuve con Leonardo Valencia en mayo de este año, en la que expusimos y confrontamos nuestros puntos de vista acerca de la narrativa y de la poesía, la crítica, el autor, las relaciones entre literatura e historia, y otros asuntos semejantes. Al concluir la conversación, acordamos escribir dos ensayos en los que nos prometimos desarrollar y argumentar nuestras posiciones: él escribiría el suyo en torno a la novela, y yo el mío en torno al poema. Unas semanas más tarde, Leonardo me pasó una primera versión de su ensayo. Por mi parte, comencé a releer lo que habían escrito algunos grandes poetas acerca de la poesía o el poema, y a escribir unas cuantas notas. Pero muy

pronto percibí que aquello que anotaba en mi libreta repetía frases o puntos de vista que ya había expuesto en otra parte, en algún ensayo o en alguna entrevista. No cabía volver sobre lo mismo. Solo entonces recordé el libro cuya preparación había abandonado, y decidí finalmente volver sobre ese material y arriesgarme a publicarlo.

Por consiguiente, este libro recoge ensayos y entrevistas publicados en diversas revistas, y unos cuantos trabajos inéditos o leídos en presentaciones de libros de poesía, todos ellos escritos, con un par de excepciones, entre los años 2000 y 2012. Delimitar este período es para mí importante, en relación con el curso de mis preocupaciones y mis posiciones en torno a la poesía, el poema y el poeta. Me he esforzado por mantener desde mi juventud, en cuanto poeta, una actitud ajena a cualquier expresión externa al acto poético, que para mí se realiza en la escritura o en la lectura de poemas, y en consecuencia no he dejado de pensar acerca del acto poético de manera continua. Parte de la reflexión permanente sobre el poema y sobre el poeta se manifiesta en poemas o segmentos de ellos, que aparecen en mis libros, desde *Del avatar* hasta *La casa del furor*. O en artículos, ensayos, entrevistas, desde «Temas, escenarios y entretelones de la literatura comprometida», que apareció en *La bufanda del sol* (Quito, No. 8, julio de 1974), en adelante. Si en los poemas está el poeta, en los restantes trabajos están las posiciones del intelectual, que debe sostener sus posiciones —sus tesis— con argumentos plausibles.

Yo distingo tres momentos en el curso de mi actividad intelectual en relación con la literatura. El primero, que puede ejemplificarse con el mencionado ensayo sobre la «literatura comprometida», tuvo como asunto la demarcación entre la acción política del intelectual y la escritura poética, en sentido amplio. El ensayo se publicó en la revista del Frente Cultural, en un momento en que sus integrantes comenzábamos a diferir respecto de la

comprensión de la literatura y de su supuesta función social. En el Ecuador, en la época en que apareció ese ensayo, parecía necesaria tal demarcación, sobre todo entre los escritores de izquierda: desde mi punto de vista, el poema no tenía por qué subordinarse a los compromisos políticos, casi siempre inmediatos y de corto plazo. Tampoco el poema tenía ninguna misión social que cumplir. No obstante, lo que puedo advertir hoy día, es que mi intención crítica no lograba desembarazarse de algunos componentes ideológicos inmersos en lo que llamábamos «literatura comprometida»; específicamente, no se libraba de la ideología configurada alrededor de la formación y defensa de la «cultura nacional». Por el contrario, los poemas que escribí durante esa época, que se juntaron en *Del avatar*, me condujeron ya entonces fuera de tal ideología. El poeta que escribía aquellos textos era, ciertamente, ajeno a cualquier nacionalismo y a cualquier optimismo revolucionario. En otras palabras: los poemas evidenciaban la crítica de la ideología, e incluso ponían de manifiesto la no correspondencia entre lo que escribía el poeta y lo que escribía el intelectual, aunque sus firmas coincidieran.

Fue tal evidencia la que abrió el segundo período de mi reflexión, marcado por mis estudios de filosofía y mi trabajo como profesor universitario. Más para bien que para mal, su inicio tuvo que ver con mis lecturas de algunos filósofos, lingüistas y semiólogos: estructuralistas, críticos del estructuralismo, posestructuralistas. Y, desde luego, con las lecturas de algunos clásicos. Hasta cierto punto, la pregunta que impulsó esas reflexiones tuvo una impronta de carácter epistemológico acerca de lo que es el poema como objeto estético, por tanto, mi reflexión respondía a la interrogación acerca de lo que diferenciaba al poema dentro de lo que conocemos como literatura y en relación con los discursos de la vida cotidiana. Una pregunta de tal naturaleza implicaba otras: ¿es posible un conocimiento —científico— de lo que es poesía, o de

lo que es poema?, ¿hay alguna ciencia de la literatura en sentido estricto?, ¿se puede hablar de historia de la poesía?, ¿qué relaciones existen entre el poema y la historia? ¿Qué relaciones existen entre el poema y la fiesta, entre el poema y el juego, entre poema y vida cotidiana? Estas preguntas se levantaban alrededor de otra fundamental, que sin embargo no podía ser enunciada, sino que debía mantenerse implícita en el curso de la reflexión: ¿qué es ser poeta? Estas preocupaciones guiaron mi reflexión aproximadamente desde 1980 hasta finales del siglo. El primer resultado de esta investigación y reflexión fue mi tesis de doctorado, *Génesis de los procesos estéticos en la vida cotidiana*, que defendí en 1987 en la Facultad de Ciencias Humanas de la PUCE. Publiqué en revistas un par de capítulos de la misma y, en un folleto, sus conclusiones; luego escribí unos cuantos ensayos relacionados con esa problemática, y expuse algunos de sus planteamientos en encuentros literarios que tuvieron lugar en Quito y en Cuenca. Si bien aún hoy sostendría algunas de las tesis que propuse entonces, por ejemplo, la inexistencia de una poesía ecuatoriana, o sobre la semejanza estructural entre lo que llamé «procesos estéticos de la vida cotidiana», la fiesta o el juego, y el poema, también es verdad que ese largo período de reflexión intelectual me condujo a aceptar la imposibilidad de que cualquier teoría «científica» pudiese dar cuenta de lo que es el poema, y por tanto, a constatar la insuficiencia de cualquier teoría literaria o poética para interpretar críticamente los poemas, o para leerlos y valorarlos. Los efectos de esta comprensión se manifiestan con claridad en mis lecturas y comentarios de la poesía escrita por algunos autores ecuatorianos del siglo pasado, recogidos en mi libro *A la zaga del animal imposible* (Centro Cultural Benjamín Carrión, 2005).

Si en la década del 70 tuve que exponer mi diferencia respecto de la «poesía comprometida», en medio de la lucha política contra las brutales dictaduras del Cono Sur y de Centroamérica,

diferencia que era a la vez poética y política, más tarde, a partir de finales del siglo pasado, advertí que se me imponía otro deslinde necesario respecto de posiciones dominantes en el mundo universitario, que, en cierta manera, habían reciclado las ideologías de esa vieja «literatura comprometida», aunque habían variado los «sujetos» que constituían el núcleo de la interpretación. Mis posiciones asumidas a lo largo de este tiempo son las que se expresan en los ensayos y las entrevistas que recoge el presente libro: este es el tercer momento de mi reflexión. Nunca he renegado de mi talante polémico, este libro es *mi defensa* de la poesía, del poema como acto artístico o estético, e incluso, si se quiere, es una defensa política de la poesía. Debo indicar que este tercer momento de mi meditación estuvo vinculado a la revista *País secreto* y a las actividades editoriales y artísticas que, junto a un grupo de amigos mucho más jóvenes que yo, llevamos a cabo a través de la Corporación Cultural Orogenia.

A pesar de que he reunido textos de diferente formato, creo que en conjunto guardan cierta unidad tanto temática como estilística. No he incluido todos los trabajos publicados entre los años 2000 y 2012; he excluido todos aquellos que me parecían demasiado circunstanciales o que repetían lo dicho en otros lugares. Desde luego, no he incorporado ensayos que no tuviesen como asunto a la poesía o al poema o al poeta, aunque en ellos se desarrollen planteamientos conectados con los que se sostienen en este libro; en especial, menciono «¿Volver a tener patria?» (en *La cuadratura del círculo*, 2006), ensayo en que hice mi definitivo «ajuste de cuentas» con el discurso de la «cultura nacional», que hasta el día de hoy es el discurso oficial del Estado y también de la izquierda tradicional y convencional.

Para su publicación en este libro, he introducido correcciones de obvios errores sintácticos u orto-tipográficos y, en pocos casos, donde había alguna aseveración errónea o equívoca, he realizado

modificaciones o breves ampliaciones aclaratorias del texto. Me ha parecido que no había necesidad de señalar estas modificaciones. Solo en el caso de dos manuscritos no publicados he procedido de manera diferente: el ensayo en que abordo la poesía de Juan González Soto es una ampliación de un texto que se publicó anteriormente como preámbulo de su libro *Línea de flotación*; y el dedicado a *Stabat Mater*, de Jorge Aguilar Mora, lo he reescrito por completo, a partir del borrador inédito redactado hacia el año 2000 y que no me satisfizo por sus inconsistencias.

Con la publicación de este libro, que sigue a *Poesía reunida 1970-2004*, se cierra un período de mi trabajo poético y de mi meditación sobre el poema y el poeta, lo cual no deja de parecerme excitante, pues abre para mí la posibilidad de un nuevo desplazamiento, de búsqueda de otras experiencias de escritura. No podría escribir otro ensayo sobre el poema en los términos en que he escrito hasta hoy. A partir del año 2015 he cobrado conciencia de que vivimos un singular momento de la historia humana, que podría llamarse, coqueteando con Nietzsche, la época del «último hombre». El fin del humanismo y de la idea de hombre que proviene del Renacimiento y de la modernidad coincide con la conciencia del ecocidio ocasionado por el hombre, sobre todo durante la modernidad tardía, por el despliegue del poder tecno-científico que provoca una devastación de la vida en la Tierra y un cambio geológico de consecuencias imprevisibles para el planeta, y especialmente para nosotros, pues parece conducir a la especie hacia su fin o hacia su mutación. El orgullo humano que llevaba a afirmar la separación entre el animal y el hombre, separación fundamentada sobre la razón o el espíritu, cae ante la evidencia de la proximidad entre el hombre y el animal que ofrece la ciencia biológica contemporánea. A la vez, el hombre se aproxima a la estructura de su criatura, la máquina. Deviene en cibernético, en artefacto. Los individuos y

las sociedades son vigilados por un sistema ubicuo de aparatos que registran sus movimientos, sus comportamientos, e imponen deseos, percepciones, supuestas verdades. El espectáculo y el simulacro regulan las conductas, tienen efectos sobre la vida cotidiana, sobre la dimensión estética, sobre los objetos artísticos. ¿Qué poemas son posibles en esta época? ¿Cómo escribir poemas hoy día?... No lo sé, hoy me parece saber mucho menos que lo que creía saber en mi juventud. No sé si seré capaz de pensar o meditar acerca de estas cuestiones acuciantes. Pero el reto está ahí, no solo ante mí. El reto conlleva la apertura a lo diferente, aunque nada es posible augurar como destino o como meta.

No es fácil afrontar la complejidad de la condición humana en nuestra época. No obstante, incluso teniendo ante nosotros la posibilidad de la extinción de la especie o de su trasmutación artificial, y a la vez, asumiendo la *in-utilidad* de la poesía, me parece que siempre es motivo del más alto júbilo el momento poético, el de la escritura o el de la lectura del poema. Continuar meditando sobre ese momento poético, estoy convencido, propiciará que durante mi vejez pueda conservar el talante jovial y la serenidad que me parecen el logro inequívoco de una buena vida.

Quito, 8 de noviembre de 2017

Iván Carvajal

I

EL POEMA

El poema: País secreto

*Territorio del poema: no lo visible ni lo invisible, sino el espacio sutil contiguo a ambos (espacio intersticial donde sitúa a Dios el anónimo autor de *The Cloud of Unknowing*), en el que el símbolo se constituye y los unifica.*

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

LA DEMARCACIÓN DE UN *TERRITORIO*, LA DELIMITACIÓN DE UN PAÍS, la adscripción a una *patria* o el reconocimiento implícito de una filiación y de un patrimonio son actos políticos.

La demarcación es una incisión que se abre en el terreno: es un trazo, una zanja, una protuberancia. Son hitos. El límite señala la separación entre interioridad y exterioridad. La demarcación y el reconocimiento de la filiación y del patrimonio traen consigo la apropiación del territorio, de la herencia que viene con el linaje, de

los bienes, de las palabras. La apropiación es, entonces, el efecto de un poder.

¿Qué *poder* pueden ejercer la palabra poética o la palabra del pensar? ¿A qué formas de apropiación pueden dar lugar? La palabra poética ha sido condenada al exilio desde Platón, y el exilio es también un efecto del poder político. La poesía ha sido condenada por la Filosofía al ostracismo, a errar en el desierto, fuera de la Ciudad. ¿No pronuncia esa condena la palabra filosófica, que anida en el cogollo del poder político, en un libro que precisamente se titula *La República*?

La palabra poética está destinada al ostracismo. Al lugar situado fuera de los límites de la República, es decir, *fuera del territorio* de la acción política, del territorio en que los usos del lenguaje sirven para la comunicación, para los fines prácticos. Ese *afuera de la República*, sin embargo, no puede ser un territorio semejante a la República. Es el ámbito de lo insólito, de lo ilimitado, de la desapropiación. Un territorio sin nombre, que no puede ser nominado. El *país secreto*.

¿Dónde puede morar la palabra poética sino en el territorio de lo insólito? ¿Dónde le es dado habitar, si no es en un territorio desconocido, ilimitado e innombrable? La vocación de la palabra poética es el destierro. Porque si la palabra poética resuena intramuros, dentro de la Ciudad, no puede venir sino de lejos, desde su exilio. Tiene que venir del desierto. El país de la poesía no tiene nombre, no puede tenerlo: es lo innombrable, es lo secreto. La palabra poética viene de las «Islas sin Nombre»,

*islas donde el silencio
es la más alta dádiva
en la noche de cuero y de pupila*

«Nada nos libra del desierto», dice otro verso del poeta Carrera Andrade. El desierto es la patria del silencio, y este es «la más alta dádiva». Fuera del ágora reina el silencio, y el silencio es el ámbito dado no solo como una dádiva, sino como «la más alta dádiva»; es el don máspreciado. Solamente ante el silencio, rodeada de silencio, puede tener la palabra poética su advenimiento.

Mas, ¿quién o qué dona el silencio, si no es el lenguaje? ¿Qué ha de entenderse por silencio sino este callarse del lenguaje en su repliegue, este alejarse del lenguaje desde sus lugares presupuestos: el ágora, el mercado, los medios de comunicación de masas, las aulas, los lugares de las habladurías, las transacciones y los pactos? Los lugares presupuestos para el «habla» alejan al «habla» de aquello que ella pretende abrir: el «guiño del duende» que viene de las cosas, la sensación de la cercanía del «ala invisible» de lo insólito.

*En cada cosa guiña un duende
o un ala invisible se tiende.*

El silencio cubre y encubre a la palabra poética; solo en él y por él resuenan la intimidad del mundo y de las cosas, su diferenciación incesante, el eterno retorno de la diferencia en la intimidad. Desde el abismo del lenguaje brotan, cobijadas por «la noche de cuero y de pupila», más allá de la comunicación y del significado, las palabras que abren en el corazón del silencio el ámbito del ser, del acontecer, del devenir. ¿La palabra cubierta de silencio? ¿La palabra? O la escritura...

El poema trae la dádiva, mas no cualquier dádiva, sino «la más alta», la más preciada, la que viene de las alturas, «en medio de la noche de cuero y de pupila»: piel y abertura. La noche no es solo la oscuridad exterior, la cobertura de la indiferenciación, el manto bajo el cual todos los gatos son pardos.

La noche es oscura extensión de lo terrestre, de la corporeidad misma del hombre; es la piel de los gatos, la piel de quien escribe o de quien lee. Es «cuero»: el material que se presta al trazo, a la escritura, la materia prima del pergamino. Se dice cuero y se alude al curtir. Se dice «cuero» y se evocan los odres, las vestiduras. El cuero es siempre un lugar ya trazado, roturado, que lleva las huellas de las venas, de la pelambre, de las inscripciones del tiempo. Al igual que el cuero, el cielo nocturno aparece al ojo como una escritura: constelaciones, rastros luminosos de estrellas distantes, fulgor que llega al ojo luego de un movimiento azaroso de miles de años a través del espacio. Las huellas de lo más cercano, de lo próximo: muros, jardines, unas ventanas iluminadas... Recorridos por los trazos.

La noche es «de pupila», de apertura a la visión, de acomodo del ojo a la oscuridad que hace posible la percepción de los rastros. La noche misma es pupila: algo que se dilata, que se abre. La pupila es la entrada a la cámara oscura que posibilita la visión. La noche es extensión de mi propio cuerpo, de mi piel, de mi cuero; es dilatación de mi pupila, la entrada al ojo, la salida del ojo.

*islas donde el silencio
es la más alta dádiva
en la noche de cuero y de pupila
y de ataúd y de alga*

La noche de cuero: inscripciones del tiempo. Lo muerto y los muertos retornan en la noche. La noche «de ataúd» está habitada por los espectros. La noche es también el ámbito de la fermentación, del retorno a la vida desde la muerte, de la insistencia de la vida. La noche «de alga» es la noche de los filamentos vegetales, de la posibilidad de la textura.

El poema de Carrera Andrade nos dice que llega de lejos, de las «Islas sin Nombre». No es más que una canoa en deriva que trae su cosecha —su don— y que siempre narra su aventura:

*La canoa que vuelve
con su cosecha de algas
cuenta sobre la arena
su aventura salada.
(Bostezo interminable de las ostras.)*

Aventura: incesante ir hacia lo ignoto, lo insospechado.

«(Bostezo interminable de las ostras.)» cuyas conchas servirán para que una vez y otra, en el ágora, se vote por la expulsión del poeta, por el destierro de la palabra del poeta, que nada tiene que decir —al fin y al cabo— en los asuntos que se ventilan en la arena pública o el mercado, y que debe volver a su país secreto, el del silencio, el de la noche de cuero y de pupila. Mientras tanto, alguien tendrá necesidad de la «cosecha», alguien espera en alguna parte la apertura de la palabra poética, el débil filamento que traza la apertura a lo insólito, a lo Innombrable.

Bostezo que encierra a las ostras entre los paréntesis. Estos se abren, se cierran: bostezo interminable. Los paréntesis, las conchas, el nácar. Adentro, la carne, la pulpa que devendrá en perla.

«Lo hablado puro es el poema», dice el filósofo que se sitúa en el crepúsculo de Occidente, el filósofo que se empeña en tender puentes entre el pensar y el poetizar, en el tiempo en que se ha consumado la metafísica, es decir, «la historia del olvido del ser». «Un hablado puro es el lugar donde la perfección del hablar, propio de lo hablado puro, se configura como perfección iniciante.» Lo que «habla» en el poema es el «habla» misma, escribe Heidegger. Tal vez sea mejor decir: lo que «habla» en el poema es el lenguaje que

brota desde su abismo, desde su fondo sin fin, pues nada hay que esté por debajo de él, nada que lo fundamente. Para el filósofo, un hablado puro es un «hablar» que inicia —que se da a los iniciados y otorga en dádiva la iniciación—. Es un acontecimiento inaugural. Acaso para el filósofo de los tiempos del fin de la metafísica, el hablar iniciático del poema «antecede» al pensar. ¿Qué señalaría, con todo, el «anteceder» del poema? ¿Una deriva? ¿El lugar de la apertura?

Lo invocado por el poema —más que hablado puro, impura escritura: trazos, incisiones, huellas, restos, rastros de lo que se ha curtido en el cuero— está presente en ausencia. El poema mantiene lo invocado en su distancia, en su lejanía. Y mantiene rastros, huellas, restos de lo trazado que han venido a dar, en su deriva, al poema. Está lo invocado en el poema. Mas la invocación llama a las cosas que invoca «hacia acá», a la presencia imposible, y llama «hacia allá», hacia su lejanía. La invocación, el trazo, es apertura del cuero y de la pupila hacia el resplandor de las cosas, hacia el «guiño del duende». Y apertura del mundo. La invocación «confía mundo a las cosas y, a la vez, resguarda las cosas en el resplandor del mundo... Las cosas gestan mundo configurándolo. El mundo consiente las cosas» (Heidegger). Esta apertura del mundo y las cosas que se da al pensador y que se da al poeta acontecen en la intimidad. Más aún: es la intimidad del poeta y el mundo. La intimidad es Medio (Heidegger), Intersticio, Meridiano (Celan), Afuera (Blanchot).

El poema hace venir, en efecto, mundo y cosa en su diferencia a esa singular presencia del poema. Una presencia que, no obstante, mantiene la cosa en su lejanía, a distancia. Que mantiene en suspenso su advenimiento: este es la proximidad siempre diferida. Mas en el poema, ¿viene la cosa «a su ser propio», como supone el filósofo? En verdad, en ningún caso el poema —la palabra

poética— «representa» a la «cosa». Desde luego, para el filósofo nada más ajeno al «ser propio» que la representación. La palabra que «representa» es propia del ágora, de las transacciones: es «dinero» que opera como medio de cambio. Pero la palabra poética— el poema— se mantiene como don, a lo sumo como dádiva. ¿Qué dona, qué da? La apertura. Lo abierto.

La palabra poética, o dicho de manera más adecuada, la escritura poética, es aventura indefinida (Borges); un perseverar en búsqueda de la cosa que no está en el verso, que nunca puede presentarse en el verso.

El poema no nombra un referente ausente para traerlo a la presencia. El poema es más bien tentativa. Tentativa y zozobra en el ir y venir de la apertura de la intimidad, de lo abierto en la intimidad, de la incesante repetición de Lo Mismo en la Diferencia.

En *Familia de la noche* encontramos uno de los poemas más intensos de Carrera Andrade: *Dictado por el agua*. El título ya indica que la mano del poeta ha sido arrebatada por la fuerza del «dictado», que el poema es un dictamen, una imposición. Pero ¿quién dicta el poema? Quien dicta el poema es el fluir del lenguaje, en su avidez de silencio. Todo poema es este que aquí y ahora sucede, este acontecimiento singular, único. Surgiendo del fluir del lenguaje, del fluir del tiempo, el poema se dicta a sí mismo, es acontecimiento. El poema es el temblor y el susurro de las cosas en su desaparición en la apertura de mundo. No expresa, no significa, no comunica: acontece. Y en su acontecer, el relámpago del ser fulgura en lo abierto.

El poeta y el lector de poemas se dejan arrebatarse por el «dictado»: por el acontecimiento. Se dejan arrebatarse hacia el relámpago.

La escritura poética —o su repetición diferenciada y diferenciante, la lectura— es el ámbito de la intimidad: en ella, mundo y cosa concuerdan en su diferencia. Mas este concordar siempre

se difiere. Pertenece al ser del mundo y de las cosas el diferir la concordancia, el sostenerse en discordancia. Es el diferir de la concordancia lo que abre, en la intimidad, la pupila a la fulguración del relámpago. Del relámpago o del golpe mortal: el «poder de la palabra», es decir, del poema, de la escritura poética: «poder» que golpea a distancia y que al dirigirse hacia la cosa deja el rastro de su paso en el aire, en el cuerpo, sobre la piedra. El poder de la palabra poética —del poema— aniquila.

Aun el cuerpo deseado, invocado por la palabra poética, es cuerpo yerto, golpeado en su lejanía. La escritura que lo invoca lo aniquila. Lo desploma en la memoria, en las sombras. Y a la vez, al abrir el acceso al sentido, dota de una singular sobreabundancia de vida al cuerpo deseado: lo desrealiza; y en la desrealización, dota al cuerpo deseado de supervivencia. El poder del poema, que se abre a la intimidad de las cosas y el mundo, es tentativa y zozobra, muerte y vida al mismo tiempo.

Entonces, ¿no ha de decirse de la intimidad, de ese inter-medio entre el hablante, la palabra y la cosa, que diferencia y difiere, que es el lugar secreto y de la secreta concordancia en la lejanía? Es el poema mismo —la escritura poética y su repetición, la lectura del poema, que trae el texto poético a su repetido acontecer diferenciado y diferenciante— el País secreto.

¿Hay algo más que fulgure en la intimidad? El diferenciarse de la cosa y el mundo en su secreto concordar en la distancia, en su secreta intimidad, que se abre en el poema, es un diferenciarse de la cosa consigo misma y del mundo consigo mismo. Lo Mismo no es sino el eterno retorno de la Diferencia, del devenir Otro. En el extremo, no un otro determinado, próximo o prójimo, sino Otro cuyo advenimiento siempre ha de diferirse: silencio, secreto. Nada. Nadie.

La intimidad que abre la pupila de la noche y del que la contempla —también «íntimos» uno del otro, y por tanto,

separados— prepara al «ojo» para rastrear la metamorfosis de las cosas y del mundo, metamorfosis que no tiene otro sustrato que el diferirse de los otros, del Otro. Si la cosa y el mundo advienen «a su ser propio», advienen al devenir, al curso del tiempo, a la transformación, a su aniquilación. Lo que (se) abre paso a través de la pupila es la sucesión de «las formas pasajeras», el incesante pasaje, el recorrido de una forma a otra.

Lo que adviene al poema y con el poema es propiamente la metamorfosis. La cosa misma, que se aproxima y se mantiene en su lejanía, la cosa que el signo del poema invoca y aniquila, solo puede ser invocada metafóricamente. La invocación es siempre metáfora —en el sentido amplio, aristotélico, del término—. Sin embargo, la metáfora mantiene siempre la diferenciación entre la «cosa» nombrada y la «palabra» que la nombra. El «estar por otra cosa» no da lugar a un intercambio que restablezca un orden propio. No hay tal orden de lo propio. Hay el incesante pasaje de los signos y, en la apertura de la experiencia poética, la apertura hacia el devenir del mundo y de las cosas-signos.

El poema, la metáfora, los signos de la escritura poética se incrustan en los intersticios de los muros. El poema viene del desierto, de las «islas sordas de viento, / habitadas de sombras» a donde ha sido desterrada la poesía, donde tiene lugar su destino de exilio. La palabra del poema resuena en la Ciudad, pero no en cualquier sitio de la Ciudad. Aun en la Ciudad requiere que la acoja, que la cobije y circunscriba el silencio. Sin el silencio no resuena. Por ello ocupa los pasadizos secretos, los intersticios. En el ágora, en la tribuna o en el mercado, fracasa, puesto que la palabra poética carece de la eficacia del poder. Ella no puede vivir sino de la negación de sí misma, es esta negación su terrible fortaleza. ¿No viene acaso repentinamente y fulgura en la metáfora insólita, en la ironía que deja por un momento sin piso a los interlocutores? El ágora y el mercado restablecen pronto el destino de la palabra que comunica,

del medio de cambio. Sin embargo, la ironía o la metáfora insólitas dejan sus huellas, el rastro de su apertura que se percibe como fugaz cercanía de la boca del abismo, de ese fondo sin fondo del lenguaje. El País secreto, el territorio de la palabra poética, es, sí, lejanía, mas lejanía que copa los intersticios de lo que permanece a mano, ante los sentidos, en la cercanía.

No de otro modo podría entenderse la imposibilidad que tiene el mismo Platón para mantener su discurso incontaminado por la metáfora y la ironía. ¿No hablan también el demagogo y el mercader en metáforas? ¿Cómo alaban sus mercancías si no es con el oropel de las metáforas? ¿Cómo «doran la píldora»? ¿No hablan el sabio y el filósofo en metáforas, con metáforas? El supuesto platónico de que el texto poético «miente», mientras que el discurso de la teoría es apertura a la Idea, a la visión de la Esencia de la cosa y, por tanto, es expresión de la Verdad, se derrumba: no hay discurso sin metáfora, si por esta ha de entenderse lo que está ahí por otra cosa, fingiendo ser otra cosa: un signo que está ahí porque su significado remite a otro, cuyo signo está ausente. Cuando el poema invoca, señala abiertamente su «mentira»: está ahí en lugar de lo impresentable, de lo que al ser invocado se mantiene en su lejanía.

El Sócrates platónico de *La República*, por lo demás, acaba por conceder un lugar en la *polis* ideal al poeta encargado de inventar los mitos que requiere el Estado: las mentiras piadosas sobre la fundación y los héroes fundadores...

En el poema resplandece el lenguaje en su errar: yerro y errancia entre la cercanía y la lejanía de lo que invoca. La palabra del Liceo, de la Academia, intenta ocultar su «mentira» o su imposibilidad de certeza: dice ser la Verdad, la presencia de la cosa, la contemplación de su esencia. Mas no puede desplazarse si no es de metáfora en metáfora. De la Caverna a la Luz; de la Luz, la Verdad y el Bien, al Ágora, al supuesto recinto del diálogo. El poema suspende el diálogo porque su verdad es la no-verdad del secreto.

Los signos del poema resguardan el pudor: aun si invocan el cuerpo deseado como un territorio que el poema simula rastrear, hendir, horadar, lo hace presentando el secreto. ¿El secreto? Muestra sin mostrar, trae «imágenes» que solo son imágenes. Mas no por ello hay algo que pudiese y debiese ser mostrado: hay solo sombras. No hay nada detrás de las sombras que pueda y deba develarse. O hay una infinita sucesión de velos que atraviesa la palabra poética, pero no hay ninguna presencia atrás que espere la develación.

Ni develación ni revelación. Al contrario, la palabra poética viene una y otra vez del secreto: Nadie está más allá. Nada está más allá.

El poeta y el pensador «dicen» su «palabra»: en rigor, están ahí los signos diseminados en los textos del poema y del discurso filosófico —desde la ausencia—. El decir de la ausencia es el País secreto: la poesía. Quien escribe da «su palabra» a otro que permanece ausente: el poema es un envío a un ausente, a un desconocido. Aun si el autor se «destina» el texto poético a «sí mismo» como único lector, «destina» su palabra a alguien que no está presente, a alguien que todavía no ha llegado a ser, a un desconocido. El lector es alguien que al ser convocado por el envío adviene a su encuentro desde el futuro. El lector, al que retorna el poema en la experiencia de la lectura, a su vez recibe algo que le ha sido «destinado» por un ausente. Algo ha de retornar desde el poema, algo «destinado» por un ausente. Quien escribe el poema solo se presenta como espectro, como sombra, en las huellas que ha trazado la mano sobre el cuero, sobre la piel, sobre el papel, siguiendo el dictamen del agua. Nunca está en la cercanía aquel que escribió el poema. El poeta es un otro («Yo es un otro», *Je est un autre*: Rimbaud): es la figura que deviene del texto. Más aún, si el poeta es un muerto.

El *país secreto* de la poesía está habitado por los espectros de los muertos: de aquellas huellas que conserva la cultura, de aquellos

rastros que han sido destinados. El poema destina, aunque él mismo carece de destino.

País secreto: aquel de la intimidad entre quien envía y quien viene al encuentro del envío. Intimidad entre dos ausentes a quienes junta el poema. Presencia espectral de quien ha de venir al encuentro del envío, en el momento de la escritura. Presencia espectral de quien envía, en el momento de la lectura. Pero todavía hay más: quien escribe, el poeta, se siente transportado fuera de sí en la escritura. Alguien o algo «dicta» el poema, y el cuerpo, la mano, escribe. Quien lee, re-escribe: se siente transportado fuera de sí. Alguien o algo «dicta» el poema, y el ojo re-escribe a partir de las huellas, los trazos, las borraduras del texto poético. Alguien o algo que «dicta» el poema, impone el movimiento del cuerpo, la «transportación», la alteración. Se está en la intimidad: en el ámbito de tal «transporte», de tal alteración, en el pasaje a(l) otro.

País secreto, el libro de poemas firmado por Carrera Andrade, es pasaje entre Carrera Andrade y el lector, es intimidad, ámbito en que el pasaje abre la concordancia siempre diferida entre el poeta y el lector, ámbito de la diferencia, de la separación. Quien escribe se separa de sí mismo —la parábola «Borges y el otro» tematiza tal separación—, se separa para ser otro y para ir al encuentro del otro, al que no ve, al que desconoce, al que deja ser otro. En extremo, se separa de sí, al encuentro de la muerte, o para diferir la muerte. Quien lee se separa de sí mismo para ir al encuentro de un ausente, de un muerto. El que viene al encuentro del envío, llega del futuro. El que envía, viene del pasado. La escritura y la lectura, como lugares del acontecer del poema, son apertura a la temporización, son los ámbitos del encuentro al que advienen el pasado y el futuro. El acontecer del poema es un Medio, Intermedio, Meridiano, Intersticio. Pasadizo.

II

LA LITERATURA,
LA CRÍTICA,
EL POEMA

El diálogo roto, los límites de la crítica frente a lo poético

LOS PRESUPUESTOS DE UN «ENCUENTRO»

LA CONVOCATORIA A UN *ENCUENTRO* DEDICADO AL EXAMEN DE la situación de la crítica literaria en el Ecuador —como este, organizado por la Universidad Andina Simón Bolívar— contiene, como todo encuentro, algunos presupuestos implícitos, mantenidos en silencio por un acuerdo tácito entre los organizadores y los invitados que participan en él. Puesto que la crítica, dado su vínculo esencial con la filosofía —aun entre nosotros— y a pesar de la forma difusa y sobre todo académica que ha adquirido, es un «campo de batalla», por consiguiente, me parece necesario que explicitemos los presupuestos de este *encuentro*. La crítica constituye un ámbito «político»: un campo de saberes, de hábitos, de políticas académicas o culturales y, por tanto, de posiciones en torno a la poesía —a la literatura como arte— y al pensamiento. Todo crítico literario parte en su actividad de presupuestos acerca de la *función de la crítica* y la *función de la literatura*; en la crítica está implícita una discusión *filosófica* y *política*. Es difícil que alguien sostenga hoy con alguna firmeza que su actividad de crítico o estudioso de la literatura se sustenta en criterios de científicidad y objetividad —lo cual también conlleva una posición filosófica y política—,

lo que no resta el sentido de rigor, de disciplina argumentativa, de consistencia y coherencia, que cabe exigir a cualquier discurso crítico. Este *encuentro* tiene sentido como espacio de exposición de las tendencias que se confrontan en ese campo discursivo que se denomina *crítica literaria*. A mi juicio, esas posiciones fueron expuestas, con algún nivel de consciencia, pero todavía con ambigüedad y reticencia —lo cual, por lo demás, es usual entre «nosotros»— en el VII Encuentro de Literatura «Alfonso Carrasco Vintimilla», que tuvo lugar en Cuenca en abril de este año (2000). Hoy se trata, al menos ese es uno de los acuerdos implícitos entre «nosotros», de exponer esas posiciones con mayor transparencia y con mayor decisión. Es por ello que pienso que este *encuentro* es un «campo de batalla».

Uno de los presupuestos implícitos a que me he referido tiene que ver con algo semejante a un balance que constituya un punto de partida común. Y otro más, el que entre «nosotros» se inicie o continúe, si es que alguna vez ha comenzado, un «diálogo». Quizás a esos propósitos se deba este *encuentro*. Pero detengámonos por un instante en el doble sentido de la palabra *encuentro*. El *encuentro* es un acercamiento, una aproximación, un movimiento entre distintos, entre diferentes, que desemboca en el abrazo o en el choque, en la coincidencia, total o parcial, o en la confrontación. Este *encuentro* es movimiento de nuestras diferencias hacia la coincidencia o hacia la confrontación. De todas formas, las coincidencias nos conducirán hacia un nuevo juego de fuerzas, hacia una re-distribución de posiciones. La confrontación, hacia la polémica, término que traigo aquí con toda su connotación bélica. Coincidencias, agrupamientos, estrategias de fuerzas enfrentadas, polémica: dado que tenemos nuestras posiciones, sin duda todos saldremos modificados por este juego, pero a la vez con nuevas diferencias. Quizá con diferencias más profundas. En verdad, no hay «diálogo» posible entre «nosotros». Solo la ingenuidad podría

llevar a alguno de «nosotros» a suponer que asistimos a una exposición de «nuestros» pensamientos para alcanzar, a través del diálogo, alguna síntesis, algún acuerdo. ¿Hacia qué conduciría el acuerdo, si no es al establecimiento de *la verdad* en la crítica? Pero ¿hay alguna verdad de la literatura, en la literatura, alguna verdad de la crítica? No hay dialéctica posible, sino una incesante proliferación de diferencias: *polemos*. Es mejor que asumamos que bajo el pronombre «nosotros», que yo mismo he usado tanto en estas líneas, se encubre la disidencia, la diferenciación, la confrontación. «Nosotros» es apenas este lugar que nos acoge en tanto diferentes, en tanto se provoca la diferenciación. Convocar a un *encuentro* es provocar la diferenciación, la disidencia, la confrontación. *Nosotros* significa aquí que somos *adversarios*, que nos combatimos los unos a los otros. ¿Qué puede ser este «nosotros», los «críticos» o los «literatos», cuando todos sabemos aquí que no estamos de acuerdo, y que, por el contrario, nos diferenciamos en cuestiones básicas: qué se exige del crítico, dónde se sitúan los límites entre lo poético (o lo literario) y lo que no es poético (o literario), qué funciones se asignan a la literatura, a la crítica? ¿La crítica literaria es también literatura? ¿En qué estamos de acuerdo, en qué podemos estarlo? ¿Es necesario, es siquiera sensato pretender «estar de acuerdo»?

Preguntémonos, entonces, hasta dónde podemos llevar nuestra disidencia, nuestra confrontación. El nuestro no parece ser un «combate a muerte». Parece ser una justa retórica, un combate cortés y hasta cortesano. Acaso sea solo una parodia del combate a muerte, e incluso solo un acto deportivo. No dudo que los más débiles, percibiendo ya que entre nosotros no hay «diálogo», que entre nosotros no puede haber «diálogo», quisieran que nuestra presencia se convirtiese en una amena y amigable competencia retórica. Pero lo «nuestro», lo que aquí tenemos entre manos, es un combate en serio. Podría llegar a ser la seriedad al servicio de

lo lúdico, si hiciésemos uso del rigor argumentativo para revolver en su polvo y festivamente al adversario; podría llegar a ser lo lúdico al servicio de la seriedad, si recurriésemos a la ironía para aniquilar los argumentos del adversario. Desde luego, podemos y debemos acordar ciertas reglas que rijan el combate y la conducta de los combatientes. La batalla entre «nosotros» tiene lugar en el espacio de la crítica, y en tanto que ejercemos la función de críticos. Debemos contar en nuestro combate, por consiguiente, con las armas de la retórica y fundamentalmente de la argumentación. Para mí, en el discurso crítico cabe hacer un uso legítimo de todas las armas retóricas: el crítico debe ser implacable, para comenzar, con los críticos que están en el otro bando, en los otros bandos.¹ El discurso crítico es «caníbal» desde su comienzo, pues se apropia en los textos —y no solo en aquellos que critica o interpreta— de todo cuanto puede alimentarlo. Me parece necesario sostener aquí, en nuestro medio académico, tan lleno de espíritu pacato, de hipocresía, de pusilanimidad, que si se reclama discurso crítico, este debe ser «despiadado» y debe cuando menos intentar combatir las opiniones y las posiciones que le parezcan definitivamente retrógradas o fanáticas. Aquí, en el Ecuador, prima una actitud demasiado contemplativa con lo banal y lo mediocre, a la vez que se mantiene un sepulcral silencio frente a la poesía fuerte: de ahí la sensación de pertenencia a un cementerio donde cuentan solo los escuálidos rastros de las cercas o de las cercanías, mientras se dejan caer pesadas losas sobre nuestros pocos grandes. En ello cabe advertir el creciente dominio de la mediocridad intelectual y ética, si es que no de la mera estupidez social y política. Para mí, entre las funciones de la crítica está el combate implacable contra

1 Entre las páginas más fascinantes de la crítica literaria están, para mi gusto, las introductorias a *El canon occidental*, de Harold Bloom, cargadas de polémica e ironía. Más allá del acuerdo o el desacuerdo con las tesis de Bloom, lo que quiero destacar es la toma de posición del crítico, su actitud, su vigor.

la creciente estupidez que se apodera de la humanidad, en sus distintas formas. Estoy sosteniendo que el crítico que hace del juego su arma no debe vacilar en destruir, demoler, hacer añicos los discursos débiles prevalecientes que contribuyen al crecimiento de la estupidez y de una «inteligencia» corta de miras.

Pero, ¿cuán lejos ha de llevarnos el combate? ¿Hay acaso algo que se parezca a un «jugarse el pellejo» en el terreno de la crítica? Para la mayoría de los críticos, por supuesto que no. Un crítico es, en general, en nuestra época, un maestro universitario, con una o dos tesis presentadas y defendidas de tal manera que sus posiciones se muestren acordes con las tendencias que son hegemónicas en la universidad o en el departamento donde tuvo que defenderlas o donde ejerce su magisterio. Escribe para determinadas revistas que, ellas también, tienen su posición y circulan en medios académicos afines. El crítico académico suele pertenecer a clubes, a asociaciones, a redes, como se gusta decir hoy día, y gracias a ello puede asistir a congresos y encuentros, obtener becas y ayudas económicas, conocer a otros críticos que se les parecen como las gotas de agua se parecen entre sí, dado su modo de vida profesional. Este tipo de crítico difícilmente se jugaría el pellejo por ninguna causa. Es el tipo de crítico que ha surgido en la época en que la literatura ha dejado de ser un ámbito de posibles transgresiones, las cuales tenían que ver con la posibilidad de fijar límites estrictos a lo literario y por consiguiente a la crítica. El académico es el tipo de crítico que corresponde a la expansión del intelectual-técnocrata de la sociedad mercantil internacionalizada; el tipo de crítico que se acomoda en la academia y sus redes anexas, incluso si pretende ser políticamente radical o al menos «correcto». Hay que reconocer que, de alguna manera, todos estamos implicados en este circuito: vivimos en la academia y, si todavía «enseñamos literatura», si es que es posible semejante actividad, es porque nos consideran una especie de animal en transición evolutiva desde

el humanista moderno que se extingue hacia el tecnócrata del nuevo milenio, esa parodia del superhombre nietzscheano. Pero cada vez se nos exige más el cumplimiento de las funciones de esta figura del tecnócrata, en una extraña combinación con alguna especie de moralista de *mass-media*, de tal modo que el crítico académico vive en perpetua contradicción: desata su lengua para imprecisar contra la corrupción política o para levantar proclamas sobre la civilidad y la democracia, al tiempo que pone en juego precisamente su condición de crítico y de moralista para trepar por las escalas del orden político o, al menos, del establishment académico y de las instituciones culturales. Esta figura del crítico pone en uso, además, la negatividad discursiva para sancionar y afirmar, para legitimar la supuesta democracia y el supuesto pluralismo de la academia y de las instituciones culturales.

Pero, ¿qué pasa con el crítico que decide marginarse de la cultura de masas, que abomina del populismo, que detesta el moralismo y que persiste en establecer jerarquías estéticas? ¿Qué acontece, ante todo, con el crítico que atiende al riesgo extremo de la poesía en nuestra época? ¿Qué sucede con el crítico que ya no puede contentarse con describir una obra o un conjunto de obras, incluso si estas aparecen con la marca de lo «raro» o lo «irreverente»; el crítico al que no le satisfacen los estudios comparativos dedicados a señalar los parentescos temáticos o de las técnicas narrativas, bastante evidentes por lo demás, sino que se expone a *pensar* y, por consiguiente, mantiene en vilo las preguntas radicales que surgen en torno de la posibilidad o la imposibilidad de la poesía (del arte literario) en una época signada por la «muerte de la obra», por la «muerte del autor» o la desestructuración de la «obra», tras las huellas de Mallarmé, Kafka, Beckett o Blanchot, o tras de lo que quede de esas huellas en la dispersión de lo que se llama «literatura»? ¿Qué sucede con el crítico que, por afinidad, tiene que vérselas con el poeta que escribe porque

«nada tiene que decir» (Artaud) o que escribe «para morir» o para diferir el instante de la muerte (Beckett)? ¿Qué pasa con el crítico que, aun viviendo en la universidad, se niega a vivir para la academia y procura que su actividad crítica le mantenga en el pequeño círculo de la «comunidad poética» —los lectores-escritores de poesía—, esa forma de sobrevivencia en los márgenes, desde la cual y para la cual hablan el poeta y el crítico que quiere mantenerse cerca de la poesía o de su (im)posibilidad? Pero incluso esta manera de situar el problema parece quedarse corta frente a la situación real de la poesía en nuestra época: el poeta y el intérprete intentan saltar hacia fuera del ámbito de la sociabilidad tecnocrática como condición de posibilidad de lo poético. La escritura poética y la lectura del poema implican siempre el «estar fuera» de la ciudad, de la *polis* (Valente).

El poeta se realiza solo en la escritura. Es el poema el que deja sus marcas en la lectura singular, solitaria. El poema acontece solo en la lectura: en la inicial lectura del poeta y en la lectura de quien sale al encuentro del poema. El poeta es en verdad el hijo de su criatura, del poema que su mano deposita en el mundo; es siempre ya un *otro*, es autor que se borra, que desaparece en el texto. El «yo» del poeta está siempre ya trabajando por su otro, y hacia la muerte. El crítico que va al encuentro del poema va también por otro, por su metamorfosis que deviene del acontecer del poema leído, y que deriva al discurso crítico, otra forma de literatura, tal vez otra forma del pensar. Quizás para esta figura del crítico, la batalla crítica sea una batalla en que «se juega el pellejo», no solo porque corre el riesgo, en las actuales circunstancias, de ser excluido de la supuesta democracia y del pluralismo populista de la academia, sino esencialmente porque tiene que ver con la presencia de la muerte, y por consiguiente, de la existencia, en la «obra» y en el «autor».

Nuestro combate en este campo de batalla, esto que llamamos *encuentro*, es entonces desigual. No venimos ni con las mismas armas, ni con la misma disposición. La academia es platónica por esencia: supone el diálogo, el imposible diálogo. Mas el diálogo y los acuerdos consiguientes que se suponen necesarios para alcanzar alguna verdad, en estas condiciones, son solo tretas de la academia que sirven para ofuscarnos. La postulación del diálogo como meta del encuentro es el discurso de la pretensión de *la Verdad*. El diálogo roto o la ruptura del diálogo suponen la imposibilidad del discurso de *la Verdad* en literatura o en filosofía. El diálogo busca la concordia, la cual es posible gracias al encuentro de *la Verdad* —la rememoración, según Sócrates-Platón—. Desde la pretensión de quien se cree poseedor de *la Verdad*, la diferencia es la fuente de la discordia, del mal. El diálogo roto es una dispersión polimorfa de fragmentos, dispersión concordante y discordante, que acerca y aleja, que mantiene incluso lo más próximo en su necesaria lejanía.

LA APERTURA DE LOS «TEXTOS»

No debe escamotearse, entonces, que la diversidad de los «textos» que caben en la literatura nos llegue de tan distintas formas: habrá quienes establezcan fronteras rígidas para lo literario, y quienes, a más de borrar las fronteras, intenten borrar también las diferencias de altura, de profundidad. De un lado, un coto cerrado, o una cadena montañosa, un Himalaya o unos Andes literarios; de otro, una planicie sin elevaciones, o una franja recortada en cualquier parte a la que se llama «márgenes», que ocuparían los olvidados o los «subalternos». Y por ahí andan las discrepancias: los que se dedican a *la eterna verdad* de la literatura, los que optan por *las verdades* circunstanciales de los marginados o las marginadas o los «subalternos»; los que *canonizan* y los que *amplían los*

corpus. En lo personal, me parece que Harold Bloom tiene razón cuando en su *Canon occidental* achaca al resentimiento de los débiles la obsesión actual contra la organización de jerarquías y la disolución del campo de lo poético. Que una organización jerárquica, un «canon», responda en última instancia a criterios marcados por relaciones de poder que se expresan en el gusto estético, es algo obvio. Es también obvio que tal organización jerárquica esté en continua mutación, y que parte de los cambios en lo que llaman «canon» obedezca a la revaloración de las «obras literarias», incluso de aquellas que fueron discriminadas en el pasado por razones de gusto, o que no fueron consideradas artísticas sino religiosas o rituales. Es tarea del crítico intervenir en la continua reorganización de las jerarquías y de los campos literarios. Más allá de lo que se diga, si la poesía tiene sentido en nuestras existencias, cada uno de quienes se interesan por la literatura tiene su «canon» y su «corpus», que suelen ser semejantes entre lectores y escritores que mantienen afinidad de creencias, de convicciones, de valores, lo cual, como es obvio, depende de las configuraciones culturales. Desde luego, este no es el caso de quienes se pronuncian contra la literatura —contra la literatura como arte— y circunscriben su interés únicamente a las formas ideológicas contenidas en el texto. El poema, la obra de arte literaria, va más allá de las formas ideológicas, las pone en cuestión, como pone en cuestión también el discurso que pretende marginar lo ideológico en nombre del rigor y la pureza del conocimiento o de la verdad. El poema pone ante el abismo de sus límites las formas discursivas, al igual que confronta el poder —los poderes— en la textura misma de sus formas discursivas. Todo ello pueden hacerlo una novela, un poema lírico, un poema dramático; o también un testimonio, un grafiti o una carta personal, si es que se pone en tensión el lenguaje que propicia la servidumbre del texto al fin práctico inmediato. El poema, en el sentido de literatura artística, tiene un

amplio espectro de posibilidades textuales. En los grandes poemas, esta tensión está en juego en cada frase, en cada página. La palabra del poema, en el sentido amplio de obra de literatura artística, está más allá de la significación y de la comunicación —por lo que el testimonio o la carta o los grafitis alcanzan lo poético solo si su textura impulsa al lector más allá de la referencialidad pragmática—. Si no fuese así, la obra de arte se aniquilaría por la redundancia: sería un pobre repertorio de formas vacías, de estereotipos, un cementerio de fórmulas retóricas. Creo que esto pasa efectivamente en la mala literatura, por ejemplo, en aquella que campea hoy bajo la designación de literatura *light*, cuya incidencia enorme devora espacios editoriales, concursos nacionales e internacionales, y encuentra disfraces en la supuesta incorporación de tecnicismos y otros neologismos fácilmente asimilables al léxico y al argumento de muchas narraciones artificiosas de moda hoy en día, en las que cuenta siempre la anécdota como único resorte que atrae a lectores ahítos de argumentos, pero poco atentos a la percepción de los aspectos artísticos del poema, y desdeñosos además del pensamiento poético.

Hay, al menos, dos cuestiones que, más allá de lo que digan los teóricos o los críticos de moda, son esenciales en el poema (en la literatura artística): la cuestión «humana» y la cuestión del lenguaje. En realidad, una y otra se imbrican, se conjugan: el poner como problema la condición humana, siempre dada como singularidad, conlleva el cuestionamiento de las ideologías y de las retóricas imperantes, es decir, implica la puesta en cuestión de los lenguajes. Una radical puesta en cuestión de la condición del ser humano —siempre históricamente circunscrita, siempre localizada, siempre pensada o narrada desde la singularidad de la experiencia— conlleva una radical puesta en cuestión de las gramáticas, de los lenguajes. La singularidad de la obra poética es una apertura, una «ventana» como diría Carrera Andrade, que más

que recoger el mundo en una visión, que es el proyecto cartesiano, lo que sería un vano intento de totalizarlo mediante una reducción arbitraria del intelecto, abre líneas de visibilidad hacia el mundo en su diferenciación incesante; coloca al cuerpo, es decir, a la mente, a los sentidos, a la piel, en su polimorfismo, ante la incesante dación y diferenciación de mundo. Abre al otro y lo otro, y se abre a la alteridad. Es *una apertura*, que puede llegar a ser una línea de fuga, un empuje hacia «el paso meridiano de las lindes a las Lindes», como diría Vallejo, y en las Lindes, una aproximación de y hacia lo abismal del lenguaje y de la existencia; una aproximación nunca conclusiva ni concluida, que no suprime lo lejano, que no reduce la lejanía, que no subsume la alteridad dentro del «sí mismo».

LA CRÍTICA LITERARIA ECUATORIANA. LA CRÍTICA ACADÉMICA

Es indecible lo que signifique aquí «entre nosotros» la palabra «encuentro», es demasiado ambiguo este pronombre «nosotros»: ¿a *quiénes* señala este déictico, *qué* señala en este ámbito, en este espacio que media entre los que aquí «nos encontramos»? Apenas ocupamos nuestras sillas ya se han marcado las diferencias y han emergido las posiciones irreconciliables sobre lo que ha de entenderse por «literatura», por «literatura artística», por «poema». Si ello es así, ¿qué diremos del asunto mismo que parece juntarnos, la *crítica literaria ecuatoriana*? Hay, de hecho, una serie de trabajos que se han escrito en el Ecuador en el curso de la última década: ensayos en revistas, conferencias, ponencias presentadas en encuentros y congresos, unos pocos, poquísimos libros, y unas cuantas tesis de maestría y doctorado. En ellos podemos apreciar la discordancia de objetos y metodologías utilizadas en el análisis o la descripción, así como las diferentes vías adoptadas para la interpretación o el comentario. Pero vamos por partes: lo primero

que se destaca es el exiguo número de trabajos críticos. Además, muchos de ellos apenas circulan; hay un cerco que se impone a la crítica, aun a la académica. Las tesis, sobre las que pesan de entrada las coerciones del trabajo académico, casi nunca se editan. Hay varios estudios críticos que leen los amigos más cercanos del autor y que luego van a morir en algún archivo en medio electrónico o al fondo de algún cajón de escritorio. En otras palabras, la diversidad de la crítica solo puede ser apreciada por un restringido grupo de académicos que circula en los restringidos espacios asignados a la literatura por tres o cuatro universidades ecuatorianas. Muy poco es lo que llega a un público más amplio, público que incluye a los escritores. En las academias, no hay verdadero debate sobre las posiciones asumidas por los críticos. Hay una extrema carencia de revistas especializadas: podemos contar con los dedos de una mano las revistas literarias que han salido en los últimos diez años, y para contar el número de ediciones de cada una de ellas, seguramente nos sobrarán los dedos de la otra mano. Hay una notable carencia de espacios destinados a la actividad literaria y en general a las actividades culturales en los medios de comunicación: periódicos, radio, televisión. La crítica se subordina a las necesidades mercantiles en aquellos mínimos espacios que los medios dejan a la literatura, subordinación que implica la sustitución de la crítica por el comentario generalmente elogioso cuando no ditirámbico. Hay desinterés de las pocas editoriales que existen en la publicación de trabajos críticos; desinterés que tal vez se explique, al menos en parte, porque una crítica consistente, basada en la honradez intelectual, pondría en riesgo los parámetros mercantiles que determinan la circulación de los libros. Hay, por tanto, una estructura institucional que disuelve la crítica. Estructura institucional que engloba a universidades, editoriales, medios de comunicación, entidades culturales, críticos y, desde luego, a buena parte de los escritores.

La estructura del aparato institucional de la cultura no solamente se configura a través de la administración de los recursos, sino que se articula en las formas ideológicas que circulan en la institución, en las sedimentaciones de los modos de pensar, o de no-pensar, de sentir y de imaginar. La crítica, ejercida en la academia y para la academia, repite los hábitos retóricos que se han cristalizado en ella. Poco importa si cambian los métodos, las perspectivas teóricas, o si se modifican los objetos de la crítica. Los hábitos retóricos hacen de esta crítica académica, en la mayoría de los casos, una crítica de poco interés fuera del *campus*, aunque en ella se reordenen y se inviertan los *cánones*, o se modifique y amplíe el *corpus*. Prima en la academia una crítica que hay que leerla, cuando es posible leerla, con capa y birrete, es decir, fuera del mundo de la vida. Es la crítica que menos interesa a los lectores y a los autores, si estos de verdad son artistas y no meros escaladores de puestos institucionales. Con ello no quiero decir que no se pueda hacer en la academia una lectura crítica inteligente, capaz de suscitar un verdadero interés por lo poético; solo señalo un dominio que impone formas, de las cuales es difícil salir, aunque romper con ellas se torne necesario si se quiere mantener en vilo el pensamiento, si se tiene afán y coraje. Iré un poco más allá, dado que he venido a parar bastante lejos de los límites que debería imponerme la cautela: lo que el formalismo académico produce, sobre todo en países como el Ecuador, debido a la falta de coraje, a la pusilanimidad y a la pereza, debido al vaciamiento del discurso en moldes estereotipados, es decir, debido al vaciamiento del lenguaje, y debido finalmente a las normas que rigen el trabajo de los académicos, es la imposibilidad o la dificultad de *pensar*. Por varias vías, la academia ecuatoriana conspira desde hace décadas, si es que acaso no ha conspirado siempre, contra la posibilidad de pensar: hoy predominan en ellas las ideologías de lo «políticamente correcto» y de la «eficacia y la eficiencia», así como en algún

momento el vaciamiento de la posibilidad de pensar se distribuyeron el «materialismo dialéctico» trivial y soso, el humanismo liberal decimonónico y cierto barroquismo conservador y pomposo. La crítica de estas formas de ideología y de lenguaje apenas si tuvo lugar entre nosotros, como apenas si la tiene hoy la crítica de las ideologías de lo «políticamente correcto» o del «multiculturalismo»; una crítica sociologizante que reemplaza los estereotipos de las clases por otros semejantes: los grupos «subalternos»...

¿Hay acaso un libro de crítica entre nosotros que haya provocado en el último cuarto de siglo un remezón, una sacudida del «espíritu»? —pido disculpas por utilizar un término tan poco pensado y tan rápidamente desechado por teológico, por metafísico—. Tal vez haya alguna novela, algún poema... Pero, un libro de crítica, ciertamente, no. Incluso creo que la novela o el poema que pudieron sacudir el «espíritu» de los ecuatorianos no ha llegado a hacerlo por la falta de crítica pertinente, por la falta de «espíritu crítico». La crítica, incluso la mejor, es descriptiva, analítica. Apenas si se aventura con timidez en la interpretación, cuando lo intenta. Muestra estructuras, establece «intertextualidades», pero la mano del crítico tiembla a la hora de interpretar, de discriminar, de escindir. Resulta digno de sospecha advertir que el único libro de crítica sobre Palacio, antes de la edición de la obra de Palacio en la biblioteca *Archivos* de la UNESCO, haya sido escrito por la española María del Carmen Fernández, y el único sobre Gangotena, por Adriana Castillo Berchenko, chilena radicada en Francia. Resulta sospechoso que en las últimas dos décadas no haya nada de valor, entre lo publicado, sobre la poesía de Dávila Andrade o sobre la narrativa de Icaza o de De la Cuadra. Y que haya muy pocas páginas dignas de interés sobre la literatura artística escrita en esa misma década.

La falta de aliento crítico y de interpretación, y la comodidad del discurso analítico y descriptivo, evidencian *la imposibilidad o la*

falta de arrestos para pensar que prevalecen en la academia. En esta se vive confortablemente en el marasmo, en la rutina y el acomodamiento: análisis, descripción, intertextualidad. El intercambio con otras academias puede añadir objetos a esa misma rutina: «territorios», «autorizaciones», «testimonios»... Basta con revisar superficialmente algún texto de Benjamin, lector de Baudelaire, Kafka o el surrealismo; de Foucault, lector de Char, Artaud, Bataille o Blanchot; de Derrida, lector de Genet, Blanchot o Celan; de Deleuze, lector de Kafka y Proust; de Paul de Man, lector de Proust, Rousseau o Schlegel; o de Bajtin, lector de Rabelais, Cervantes y Dostoievsky, o, lo que es más común, basta con echar un vistazo a algún artículo de algún crítico que trabaja en la academia norteamericana en que se cite a estos autores, y ya se tienen nuevas «cajas de herramientas»: se buscan «autorizaciones», se «deconstruye», se «diferencia», se «desterritorializa», se procede a «lecturas alegóricas» y los «cronotopos» danzan ante nosotros en un «dialogismo polifónico» formalizado y formolizado... Los nuevos objetos surgen de la actitud «políticamente correcta»: el texto testimonial de algún levantamiento indígena, la novela primeriza de alguna escritora o los primeros intentos de los jóvenes poetas. Pero no cambian los hábitos: análisis, descripción, inter-esto o trans-aquello. La crítica académica reduce el conocimiento a la descripción y el análisis; y la seriedad del pensamiento, a seca esterilidad carente de imaginación. Finalmente, lo que se logra con ello es una cantidad de discursos aburridos que escriben personas aburridas para ser leídos por otras personas aburridas y por entusiastas escritores menores que se ven gratificados en su deseo de gloria aldeana. Así se ha constituido un «territorio», un «cronotopo» tal vez, donde campean el bostezo, la pereza y la impudicia.

La gran crítica, en cualquier época, siempre fue una suerte de desafío intelectual, de desafío del «espíritu». Para críticos de la talla «espiritual» del Doctor Johnson o Coleridge, de Schlegel

o Jean Paul, de Baudelaire, Eliot o Pound, de Spitzer, Benjamin o Adorno, de Henríquez Ureña o Reyes, de Dámaso y Amado Alonso, de Borges o Paz, de Rodríguez Monegal o Rama, de Frank Kermode, Harold Bloom o George Steiner, para los grandes críticos, la crítica ha sido siempre una forma de escritura literaria, un desafío estético y un reto al pensamiento. Una forma que, aunque *parece* parasitaria y menor con respecto al poema (al arte literario), se deja parasitar por lo poético, por el pensamiento poético. Una forma que siendo literatura, se sitúa entre el poema y el pensar, y que exige «estilo» o, dicho de mejor manera, «estilos». Hoy esta palabra parece devaluada, cargada de resonancias metafísicas, digna del basurero. Pero la falta de desafío literario en la crítica académica hace que esta carezca de «estilo» o, dicho de modo más preciso, que su «estilo» sea burocrático y carezca de singularidad. Y con la carencia de estilo viene la ausencia de algunos ingredientes fundamentales de la gran crítica literaria: la ironía, las notas de humor, el desenfado, la invención, el juego libre del pensamiento y de la imaginación. A quien carezca de la capacidad para reírse de sí mismo, de «su estilo», que no ponga en juego una distancia irónica respecto de su pretensión crítica, a estas alturas, no se le debería tomar en serio como crítico.

Acaso por este lado del estilo, o de la falta de estilo, habría que indagar también las conexiones (la «inter» y la «transtextualidad») entre los discursos «políticamente correctos» y «eficaces o eficientes» de la sociología, la economía o la politología, con los de la crítica literaria prevaleciente en las academias. La crítica ofrece aún menos interés cuando se interesa por las supuestas marginalidades, pues es mucho más condescendiente con las obras menores, es mucho más «impresionista», se deja llevar por las impresiones inmediatas, las cacofonías, los temas y los gestos extraliterarios; es más comprometida con el agrupamiento

y el partidismo: los «jóvenes», las «escritoras», las «minorías», los «diferentes». Las obras menores o menos complejas son las que más se prestan para la lectura sociologizante o superficialmente política, dado que en ellas es evidente la ideología del autor o la autora. Lo radicalmente marginal, por el contrario, es siempre la gran poesía.

Quisiera señalar que una mirada más detenida evidencia una confusión que se produce a menudo entre lo que es estrictamente la crítica y lo que es historiografía literaria. No niego que haya ciertas herramientas comunes a ambas, al igual que hay metodologías y herramientas de la semiología, de la lingüística o de la retórica que se revelan útiles para la lectura de textos que corresponden a series o ámbitos diversos: testimonios, obras poéticas, discursos políticos, etcétera. Pero mientras la crítica se propone, más allá de cualquier disquisición filosófica, una *interpretación*, la historiografía tiende a establecer series y las transformaciones que tienen lugar en ellas. En este caso, la interpretación es secundaria y subsidiaria, así como en la crítica cualquier referencia historiográfica solo tiene sentido en cuanto trata de interpretar el acontecimiento singular de una obra poética, esto es, su historicidad.

LA CRÍTICA LITERARIA «ECUATORIANA»

Las consideraciones que preceden toman el término «ecuatorialiana» como forma adjetiva de la crítica. Pero es necesario dar un paso más: ¿qué es esta cualidad de «lo ecuatorialiano», si es que hay alguna, que podría delimitar la crítica, que es el objeto de nuestra consideración? La pregunta solo en principio parece baladí. Sería un vano ejercicio de escolástica y retórica si se le plantease para discriminar si la «crítica literaria *ecuatorialiana*» atañe a la crítica escrita por ecuatorialianos sobre cualquier «objeto» literario, sobre cualquier «obra literaria», o si atañe a la crítica escrita en torno a

obras escritas por ecuatorianos, o si une los dos criterios para englobar a la crítica escrita por ecuatorianos sobre obras de la literatura ecuatoriana. Pero la pregunta adquiere sentido —es decir, dirección, aunque no por ello un fin predeterminado— si con ella intentamos poner en cuestión el presupuesto en apariencia más firme que nos ha traído a este *encuentro*: la indudable existencia de «lo ecuatoriano». Mas, ¿qué sucedería si ese presupuesto fuese el más endeble, el menos consistente; si «lo ecuatoriano» dependiese de una «línea imaginaria», como ha sugerido el novelista Javier Vásconez, o correspondiese apenas a una «línea imaginaria» que hubiésemos dibujado en un espacio abstracto, por puro «espíritu de aventura», en la supuesta pureza racional de la geometría, «sobre las geodésicas y los meridianos», para poder sostenernos en algún lugar, aunque fuese por una suerte de «acrobacia», como dice *Carême*, el poema de Gangotena? ¿Y si lo ecuatoriano apenas fuese una línea imaginaria que marcase nuestra sustentación en un lugar difuso o en una disolución?

Tal inquietud aparece ya en un momento singular de la historia del Ecuador del siglo XX, desde sus inicios hasta la década de los años 40; la literatura que se escribía entonces en este país que llamamos Ecuador tenía la función, más aún, la función primordial, de crear la «idea» o la «imagen» de la «nación ecuatoriana». A la formación de esa «idea» se sintieron convocados los intelectuales y artistas de izquierda y de derecha: Jaramillo Alvarado, Jijón y Caamaño, Espinosa Pólit, Carrión, los escritores del realismo social: Icaza, Aguilera Malta, Gallegos Lara, Gil Gilbert, Pareja Diezcanseco, y en cierto modo incluso Palacio. A la formación de la ideología de la nación ecuatoriana corresponde la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, obra en la que convergen Velasco Ibarra, Carrión y Espinosa Pólit. Esa ideología —liberal, burguesa, ilustrada pero también romántica, decimonónica, moderna— es acogida por los intelectuales conservadores, liberales,

socialistas y aun comunistas, que se unen en torno a un propósito, un destino: el Ecuador. Es verdad que ese destino viene del siglo XIX, de la disolución de la Gran Colombia. Es también el destino de Rocafuerte, de García Moreno, de Montalvo, de Alfaro. Pero solamente hacia 1940, por una compleja articulación de relaciones sociales y de factores demográficos, en medio de una fuerte crisis económica, adquiere fuerza. La literatura y la pintura, desde la década de los años 30, toman para sí la función de describir, de mostrar el mosaico de lo que habría de ser lo «ecuatoriano»: aparecen en escena las alegorías del indio, del montubio, del cholo de la costa, del mestizo, del hombre y la mujer «urbanos», es decir, de las pequeñas ciudades que son entonces Quito, Guayaquil, Cuenca, Loja. Lo «ecuatoriano» sin embargo fue siempre una condición problemática. El Estado nacional ecuatoriano se formó tardíamente, en un intersticio entre Perú y Colombia; la sociedad ecuatoriana careció de una clase dirigente con un destino relativamente autónomo. Desde su inicio, el Ecuador fue un Estado nacional fracturado, fragmentario, débil, que jamás podría concluir su construcción, su formación. La fórmula de Carrión, la «nación pequeña de gran cultura», seguramente necesaria y fructífera en su momento, pone al desnudo la debilidad misma de la «nación ecuatoriana». El sueño de la «nación pequeña» con un destino de «gran cultura» comienza a disolverse de manera vertiginosa hacia 1970, cuando el Ecuador paradójicamente inicia su «modernización» económica gracias a la producción petrolera, la industrialización y el crecimiento urbano. Desde entonces, han crecido las ciudades, se ha mercantilizado el conjunto de la vida social y hemos ingresado en la internacionalización de la economía, de la política y de la cultura. Se ha expandido la cobertura educativa, han surgido nuevos mercados de «bienes culturales», mas no por ello se ha fortalecido algo que pudiese llamarse «cultura ecuatoriana». Y, mucho

menos, algo que pudiese llamarse «gran cultura». El poder político se ha transformado, pero no por ello vivimos una forma democrática: hay una organización del poder sustentada en grupos de presión oligárquica y, en su correlato, diversos grupos sociales de presión. Y hemos llegado a este siglo que se inicia —aunque no inicie nada nuevo— en un contexto que, si bien no suprime las formas nacionales, supedita la economía y la política, y por consiguiente las formas culturales, a los procesos de creciente internacionalización. Entre estos, las nuevas tecnologías afectan radicalmente a la vida cotidiana, transforman desde la raíz los procesos de comunicación, la interacción de los individuos, es decir, la cultura, sin que por ello dejen de actuar las figuras del pasado. Día a día cobran importancia decisiva nuevos factores de la cultura: las migraciones, las telecomunicaciones, la presencia social y política del movimiento indio. Todo ello hace que la tradición de la «cultura ecuatoriana», si es que la hubo, estalle en fragmentos. En estos fragmentos se impregnan y transforman las viejas formas culturales, el barroquismo, el espíritu localista, aldeano.

Lo «ecuatoriano», como figura política, acaso sea hoy, aparte de un soporte endeble del poder oligárquico que funciona sobre la base del populismo, apenas una línea que une frágil y fragmentariamente una historia y un territorio: un conjunto disperso de lugares coloniales unificados por la cultura barroca; un mundo indio residual cuya resistencia y posterior emergencia han acabado simbólicamente en el acto de sentar a uno de sus dirigentes por unos minutos en la Silla Presidencial (21 de enero de 2000), es decir, en el acto teatral o en el simulacro a través del cual se pretendió tomar el lugar y las formas del poder instituido; un anhelo de una figura nacional independiente; una débil cohesión que comienza a desdibujarse con la creciente internacionalización cultural, política y económica, por una parte,

y por otra, con el estallido de los intereses localistas y regionales. En el nombre mismo del Estado nacional, *Ecuador*, parece anidar desde siempre su suerte: una línea imaginaria, una «aventura» entre «las geodésicas y los meridianos».

¿Esta es, tal vez, una línea de invisibilidad, un *no-lugar*, un *no ha lugar*? Si se pasa revista a la crítica literaria hispanoamericana reciente, apenas si aparecen mencionados el país y sus escritores. Permítanme poner dos ejemplos: si leemos con atención los materiales presentados en el coloquio *Celebraciones y lecturas: La crítica literaria en Latinoamérica*, que tuvo lugar en la *Freie Universität* de Berlín bajo la coordinación de Carlos Rincón y Petra Schumm en 1991, recopilados bajo el título *Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario*², encontraremos: 1) la «fundamentación teórica» de las posiciones prevalecientes en la crítica académica actual, que disuelve las fronteras de la literatura para dar cabida en ella a cualquier discurso o cualquier narrativa; 2) la continuidad de las disquisiciones sobre «lo latinoamericano», «lo americano», y las consiguientes disquisiciones sobre la «transculturalidad», etcétera; y 3) la ausencia de referencia a la literatura producida por los ecuatorianos, que es lo que en este punto de mi intervención me interesa destacar. Esta ausencia contrasta con las referencias a autores ecuatorianos en *América Latina en su literatura* (1972)³, volumen colectivo cuya riqueza de propuestas imaginativas, en comparación con la más pobre *Entre las crisis y los cambios*, a mi modo de ver, evidencia además que entre 1970 y 1990 se produjo un proceso de decadencia de la crítica, seguramente ocasionado por su institucionalización bajo los patrones de la academia norteamericana. Un segundo ejemplo tiene que ver con el ensayo «Un

2 Revista *Nuevo texto crítico*, dirigida por Jorge Rufinelli, Stanford University, California, EEUU, número doble 14/15, de julio 1994-junio 1995.

3 *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México, UNESCO y Siglo XXI, 1972.

siglo de poesía: balance y perspectivas», de Martha L. Canfield.⁴ En ese ensayo, la crítica uruguaya pretende hacer un balance de la poesía hispanoamericana del siglo XX. No aparece en él citado ningún poeta ecuatoriano. Ni Carrera Andrade, ni Gangotena, ni Escudero, ni Dávila Andrade, ni Adoum. No aparece tampoco ningún ecuatoriano en la antología de poesía hispanoamericana del crítico peruano Julio Ortega.

Sin embargo, la invisibilidad de lo que podría estar marcado por «lo ecuatoriano» —la invisibilidad de cuanto se escribe en el Ecuador, de lo que han escrito los ecuatorianos— no solo se produce en la crítica académica latinoamericana, sino, lo que es desconcertante, también entre nosotros mismos. Casi ningún joven ecuatoriano que sale actualmente de la educación media con su diploma de bachillerato bajo el brazo ha leído jamás una página de Icaza, de Carrera Andrade, de De la Cuadra, de Pareja Diezcanseco o de Dávila Andrade; tal vez ha leído algún cuento de Palacio. Esta ignorancia es irremediable, pues la educación superior, aun la que se encarga de preparar a los maestros de lengua y literatura, con alguna excepción, no hará sino acentuar el desconocimiento de la historia del Ecuador y de su cultura o, si se prefiere, sus culturas. ¿Habría cubano que no haya leído a Martí, o nicaragüense que no sepa algún verso de Darío? Aún más: casi ningún joven poeta ecuatoriano ha leído a Carrera Andrade, Escudero, Gangotena, ni a Dávila Andrade. Casi ningún joven narrador ha leído a Icaza, De la Cuadra o Aguilera Malta o Pareja. Si se salva Palacio es gracias a que ha sido etiquetado como «raro» o porque se repite un enunciado que tenía sentido en los años sesenta del siglo pasado, pero no hoy día: que Palacio era un olvidado por la crítica entonces oficial de ese período.

4 Martha L. Canfield, «Un siglo de poesía: balance y perspectivas», en *Hispanérica. Revista de literatura*, Gaithersburg, MD, Estados Unidos, Año XXIX, No. 85, 2000.

La invisibilidad del Ecuador fuera de las fronteras —invisibilidad reiterada en los últimos años, en que la información de los medios de comunicación internacionales solo da cuenta de los derrocamientos de algunos de nuestros gobiernos corruptos o de las tragedias de nuestros migrantes— se articula con la invisibilidad que surge de la falta de una «tradición», de una continuidad histórica. Tal vez ello esté produciendo una extraña singularidad: se conjugan entre nosotros la persistencia de formas de barroquismo y de reciprocidad clientelar, con formas posmodernas que vuelven efímero e inocuo todo acto, que volatilizan toda percepción de la realidad. Lo que no adquiere innecesaria exuberancia decorativa, lo que no es espectáculo ritual pomposo y vacuo, se desvanece de inmediato. Si esto es así, si no hay una continuidad en la que podamos reconocernos, incluso para actuar contra ella, no cabe hablar de una «literatura ecuatoriana». Al cabo de años de insistir en la indagación de algún tipo de engarces entre las obras de los poetas ecuatorianos, yo mismo he llegado a percibir la inutilidad de tal búsqueda. Hay un grupo excepcional de poetas quiteños nacidos a inicios del siglo XX: Carrera Andrade, Gangotena, Escudero; existe la poesía de Dávila Andrade; pero creo que no hay algo que podamos llamar una tradición o una historia de la poesía (lírica) *ecuatoriana*. Tampoco creo que haya una narrativa *ecuatoriana*. No hay en rigor una literatura *ecuatoriana*. No basta que haya autores, que haya obras escritas por ecuatorianos, para que exista una literatura *ecuatoriana*. En consecuencia, tampoco cabe hablar de una crítica literaria *ecuatoriana*. No hay una tradición crítica que la sustente, ni tiene objeto, si decimos que no hay una «literatura ecuatoriana». Yendo más al fondo de la cuestión, cabe que nos preguntemos: ¿y por qué tendría que haber una poesía o una literatura ecuatorianas? ¿Acaso la «ecuatorianidad» podría ser el sello distintivo de cierta forma de poesía o de narrativa? ¿Qué es

lo que está en juego en la búsqueda de «ecuatorianidad» en ciertas obras poéticas?

A más de la debilidad de lo ecuatoriano, del Estado nacional y de su ideología, y dejando a un lado la invisibilidad o la opacidad a que han sido reducidas las obras poéticas (de cualquier género) escritas por ecuatorianos, hay otras condiciones que imposibilitan la existencia de una «literatura ecuatoriana». Una literatura nacional surge de la convergencia de los procesos de formación y sustentación de los Estados nacionales y de la función de la lengua nacional en la formación de la ideología de la nación. En Hispanoamérica, la lengua de sustentación de la ideología nacional, el español, no es precisamente «nacional», en el sentido de que sea la lengua «propia» de cada estado nacional. Para las ideologías de la identidad nacional, o incluso de la identidad hispanoamericana, el español aparece como lengua «apropiada», si es que no «ajena»; el español aparece ante los ecuatorianos como «lengua nacional» compartida con las demás naciones hispanoamericanas. Consiguientemente, las «literaturas nacionales» se ven afectadas por esta expansión de la lengua más allá de las fronteras. También esto sucede, es cierto, en algunas regiones de Europa: ¿Kafka pertenece a la literatura alemana o a la literatura checa? ¿A qué literatura nacional pertenecen Dürrenmatt o Celan?

La literatura nacional es una institución: requiere no solamente de obras y autores, sino de aparatos y funciones que la instituyan y sustenten. Una de las funciones de la crítica en la época moderna fue precisamente el establecimiento de las literaturas nacionales. Si en alguna época hubo el intento de instituir una «literatura ecuatoriana» fue entre 1930 y 1970. Mirado a la distancia, como hemos dicho, fue un intento compartido por la derecha y por la izquierda, un intento auspiciado por el Estado, que ocupó a las universidades, a los medios de comunicación y a otros aparatos culturales. Me atrevería a decir que es el momento de conclusión

del largo proceso de instauración del Estado nacional que se ha llamado Ecuador, y a la vez el momento en que comienzan a evidenciarse sus límites, su destinada fragilidad. La «literatura ecuatoriana», el conjunto institucional que podría denominarse con ese nombre, era en consecuencia un proyecto circunstancial, cargado de debilidad. Hoy, a casi medio siglo de distancia, podemos interpretar como síntoma y modalidad de esta fragilidad de la «literatura ecuatoriana» las actitudes iconoclastas y parricidas de los jóvenes escritores y artistas de la década de los años 60, así como el escaso interés que en esa época tuvo para ellos la generación de Adoum, Jara Idrovo, Granizo, Tobar García, Carlos Eduardo Jaramillo o Donoso Pareja, generación a la que ignoraron en su intento encaminado a articular un movimiento que fijara su relación de continuidad y ruptura con sus antecesores —no puedo dejar de señalar que hoy resultan decepcionantes sus contadas intervenciones en este sentido—. No deja de ser llamativo a este respecto que la falta de pensamiento crítico se haya sustituido con los catálogos que producen los críticos que optan por la cronología de las «generaciones» (Rodríguez Castelo, Valdano) y por una sociología de la literatura que vinculará las temáticas a la historia social o a las coyunturas políticas —un aspecto paraliterario idealista, o quizá sería mejor decir para-poético, de la obra literaria artística—. Este es el caso de Agustín Cueva⁵.

Si no se dio ninguna forma de continuidad que instituyese y mantuviese una «literatura nacional ecuatoriana» en el último medio siglo, en el momento actual resulta vano esperar que tal literatura se configure en el futuro. Es probable que los Estados nacionales hispanoamericanos, y por tanto el Ecuador, se transmuten

5 En la preocupación por lo temático, por el tema de la obra o por aquella que caracteriza al personaje, se parte de la consideración de las «ideas» en tanto principio constitutivo del texto. Así, el materialismo histórico de Agustín Cueva, y de otros críticos surgidos de las filas del realismo social, resulta ser mero idealismo.

e incluso dejen de existir, bajo esa forma de Estados nacionales, en un futuro no muy lejano. Incluso, creo que sería deseable. Las tensiones internas, los conflictos regionales, las tendencias del mercado, de la internacionalización creciente, vuelven necesario el paso a formas de organización política que relativizan, cuando menos, la forma del Estado nacional. La «aventura» entre «las geodésicas y los meridianos» que conocemos con el nombre de una línea imaginaria podría dejar de existir.

¿HACIA DÓNDE SE NOS DESTINA?

Si no hay lugar para la «crítica literaria ecuatoriana», si no hay en rigor una «literatura ecuatoriana», ¿hacia dónde se destina a los críticos, a los poetas? Tal vez esta sea la cuestión más decisiva que deba intentar acometer la crítica. No me es posible, dados los límites de este *encuentro* o *desencuentro*, ir más allá de un bosquejo de esta cuestión. No me es posible por mis propios límites y por los límites compartidos en las actuales condiciones de la vida intelectual en este país. Límites que, sin embargo, constituyen un reto. No obstante, estoy obligado cuando menos a bosquejar la cuestión. Es una cuestión que me ha interpelado desde hace casi dos décadas. En efecto, mi inquietud comenzó a manifestarse cuando hace dos décadas debí presentar una ponencia sobre la «actualidad de la poesía ecuatoriana» en un encuentro organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador⁶. Entonces aventuré una hipótesis que, en resumen, sostenía la inexistencia de una «poesía ecuatoriana» y vislumbraba la inserción de la poesía escrita por

6 I. Carvajal, «Actualidad de la poesía ecuatoriana», ponencia leída en el Coloquio Sobre Cultura Ecuatoriana, en Revista *Cultura*, Quito, Banco Central del Ecuador, Vol. VI, No. 18^a, Enero-Abril 1984, y «Acotaciones sobre el contexto histórico-cultural de la poesía ecuatoriana contemporánea», en *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, Quito, PUCE, Año XV, No. 47, agosto 1987.

ecuatorianos en un movimiento de escritura poética que tal vez pudiese configurar una tradición de «poesía hispanoandina». Llegué a sostener que los grandes maestros de la «poesía ecuatoriana» habían sido Neruda y Vallejo, a los que había que sumar a Paz. Ningún poeta de mi generación, ni de la anterior, y desde luego ninguno posterior, ha reivindicado como su maestro o su predecesor a Carrera Andrade, a Escudero o a Gangotena, y ni siquiera a Dávila Andrade. Esa hipótesis, en años recientes, me llevó a dirigir un seminario en la Universidad Católica del Ecuador durante el cual leímos, en búsqueda de similitudes, a cuatro poetas de Perú, Bolivia y Ecuador: Vallejo, Sáenz, Gangotena y Dávila Andrade. Con anterioridad, habíamos llevado a cabo en la Universidad Andina Simón Bolívar, junto a María Augusta Vintimilla y Fernando Balseca, una lectura de la lírica ecuatoriana del siglo XX⁷. Y en esa larga meditación, casi solitaria, apenas acompañada por la escucha de unos pocos amigos, ha ido creciendo, junto a la convicción de la no existencia de una literatura ecuatoriana, la certidumbre de la existencia de rasgos que, sobre todo en la lírica, pero también en la narrativa, evidencian un destino: estamos arrojados a un país que, paradójicamente, es el lugar de lo invisible o el lugar invisible, la intersección entre los Andes y el Ecuador terrestre, el lugar que corresponde al *Extremo Poniente del Mundo*, al confín de Occidente en los bordes del Pacífico.

7 Siempre he sostenido que, salvo la poesía épica de Olmedo, la poesía escrita por ecuatorianos que tiene consistencia empieza en el siglo XX: la prepara el episodio triste, tardío, infantil de los modernistas de la denominada «generación decapitada», y comienza realmente con Carrera Andrade, Escudero y Gangotena. Los materiales de esa lectura constan en el informe de la investigación *El pensamiento poético. Estudio de la lírica ecuatoriana en el siglo XX*, Universidad Andina Simón Bolívar y CONUEP, Oct. 1994 – Feb. 1997. Esta investigación sirvió de base posteriormente para mi libro *A la caza del animal imposible*, publicado por el Centro Cultural Benjamín Carrión en 2005.

Algo inusitado, *algo* insólito, *ha acontecido* ya; *algo* que quizás deriva de una de las figuras de la modernidad, la barroca, para decirlo con palabras de Bolívar Echeverría. *Algo* que deriva de la dirección barroca de la modernidad, pero en los Andes ecuatoriales, más aún, en los huecos, los valles de los Andes ecuatoriales, en la cercanía de los restos de lo indio precolombino, pero *algo* que acontece en la lengua hispánica. *Algo* que deriva también de la poesía moderna (de Occidente), del ocaso de los dioses de Occidente, y deriva hacia este Extremo Poniente del mundo occidental. *Algo* que deriva desde lo griego y lo latino, pero también desde lo judío y lo árabe; *algo* que deriva desde Andalucía y Extremadura. *Algo* que acontece, además, en un lugar insólito: un lugar que constantemente expulsa hacia fuera —mas ¿hacia dónde?— al pensamiento, a la palabra poética, y que, a la vez, atrae a la palabra poética hacia un punto donde se abisma por interiorización desconcertante. Es *algo* que *ha acontecido* y que sigue *aconteciendo* en la palabra poética en verso o en prosa. La obra poética de Carrera Andrade es un movimiento constante hacia la exterioridad: ventanas cada vez más amplias, desde la aldea natal (Quito) hacia el mundo; una obra poética cuya obsesión metafórica encubre una obsesión metonímica que impulsa a salir de Lo Mismo por vía de la contigüidad, sin jamás lograrlo. La poesía final de Carrera Andrade es una trágica y a la vez jubilosa renuncia a la exterioridad: poesía que acentúa la intimidad, que se recoge luego de reconocer que el mundo poético es la diferenciación incesante del Yo, de Lo Mismo. La poesía de Gangotena es otro movimiento hacia la exterioridad que se manifiesta incluso en la búsqueda de otra lengua, de una lengua extranjera: el francés, el español arcaizante y extremadamente ajeno a la lengua coloquial, a pesar del tono coloquial del poema. Al mismo tiempo, la poesía de Gangotena es un desesperado esfuerzo de penetración en la intimidad en búsqueda de anclaje y cesación de la angustia existencial, de apaciguamiento del sentimiento de

orfandad y desamparo. Es una poesía que con insistencia penetra en la intimidad y perfora los estratos de la experiencia, como si fuese una broca dirigida a abrir ámbitos de fuga de ese poetizar, en el que se acumulan las capas de versos y versículos que vuelven una vez y otra sobre los motivos de la desolación, no solo del poeta, sino del lugar del poetizar. Escudero comparte con Gangotena el extrañamiento lingüístico, pues aunque escribió sus poemas en español, lo hizo en una lengua extremadamente poética, en la que trata de fundir la herencia gongorina con los legados de Mallarmé a la poesía moderna. Solo en el último Dávila Andrade pareciera abrirse una fuga incesante hacia la exterioridad, incluso hacia un Afuera más allá del lenguaje, de lo decible. Solo en un puñado de poemas desconcertantes, en que el desamparo ya no surge de la orfandad, sino que está en el origen mismo y en el destino del poema: la poesía del último Dávila Andrade es «poesía quemada», aniquilada, a la que le es dado permanecer en su ruina, en sus rastros, en sus huellas. ¿Pero acaso no es también «poesía quemada» aquella que se aniquila en el último reducto de la intimidad, que solo es fuego o que solo es un punto extremo de gravedad insoportable?

Las lecturas sociológicas, culturológicas, antropológicas, semióticas e historiográficas que se han hecho y que pueden hacerse sobre las obras de nuestros poetas aportan y aportarán descripciones de los contextos y de los nexos intertextuales, las cuales son necesarias para la interpretación de los textos. A su vez, las lecturas apegadas a los métodos de *close reading* aportarán la descripción de las estructuras gramaticales, lexicales, semánticas, de las figuras retóricas y su función en la composición de los textos. Pero, pese a sus hallazgos, en uno y otro caso nos quedaremos detrás del *acontecimiento* poético. Es decir, detrás del acontecer del poema, de su tener lugar y su advenimiento, de su temporalidad. Una crítica que se arriesga al pensar y al juego poético no desecha ninguna apertura, ninguna estrategia de lectura, pero toda estrategia de lectura

es apertura al acontecer poético, tiende a que el poema advenga y provoque, en su metamorfosis, el retorno del poema.

LA INSUFICIENCIA CRÍTICA

La debilidad de la crítica que se escribe en Ecuador es la consecuencia sobre el crítico —sobre su sensibilidad, su intelecto y su voluntad— de la estructura burocrática que prima en las universidades y en la institucionalidad cultural; proviene de las ideologías que las impregnan hoy: lo «políticamente correcto», o la «eficiencia y eficacia» medidas con las escalas de ascenso en los aparatos institucionales —por caso, el «estilo» adocenado de los estudios y artículos, o los temas estereotipados—, de la ética de la pusilanimidad y la condescendencia. Tal insuficiencia impide pensar los acontecimientos poéticos que han tenido lugar, que tienen lugar en este ámbito de invisibilidad que llamamos Ecuador.

Frente a esa crítica insuficiente, pusilánime, condescendiente, están sin embargo los acontecimientos poéticos que nos han sido destinados. Vivimos un momento histórico particularmente exigente, una circunstancia que nos demanda *pensar*. El establishment condena por principio la crítica y el disentimiento; condena el pensar. Desde la institucionalidad cultural, cualquier llamado al pensar es desestimado por ineficaz y combatido porque pone en cuestión sus fundamentos ideológicos de la «cultura nacional» o la «literatura nacional». La «corrección política» pone las reglas para la crítica institucionalizada: subalternidad, indigenismos, populismos y otras corrientes semejantes, a nombre de los derechos de las minorías o de los oprimidos. Más allá de la justicia política de las demandas de los derechos de los oprimidos, se hará de la crítica una actividad de combate partidario, ideologizando la lectura. Esa elemental deconstrucción de la literatura debería ser a su vez deconstruida para encontrar las articulaciones de estas formas

ideológicas con la democracia populista que reina en Occidente, y que domina la política en las repúblicas latinoamericanas. No quiero decir con ello que no haya necesidad de una serie de combates políticos que deban librarse día tras día contra la opresión, contra la injusticia, contra los autoritarismos de diverso cuño; pero considero que una parte de esos combates políticos tiene que ver con la puesta en cuestión de los presupuestos ideológicos con los que se impulsan esos combates. Al menos esto deberíamos haber aprendido de la historia de los movimientos revolucionarios y reformistas de los siglos XIX y XX, de los que somos herederos, y que terminaron, ya en el poder, en la negación de los principios de liberación o justicia con los que emergieron, y aun en dictaduras totalitarias.

La crítica literaria, para mantenerse alerta a la escucha del decir poético, alerta al acontecimiento poético, tiene que procurar colocarse más allá de estas formas de la ideología, de sus discursos. No todo texto literario es un acontecimiento poético, como no todo hecho político, económico o religioso es un acontecimiento histórico. Un *acontecimiento* trae consigo una destinación sin finalidad, es *apertura*, es *acaecer*, es decir, historicidad. Es un tener lugar que compete al incesante *estar siendo*. Es singularidad que se abre hacia algún destino colectivo. Quizás en este sentido habría que pensar el verso de Mallarmé: *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*. Los grandes poemas (las grandes obras literarias artísticas), aun después de siglos o milenios de haber sido escritos, siguen aconteciendo, no cesan de acontecer. La alerta ante los poemas, la vigilia para traer el poema a su acontecer, la escucha del decir del poema, es la tarea del crítico, del intérprete. Para esa tarea, los términos «crítica» y «crítico» resultan insuficientes, o al menos se revelan insuficientes en su uso corriente. Algo parecido sucede con los términos «interpretación» e «intérprete». Yo mismo los he usado en esta ponencia por falta de otros mejores. Se

ha criticado con pertinencia la deuda que la «interpretación» tiene con la «hermenéutica», entendida esta como empresa destinada a la revelación, a explicitar la esencia, la verdad oculta, el misterio guardado en el texto. Pero toda lectura implica *una* interpretación, si por «interpretación» entendemos no ya la respuesta a la pregunta por «lo que quiere decir el texto», y menos todavía por la «intención» del poeta, sino la puesta en movimiento de los sentidos que derivan del entramado textual del poema. Movimiento de deriva que tiene sus límites, sin duda, que no puede ser arbitrario, que se rige por el texto del poema, por la palabra y la estructura del poema. Movimiento de deriva que es la *actualización siempre pronta al acontecimiento y siempre diferida* del poema. Y que, por consiguiente, deriva también desde y hacia las cuestiones que atañen a su *actualidad*, a lo que nos es destinado, puesto que el poema no deja de acontecer. Desde luego, la actualidad no es lo que aparece ante nuestras narices en la inmediatez de las formas ideológicas cotidianas: esto es prejuicio, moral establecida, publicidad. La *actualidad* es el acontecer que abre camino al pensamiento y a la imaginación, una apertura que convoca a tomar posiciones frente al acontecimiento poético. Pero la crítica, por destino, es la puesta de la actualidad bajo la mirada interrogante, cuestionadora, del devenir. De un devenir sin fin, esto es, sin término y sin finalidad.

La crítica, entendida como interpretación que va hacia y viene desde el acontecimiento poético, como movimiento que posibilita la apertura del poema en la actualidad. Es un movimiento en sí mismo poético: un movimiento del pensamiento y de la imaginación. Es la puesta en juego del vigor de la inteligencia y de la versatilidad de la imaginación y de la sensibilidad. No es en realidad un proceso de conocimiento de la obra poética, en el sentido de saber qué pueda estar detrás del texto, puesto que nada hay por «detrás», nada «en el fondo» o «bajo la superficie», sino un

movimiento de travesía, destinado a dejar acontecer al poema y a provocar, a su vez, la escritura de otro discurso, el que interpreta. El lector crítico analiza, describe, utiliza su «caja de herramientas» semióticas, lingüísticas, retóricas, filosóficas, históricas y hasta sociológicas, pero solo la «interpretación» destinada a la apertura del acontecimiento poético hace que su texto sea necesario. El *mal* crítico, es decir, el crítico necesario, no es ajeno al rigor analítico y descriptivo, pero si muestra la «anatomía» o la «fisiología» del texto lo hace en función de posibilitar que el poema viva, que vibre, que tenga eco en el lector. No es tampoco ajeno a la percepción de los vínculos intertextuales, pero destaca aquellos que son pertinentes en la singular resonancia de una lectura. El *mal* crítico, por lo demás, intenta alcanzar sabiduría, no en el sentido de una voluntad de saber la Verdad, sino de mantener en vigilia el pensamiento para que sea capaz de acoger lo inesperado. Vigilia escéptica, sin duda, mas vigilia amorosa. El *mal* crítico no es apreciado en las academias, en los medios de comunicación de masas. Es lector astuto porque su lectura despliega el «espíritu», que solo es humano; mejor aún, los «espíritus», los suyos propios, los del poema. El *mal* crítico es «esteta», pues tiene un apego amoroso y sensual a la palabra y a las construcciones poéticas, a los tatuajes, las incisiones, los trazos, las huellas; un apego amoroso y sensual que le hace avanzar hacia las lindes, hacia el umbral, por el sin-fondo del lenguaje. Este es el talante del poeta. El texto crítico se abre camino entre poesía y filosofía. Y como responde a la actualidad, se abre camino hacia la historia, hacia lo que deviene.

¿Estamos preparados para el giro en nuestro camino crítico? Los poemas están ahí, ante nosotros. Necesitan acontecer, demandan acontecer. Los poemas escritos por los poetas y narradores ecuatorianos que tienen actualidad están ante nuestra mirada, ante nuestros oídos. Necesitan nuestra mirada, demandan que los escuchemos. Que los miremos y escuchemos en el ámbito en que

acontecen los poemas (líricos, narrativos, dramáticos) de los grandes poetas hispanoamericanos, de los grandes poetas de nuestra lengua, de los grandes poetas clásicos, románticos, modernos o contemporáneos. Demandan la escucha en su lengua natal, es decir, la escucha en el acontecer de su lenguaje poético. Pero «nosotros», los que aquí «nos encontramos», que aquí debatimos o polemizamos, los que hemos sido convocados a un «encuentro» sobre la crítica y la literatura «ecuatorianas», ¿estamos preparados para el pasaje, para el giro en nuestro camino crítico, para que todo sea puesto en riesgo?

Acerca del destino del poema y de la crítica

CAMPOS DE BATALLA

HEMOS ARRIBADO A UNA SITUACIÓN CULTURAL EN QUE ESTAMOS conscientes de la imposibilidad de contar con un mínimo consenso en torno a lo que es literatura, a lo que cabe entender bajo ese término. Tal imposibilidad, desde luego, es una de las características de las humanidades. Kant decía que la filosofía es un campo de batalla, se puede decir lo mismo del conjunto de las humanidades. Si en las ciencias naturales se aceptan como válidos conjuntos de proposiciones que constituyen momentos del conocimiento, mientras esas proposiciones no sean «falseadas» por las observaciones o mientras el análisis no revele inconsistencias en la deducción, y si los estados del conocimiento científico —problemáticas, paradigmas, métodos— permanecen relativamente estables hasta cuando son modificados a partir de conclusiones que se obtienen a partir de reglas convenidas por la respectiva comunidad científica, en el caso de las humanidades —por tanto, en el caso de las teorías literarias y de la crítica— no hay consenso posible, no hay problemáticas ni objetos ni metodologías que se compartan, no hay protocolos, ni procedimientos ni convenciones que establezcan el saber, aunque fuese momentáneamente. Esta diferencia persiste

aun si el campo científico se ha liberado del determinismo, aun si el principio de incertidumbre es una condición del pensamiento contemporáneo, e incluso si tomamos en cuenta que no hay actividad científica que no contenga una actitud escéptica sobre el estado del conocimiento. Sin la duda, en efecto, no avanzaría el conocimiento.

La literatura, incluyendo en ella la crítica, existe bajo la condición de lo que podríamos llamar «un estado guerra permanente» entre concepciones o ideas, una constante «batalla entre los libros antiguos y modernos» (Swift), o en torno a lo que hoy se llama *canon* adoptando el término usado en la academia anglosajona, es decir, las jerarquías y criterios de ordenamiento que dan lugar a lo que denominamos «tradición» o «historia literaria», o que simplemente indican lo que se considera que ha adquirido la condición de clásico en relación con las lecturas que predominan en algún momento. Las polémicas entre escuelas, corrientes, críticos y estudiosos no tienen fin alguno: ni terminan, ni concluyen en consensos. Esta circunstancia afecta por igual a los escritores —es decir, los poetas, los creadores de obras literarias artísticas, y también los críticos o comentaristas—, los académicos, los estudiantes que se aproximan al campo de la literatura, los editores, los lectores, en otras palabras, a quienes se hallan insertos en el campo institucional de la literatura.

En cuanto tiene que ver con el «destino» de la literatura en este nuevo siglo, adquiere una complejidad aun mayor, pues cabe examinarla desde la óptica de los poetas, es decir, de los artistas o de los lectores que buscan el aspecto estético; o desde la óptica de los académicos que indagan por algún saber sobre los hechos literarios o incluso por aspectos externos a la forma literaria —finalmente, ideologías políticas o teologías—, o desde los puntos de vista de los comentaristas insertos en los medios de comunicación o el mercado editorial, que atienden ante todo a las modas y a la

difusión. Tales son ya notables diferencias, pero incluso dentro de cada uno de estos grupos no hay actitudes semejantes ni lugares uniformes, como especies de otros desde donde se pudiera observar el campo de la literatura con un grado de homogeneidad que fuese decisivo. En verdad, ni hay colinas desde donde los poetas puedan contemplar con placidez el campo abierto o el cielo estrellado, ni alturas privilegiadas para el académico dedicado a la teoría, es decir, a la cartografía terrestre o celestial. Tampoco hay ni campo abierto ni solamente cielos estrellados. Existe lo subterráneo, hay selva, hay desierto, hay fracturas, pliegues, discontinuidades. No existe acuerdo para delimitar lo que se entiende por literatura o por poema... Hay multiplicidad de posiciones y, entre ellas, diferencias e incluso antagonismos. Hemos aprendido mucho sobre esto de las teorías y de los grandes críticos del siglo pasado. Y también hemos experimentado esas circunstancias en nuestras actividades literarias. ¿Acaso no hay lucha abierta entre poetas de distintas tendencias, o de diferentes generaciones, que ocupan posiciones confrontadas dentro de la institución llamada literatura? ¿Acaso hay renovación literaria sin parricidios, sin desplazamiento de las formas canónicas de lo que se llamaban géneros? ¿Qué es ese ámbito académico denominado «teoría de la literatura», sino un campo de batalla donde combaten sin cuartel facciones, cada una de ellas armada de problemáticas, objetos, metodologías, cánones, derivas, deconstrucciones, reconstrucciones?... ¿Y qué decir del cálculo del administrador de la revista, del gerente editorial o del librero, que esgrimen la frialdad de las cifras de costos y beneficios, y que por tanto definen el ámbito literario en relación con las compras y las ventas? Hay batallas sordas, batallas silenciosas y, por supuesto, algarabía y callados entierros. Batallas que se libran en distintos escenarios, con distintos trajes, de acuerdo con las modas, puesto que hay también modas editoriales, modas literarias, y teorías y propuestas críticas que se ponen

de moda, mientras otras declinan, acaban en el olvido. Hay guerras intestinas, disensiones, traiciones. Ha habido incluso persecuciones encarnizadas que terminan en la cárcel, la muerte o la hoguera, impulsadas por censores e inquisidores: están frescas en la memoria las persecuciones políticas, religiosas y morales a artistas y escritores, en las que siempre han intervenido desde el poder —desde las distintas instancias de poder— literatos fanáticos o serviles para justificar la persecución, el encarcelamiento y el asesinato de sus rivales. Podemos recordar las hogueras a las que han ido a parar obras que para algunos de nosotros son parte fundamental de la cultura y, por tanto, parte fundamental del presente y del futuro de la humanidad.

La incesante lucha en el campo de la literatura es ante todo una lucha en torno a la interpretación. Más aún, se puede decir que el núcleo de la polémica es la interpretación: qué debe entenderse por ella, qué debe ser interpretado, qué es lo que vale la pena interpretar, quién está legítimamente autorizado para interpretar, cuáles son los instrumentos legítimos para intervenir sobre una obra poética, un texto o un discurso, cuáles son los límites de la interpretación —como el debate que tuvo lugar entre Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler y Christine Brook-Rosen en 1990 en Cambridge University, a partir de las conferencias Tanner del primero de los nombrados, en las cuales expuso las tesis contenidas en su libro *Los límites de la interpretación*—. Si nos preocupa la proximidad que sin duda existe, desde el punto de vista de la historia del término, entre interpretación y hermenéutica, dado que esta se asocia con el intento de alcanzar un supuesto sentido oculto o esencial de un texto, podemos sustituirlo por el de lectura. En uno de sus cuentos, «Los teólogos», Borges narra la insidiosa persecución de un teólogo celoso a su rival. El cuento se inicia con el relato de la hoguera a la que van a parar los libros: «Arrasado el jardín, profanados los cálices y las aras, entraron a caballo los hunos en la biblioteca monástica y rompieron los libros incomprensibles y los vituperaron y los

quemaron, acaso temerosos de que las letras encubrieran blasfemias contra su dios, que era una cimitarra de hierro». Apenas si se salva de la hoguera un fragmento, «el libro duodécimo de la *Civitas Dei*», en el que se atribuye a Platón una supuesta doctrina de la repetición infinita de las vidas y los actos humanos. En torno a ese fragmento salvado de las cenizas, a partir de la interpretación literal del texto y la subordinación de los intérpretes a la autoridad de Platón, se constituye «una abominable herejía», la de los monótonos, que creen que las vidas y los hechos se repiten infinitamente, herejía contra la que un siglo después los teólogos cristianos librarán arduas batallas. Uno de ellos, Aureliano de Aquilea, ardiendo en celos, acusará y llevará a la hoguera a su rival, Juan de Panonia, quien se le había adelantado en la argumentación teológica y la condena de la herejía de los monótonos. Muerto Juan en la hoguera, y siempre conteniendo contra su sombra, con el paso de los años Aureliano terminará por aproximarse a las posiciones de su rival, más aún, terminará por morir de un modo semejante: «Un rayo, al mediodía, incendió los árboles y Aureliano pudo morir como había muerto Juan». La ironía de Borges no termina ahí, sino que prosigue en el último párrafo del cuento:

El final de la historia solo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Este se interesa tan poco en las diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona.⁸

8 Recordemos, de paso, que no solo Foucault se sirvió de un texto de Borges para iniciar *Las palabras y las cosas*, sino que por el mismo tiempo Pierre

Existen contiendas que pueden ser muy apasionadas y violentas entre adversarios que procuran eliminarse, o sordas, entre aquellos que fingen ignorarse mutuamente, así como las hay elegantes o irónicas entre aquellos que se ciñen a reglas de cortesía y tolerancia, aunque tal vez a la postre unos y otros desemboquen en parecidos callejones sin salida y quizá formen al fin, sin que puedan saberlo, una sola figura en la mente de Dios o en la memoria de los hombres, si es que se libran del olvido.

Acaso para «la historia» queden insertos en una misma configuración discursiva, en un único horizonte problemático, en alguna «episteme»... Seguramente eso sucederá con muchas de las posiciones que se contraponen hoy en el campo de la crítica y las teorías literarias. Sin embargo, como Juan de Panonia o como Aureliano, el crítico o el estudioso de la literatura no pueden renunciar a la tarea de examinar textos, no ya para descubrir y perseguir herejías, sino para construir figuras que permitan correlacionar discursos o poemas, para trazar las cartografías que posibilitan una representación del campo literario. En ese trazado, el crítico tiene que partir de una toma de posición, declarada o no, sobre las cuestiones que están en juego en una determinada coyuntura intelectual.

La crítica, finalmente, es una actividad intelectual que se ejerce entre la filosofía, la ética, la política y la creación literaria. En esa toma de posición se arriesga la libertad y, por tanto, la posibilidad creativa del crítico.

Macherey partió de la cita de un pasaje memorable de «Pierre Menard, autor del Quijote» (aquel que cita a Cervantes sobre la «historia») para postular sus tesis sobre teoría literaria. Este cuento-ensayo aparece citado, por lo demás, en múltiples trabajos teóricos sobre la escritura, la lectura y la traducción (ver, por caso, entre nosotros, *El sueño de Pierre Menard*, de Cristina Burneo, PUCE, 2001).

TÉCNICA Y MUTACIÓN

Vayamos a otro aspecto de la discusión: podríamos colocarlo en perspectiva a través de un giro retórico para preguntarnos por el «destino» de la literatura en «nuestro siglo» y, consiguientemente, por el «destino» de la crítica y los estudios literarios. Sin embargo, en este contexto, a la pregunta por el «destino» habría que despojarla en lo posible de cualquier teleología. De cierta manera, el destino está en nuestras manos, en aquello que nos es posible hacer en el mundo, y a la vez se nos impone, puesto que estamos inscritos en un mundo que desde siempre es ya resultado de alguna historia, es territorio, paisaje, urbe, arquitectura, campo instrumental, entramado discursivo. Un mundo que hoy es mercado capitalista globalizado. Que es vida, procesos bioquímicos, tensión entre la Tierra y el Cosmos. Gracias a la física, la biología, el psicoanálisis, la lingüística o la historia, sabemos que nos es imposible determinar el curso de los procesos, que estamos insertos en un ámbito marcado siempre por la incertidumbre, tanto respecto de las condiciones en que se realizan nuestros actos como sobre las consecuencias de ellos; que estamos determinados por el deseo, por las configuraciones culturales, por la constitución genética, pero que a la vez tenemos que tomar decisiones, es decir, ejercer nuestra libertad. De ahí que en la literatura, como en el conjunto de las actividades humanas, resulten poco significativas las intenciones, e incluso los planes, los programas: lo que cuenta son los resultados de las acciones. Esto es, en cuanto a lo que aquí nos interesa, los resultados de la escritura.

El nuestro es un mundo de individuos que interactúan dentro de multitudes que se desplazan, que laboran con máquinas cada vez más complejas, que consumen objetos —algunos específicos de nuestra época, como los electrónicos—, que se comunican a través de ellos, que se informan y se conectan aun si median entre

ellos enormes distancias. Es un mundo articulado en instituciones internacionalizadas —como las universidades de nuestros días, aunque insistamos en considerarlas «nacionales»—, con un mercado global que sin embargo no suprime las peculiaridades de los mercados regionales, nacionales o locales; un mundo gobernado por empresas transnacionales económicas y políticas. Un mundo, sin embargo, constantemente amenazado por la catástrofe. En efecto, el capitalismo tardío de nuestra época parece arribar cada vez más a la imposibilidad de controlar sus efectos perversos sobre la Tierra: el calentamiento global, los desastres ecológicos, la ampliación constante de la brecha entre ricos y pobres, o las pandemias, son síntomas de esa vía catastrófica del mundo que habitamos. Vivimos en un mundo donde las herramientas han adquirido una función tan decisiva en la actividad de los seres humanos que prácticamente se ha configurado una nueva manera de corporeidad⁹, tanto en el sentido de la prolongación de la mano y de los distintos órganos sensoriales —pues las herramientas nos permiten «ver» lejanos agujeros negros que quizá absorben inimaginables cantidades de materia para arrojarla a otro universo, nos permiten escuchar las ondas sonoras que llegan del Big Bang, nos permiten discernir lo que sucede en las partículas subatómicas— como en el sentido de implantar aparatos ortopédicos en el cuerpo del individuo y, lo que es más decisivo, órganos de otros individuos, vivos o muertos. No es únicamente en este aspecto individual que ha cambiado la corporeidad, sino también se ha transformado lo que podríamos llamar aún hoy el «cuerpo social». Esta metamorfosis de la corporeidad acontece, además, cuando por efecto de la más importante revolución cultural del siglo XX, que sigue en curso y que tiene que ver con la emancipación de

9 Esta mutación ha sido captada con intensidad por Jean-Luc Nancy en *El intruso*. En lo que sigue, me baso en el ensayo de Nancy y en una carta de Toni Negri a Raúl Sánchez: «Carta a Raúl, sobre el cuerpo», en *Arte y multitud. Ocho cartas*.

las mujeres, hemos alcanzado una comprensión mucho más rica y abierta de la diferencia entre hombre y mujer como sobre el polimorfismo de la sexualidad. La interacción en los procesos actuales crea una sociabilidad, una «corporeidad humana» planetaria compleja, con base en las redes de comunicación e información. En efecto, las nuevas tecnologías de la comunicación electrónica nos ponen en contacto en «tiempo real» con personas que están a miles de kilómetros de distancia; podemos escucharnos y «vernos» en la pantalla; puedo encontrarme en mi habitación en Quito, y conversar al mismo tiempo con un amigo que está en Washington y con otro que está en Barcelona. Las relaciones humanas se articulan a través de redes de comunicación en las que opera la «presencia virtual» de personas y objetos. El trabajo está cada vez más relacionado con operaciones virtuales. Así como millones de personas en el mundo entero pudieron ver el choque del segundo avión contra las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 «en directo», como suelen decir los reporteros televisivos, es posible para un equipo médico realizar una intervención quirúrgica sobre un paciente que está en un hospital a miles de kilómetros de distancia. El campo instrumental de nuestra época ha producido así una transformación del cuerpo y, con ello, de la «identidad» del sujeto, de la noción de «persona», la cual ha dejado sin fundamento las concepciones del humanismo renacentista y moderno, sobre las que se constituyeron las humanidades, y por consiguiente la crítica y los estudios literarios. Vivimos en una época de radical metamorfosis de lo humano, que en los próximos años se acentuará todavía más como efecto de las manipulaciones genéticas y de las nanotecnologías, de la prolongación de la vida humana, de la posibilidad de vivir fuera de la Tierra... ¿Surgirá junto a ello un proceso de especiación como resultado de las manipulaciones genéticas en el contexto de una creciente polarización social planetaria entre los más ricos y los más pobres? ¿Cómo

se conjugarán las potencialidades de la tecnología para producir nuevas formas de vida humana con los efectos catastróficos de sus usos en el capitalismo tardío de nuestra época? No lo sabemos, pero con la metamorfosis del cuerpo, con la creciente articulación entre seres humanos y máquinas, con la mutación de las sociedades en este entramado de seres humanos en mutación, con la mutación de las formas de las identidades¹⁰, se ha transformado también la imaginación. Ya no tenemos experiencia de la «naturaleza» sino bajo formas catastróficas, cuando la furia de los tsunamis, los terremotos, los huracanes o las inundaciones, o la acción destructiva de virus y bacterias, o las catástrofes ecológicas con la extinción de especies, ponen ante nosotros la evidencia de nuestra naturaleza mortal. No hay, por lo demás, una naturaleza terrestre ajena a los resultados de la actividad de los seres humanos. La historia humana —o la serie de historias humanas— es un largo proceso de configuración de mundos artificiales, construidos por la convivencia, por el trabajo; mundos que solo son posibles gracias a los lenguajes¹¹, a los procesos semióticos en que estamos inscritos —y no solamente los procesos semióticos que constituyen las culturas, sino los que sustentan la base biológica del hombre—.

¿Qué destino le cabe a la literatura en esa profunda metamorfosis del ser humano? Restrinjamos nuestra consideración de la literatura a dos acepciones del término: una, amplia, la escritura y la lectura de textos no científicos, pero que tampoco se limitan a la comunicación de informaciones con fines pragmáticos inmediatos; y otra, restringida a la escritura y la lectura de «poemas»,

10 Zygmunt Bauman ha propuesto la distinción entre una «modernidad sólida» y una «modernidad líquida» y, junto a esta distinción, la consiguiente entre identidades «sólidas» y «líquidas»; la fluidez y mutación de la identidad sería propia de nuestra época.

11 En la medida en que la palabra está por la cosa, ya desde el origen de la humanidad hay una «presencia virtual» de las cosas, gracias al lenguaje.

esto es, de textos artísticos: novelas, cuentos, dramas y lo que llamamos poemas en sentido restringido, generalmente en verso. La crítica, al igual que una amplia gama de formas que podrían caber dentro del ensayo o en sus bordes —el periodismo de opinión, las entrevistas, los reportajes—, pertenecen a la producción literaria en sentido amplio. La pregunta por el destino de la literatura apunta, en cualquier caso, a las funciones que adquieren sus distintas modalidades —sus «géneros»— en la configuración del mundo, a sus diversas posibilidades de intervención para sostener lo dado, para corroerlo o transgredirlo. De otra parte, la pregunta se orienta hacia la transformación de las formas literarias artísticas como efecto de las nuevas tecnologías. Si el primer aspecto es directamente político, el segundo no lo es menos, aunque sea una característica de la opinión pública dominante y de su dependencia del mercado capitalista el convertir la técnica en un fetiche y mistificar con ello los efectos sociales que derivan de la apropiación tecnológica y del uso de la tecnología en las acciones políticas de nuestro tiempo. El esteticismo moderno pasaba por alto los aspectos técnicos del arte. Pero la crítica al esteticismo, implícita en el devenir del arte y la literatura del último siglo, por el contrario, ha puesto el acento en los componentes técnicos que inciden en la obra de arte; no en vano se vuelve ahora con insistencia sobre los ensayos de Benjamin, cuya aguda mirada crítica supo calar en este aspecto decisivo del arte. Resulta imposible considerar al margen de la técnica una obra cinematográfica artística, una puesta en escena de una obra dramática, una instalación o una obra para televisión. Pero ¿cómo opera la metamorfosis que introduce la técnica en los poemas de nuestro tiempo? ¿Qué está pasando con el verso y la prosa en este nuevo siglo? ¿Qué sucede con la novela, con el cuento? Por supuesto, no se trata tanto de la indagación sobre nuevos contenidos ideológicos que se revelarían en la trama narrativa o sobre los temas, que son componentes

secundarios de la literatura artística¹²; una indagación que se encamine por esta vía volvería a encontrar los motivos arcaicos insertos en un contexto de referencia marcado por la violencia urbana o la violencia de las guerras del narcotráfico, lo cual no deja de tener un interés sociológico o político, pero no da cuenta ni de la concreción artística ni de la intervención política peculiar de la obra de arte. Siempre será más decisiva la metamorfosis de la escritura, es decir, el efecto *poético* que producen las nuevas tecnologías en el proceso de escritura y lectura del poema. En mi opinión, la crítica tendría que indagar por las potencialidades de los medios de comunicación electrónicos para la escritura poética. Aunque hay ya video-poemas, creo que apenas si se ha explorado la potencialidad que para la creación del poema contienen estos instrumentos; apenas si se han utilizado herramientas como el video. Más cercanamente, habría que explorar los efectos de la comunicación abierta que ofrece internet en la actividad poética, no solo en cuanto se refiere a la recepción de los poemas, sino a la estructura de los textos poéticos. ¿Qué puede resultar de la escritura compartida en la que intervienen múltiples sujetos? ¿Qué, como resultado de la posibilidad de recurrir a lecturas de múltiples páginas, a distintas tipografías?; ¿qué, como efectos innovadores de la lectura en pantalla? Pensemos no solamente en la pequeña pantalla del computador, sino en una gran pantalla que puedo tener en casa, para leer ahí el poema como si estuviese grabado en un muro que el lector puede modificar de múltiples maneras. Hay un poema de Arturo Carrera, *aA momento de simetría*, un homenaje a Alejandra Pizarnik, que explora las posibilidades de escritura del poema sobre un mapa cósmico. ¿Qué podría resultar de una escritura del

12 A mi juicio, este es el límite de varias perspectivas críticas en boga o de moda, que apelan a la diferencia dentro de las distintas posibilidades de existencia o de configuración e «identidad» de los seres humanos o de las sociedades, que sustentan la lectura en la temática y no en la conformación de las obras literarias, de los poemas o las narraciones.

texto poético en el movimiento expansivo del espacio que puede simular una computadora?

Los efectos de la técnica en la escritura poética, desde *Golpe de dados* de Mallarmé, *Ulises* de Joyce, *En busca del tiempo perdido* de Proust, *El proceso* de Kafka o *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, por citar solo unos nombres «canónicos», han revolucionado por completo los «géneros» literarios, así como las funciones de la obra, del autor y del lector. En el ámbito latinoamericano, prácticamente desde Rubén Darío, la exploración y renovación de recursos técnicos ha sido permanente. Huidobro, Vallejo, Neruda, Borges, Lezama Lima, Paz, Guimaraes Rosa, Lispector, Cesaire, Rulfo, Onetti, García Márquez pertenecen a una tradición de renovación constante de las técnicas literarias, de invención técnica, al punto que podríamos decir que la literatura latinoamericana surgió en íntima vinculación con la convicción moderna de que la diversidad de formas de construcción derivadas de la escritura constituían el sustrato poético de la obra literaria. La recuperación de formas clásicas, tal como lo hicieron Gorostiza o Martín Adán, a su modo es también exploración formal. Entre otros, Eisenstein y Benjamin consideraban que el *montaje* era la concreción del aspecto técnico constructivo de la obra artística, y seguramente en la literatura el montaje ha sido decisivo. Creo que las potencialidades inscritas en los medios electrónicos acabarán por producir una revolución aún más radical en el ámbito de la literatura artística; nosotros asistimos apenas a los inicios de esta transmutación.

Es probable que los efectos de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y en primer lugar de internet, estén cambiando también las funciones y los lenguajes de la crítica. Seguramente existe una vinculación íntima entre el movimiento del pensamiento crítico de las últimas décadas, entre su esfuerzo deconstructivo de los mitos modernos, del esteticismo, de las éticas sujetas a la teleología y a la metafísica, y la vertiginosa mutación

de la condición humana que deriva de las revoluciones tecnológicas. Seguramente hay un proceso de sustancial transformación que deriva del solo hecho de la ampliación de la «enciclopedia» y de la posibilidad de circulación inmediata de la crítica que incorpora internet. La crítica es una intervención intelectual basada en la cooperación, en la interlocución, en la confrontación. La crítica del estatuto del autor y de la obra, realizada en las pasadas décadas a partir de Barthes, Foucault, Blanchot, Deleuze o Derrida, y como acto poético, por Borges, resulta en este sentido fundamental para comprender la condición actual de la actividad crítica y, por consiguiente, de los estudios literarios en las universidades¹³.

LEGADOS

La literatura está constituida por «obras» —poemas, narraciones, dramas, ensayos, textos críticos; por «obras» o por «fragmentos

13 Las nuevas tecnologías, entre otras cosas, tornan irrelevante el rastreo obsesivo de las primeras versiones de los textos poéticos. Estas versiones ya no se dejan a «la crítica roedora de los ratones», sino que se pierden en los discos duros de las computadoras. ¿Qué va a pasar con las ediciones críticas y los tomos de las cartas dirigidas o recibidas por los autores, como efecto de la escritura en el computador y de la comunicación a través de internet? La crítica del estatuto del autor no supone, desde luego, la supresión de la subjetividad, sino que abre la posibilidad de una incesante recreación de la subjetividad, de múltiples procesos «auto-poiéticos» (término acuñado por Varela y Marulanda), en los que en cada caso el autor se reinventa y es recreado en la producción artística. ¿Hay solo dos Borges, «Borges y el otro», el que escribe y el que vive y se anticipa? ¿O hay más, el Borges de *Fervor de Buenos Aires*, el Borges de *El hacedor*, el Borges lector de Schopenhauer y el que inspira a los filósofos franceses desde los años 60, el Borges «perezoso» que dice leer solo unas cuantas novelas, y el Borges que es un extraordinario lector de *El Quijote*? Quizás esta metamorfosis del sujeto, esta fluidez de las identidades (Bauman), propia de nuestra época «posmoderna», explique la mutación que se opera en Roland Barthes, su paulatino tránsito desde las gélidas teorías estructuralistas al descubrimiento del placer del texto y a la exposición del cuerpo, del deseo y del sufrimiento («Roland Barthes, del yo de hielo al yo incendiado» en *Lecciones de estética disidente*. De Villena, 1996).

de obras»— que pueden actualizarse en la lectura; están ahí, en las bibliotecas, en los archivos, en internet, en las librerías. Las literaturas pertenecen a la historia, nos llegan del pasado —incluido el pasado inmediato— poemas y fragmentos de poemas bajo la forma de «monumentos», es decir, de piezas y restos memorables. Borges, en «Pierre Menard, autor del Quijote», muestra que la lectura es una manera de reescritura, pues las posibilidades de sentido que están contenidas en los textos se actualizan a través de los contextos situacionales y culturales en que se realiza la lectura. Pero para el lector, incluso para el crítico más sagaz y experto, solo una parte muy reducida de la enorme biblioteca a su disposición puede actualizarse a lo largo de la vida. Lo que nos ha sido legado, lo que nos llega con cada poema, con cada «obra literaria» que se incorpora a la biblioteca como legado, está ahí ante nosotros, configurando el estado actual de la literatura. Se puede rechazar un legado, o recibirlo con beneficio de inventario, o se puede olvidarlo, usarlo, transformarlo, destruirlo, ignorarlo: quien recibe el legado puede destinarlo a diferentes fines, incluso al aniquilamiento, en función de sus propios deseos, angustias, temores, intereses o propósitos. Dentro de lo que llamamos «literatura», como bien sabemos, parte del legado permanece vigente, puesto que continúa incidiendo de manera significativa en el mundo o en la cultura; otra parte pierde actualidad, aunque en otro contexto cultural o literario podría renovarse su vitalidad; y otra, finalmente, se cubre de polvo, se vuelve polvo para siempre. Las «historias literarias» se constituyeron en el curso de esos movimientos de memoria y olvido, de recuperación y pérdida. Esto es más claro en las literaturas modernas. De hecho, los creadores y los críticos trabajan a partir de ese movimiento de rememoración y olvido, «dialéctica» que es parte fundamental de su actividad. No se puede ser poeta, ni tampoco crítico, sin adoptar a unos cuantos padres, sin aceptar sus legados para criticarlos, des-construirlos y

transformarlos en el juego azaroso de actualización de su paternidad literaria, es decir, en el proceso de lectura y escritura, que involucra, entre otras cuestiones, el desplazamiento necesario de lo que se llamaba «influencias» a fin de que el legado adquiriera sentido a través de la re-apropiación.

Este proceso de recepción y transformación del legado no es solo ni básicamente un proceso individual, sino un proceso colectivo o cooperativo. Los estudios literarios y la crítica tienen entre sus propósitos fundamentales el poner en evidencia qué llega como legado, qué se actualiza en un período, cómo se actúa con el legado. Sin embargo, esta intervención de la crítica tiene que ver con la comprensión histórica, con el trabajo de rememoración, con exclusiones, olvidos, y también con la proyección hacia el futuro de aquello que llega del pasado y aquello que se está configurando en las obras del presente. De cierta manera, el crítico trabaja para dejar que aquello que viene del pasado como memoria recobrada y aquello que adviene del futuro como haz de posibilidades, en su encuentro con y en el poetizar que se realiza en el presente, configuren la actualidad. Desde el punto de vista individual — puesto que la escritura es un acto individual, incluso solitario—, la potencia constitutiva de la actualización dependerá, desde luego, de la formación del crítico, de su erudición, de su perspicacia, de su inteligencia e imaginación, de su libertad. Pero también del entorno en que se realiza el trabajo crítico, de las formas de organización del trabajo intelectual, y de las funciones que se asignan al escritor en ellas.

En este sentido, y sin adentrarnos por ahora en la consideración de lo que pueda significar el «siglo XXI» para nosotros, aquí y ahora, dejando que este signo apenas señale la actualidad, creo que los escritores hispanoamericanos —poetas, narradores, dramaturgos o críticos— tenemos un singular privilegio: por la historia cultural de Hispanoamérica, tenemos un legado que nos llega desde los

Siglos de Oro hispánicos, los restos literarios de las culturas precolombinas, las crónicas y los debates en torno a la Conquista, las literaturas coloniales barrocas, los discursos de la Independencia, los ensayos decimonónicos y del siglo pasado —ensayos en que se pensó o se intentó pensar el destino de Hispanoamérica—; un legado particularmente rico que proviene de la gran poesía y narrativa que se ha escrito en América Latina durante el último siglo. Tenemos el legado de las culturas de Occidente, de las literaturas clásicas europeas, de la literatura norteamericana. Todo escritor hispanoamericano recibe de inicio ese legado. Mas lo decisivo es que hay una actitud propia de los latinoamericanos que cabe designar, con el poeta brasileño Oswald de Andrade, como «antropofagia». En la historia literaria de Hispanoamérica ha habido, en efecto, varias actitudes frente al legado hispánico y occidental: la sumisión a las formas recibidas, el conservadurismo, la mistificación; en suma, la sumisión al eurocentrismo. Pero ha habido por otra parte una fuerte decisión «antropofágica», una voluntad de apropiación mediante su consumo y transformación en el proceso creativo. Bolívar Echeverría, en el curso de su elaboración teórica sobre el *ethos* barroco como una de las formas de la modernidad capitalista, propone comprender el mestizaje —está pensando en la potencia del mestizaje hispanoamericano— como un proceso de «codigofagia», en el que los sometidos por el colonialismo, cuando han sido aniquilados sus códigos, absorben y transforman los códigos de los dominadores, permitiendo a la vez que intervengan en esa transformación los restos de los antiguos códigos de los pueblos vencidos. A juicio de Echeverría, esta cualidad del mestizaje se potencia a lo largo de la historia cultural hispanoamericana: sin ella no habría sido posible la gigantesca creatividad artística, literaria, cultural de Hispanoamérica, de América Latina. Esta «codigofagia», esta «antropofagia», debe mirarse también en relación con las formas de apropiación del pensamiento europeo,

y luego estadounidense. Desde esta perspectiva, la crítica literaria hispanoamericana de nuestros días recibe un legado multifacético y rico, y en él recibe también como herencia una línea de conducta, una actitud de extraordinaria importancia, que proviene de la crítica hispanoamericana del siglo pasado —Henríquez Ureña, Reyes, Mariátegui, Rodríguez Monegal, Rama, Cornejo Polar, Yúrkievich, Gutiérrez Girardot y tantos otros—, actitud en la que está inserta la voluntad de apropiación de los desarrollos teóricos europeos.

Sin embargo, para que este legado actualice sus potencialidades, es necesario poner en cuestión la crítica hispanoamericana contemporánea, a fin de considerar las consecuencias de lo que podemos denominar «posmodernismo» y sus secuelas. Se requiere de un trabajo que desestructure los anclajes de la crítica hispanoamericana en el humanismo moderno, y aún más, los anclajes en las «teologías políticas» de distinto signo que prevalecen en los ámbitos académicos. Sin esa desestructuración o deconstrucción, a mi modo de ver, se corre el riesgo de disolver las potencialidades críticas del pensamiento hispanoamericano en una suerte de fetichismo mediante el cual se produce una descontextualización de los discursos críticos; un fetichismo que concluye en una sacralización de las figuras intelectuales, convenientemente deshistorizadas en función de determinados intereses hegemónicos en el ámbito institucional académico o literario, o sacralizadas en nombre de determinadas «identidades» o de determinadas «diferencias» inmutables. Intereses estos que guardan correspondencia con las tendencias políticas —de derecha o de izquierda— que prevalecen actualmente en los ámbitos académicos de América Latina o dedicados a América Latina en otros lugares.

Dentro del examen de las perspectivas de la crítica literaria, y en relación con el legado, hay otro núcleo problemático que no puede ser ignorado: el *lugar* de la apropiación del legado. La

literatura y, como parte de ella, la crítica, han tenido entre sus funciones contribuir a la constitución de las «culturas nacionales», es decir, a dotar del soporte mítico, legendario y de valores que requiere el Estado nacional; a configurar representaciones, sentimientos e imágenes de las «identidades», y las consiguientes «diferencias», que requiere la organización de la hegemonía social. La literatura es, en este sentido, un campo de fuerzas que se configura entre las tendencias orientadas a la concentración de las formas sociales —los imperios y los Estados nacionales, en la modernidad; las formas supranacionales, en la actualidad— y las tendencias de resistencia a la concentración, que surgen de las diferencias étnicas, de género, regionales, clasistas. Por ahora, solo quisiera señalar como ejemplo de esta problemática la perplejidad que suscita la pregunta por lo que pueda significar ser «escritor ecuatoriano», más allá, desde luego, del dato que se refiere al lugar de nacimiento o del aspecto jurídico de la nacionalidad que aparece en el documento de identidad. ¿Significa, acaso, la inserción en una «historia», en una «literatura nacional», en una «tradición»? ¿O, por el contrario, marca la no existencia de una historia o de una literatura nacional ecuatoriana? ¿Acaso existe algo a lo que se pueda llamar «poesía ecuatoriana», que se pueda diferenciar de otro conjunto llamado «poesía colombiana» o «poesía peruana»? ¿Qué puede unir a los «poetas ecuatorianos», qué podría crear alguna solidaridad entre narradores entre quienes no hay afinidades técnicas o de «género» o incluso temáticas? ¿La lengua, acaso? ¿No sería precisamente la lengua literaria la que pone en evidencia que no existe tal «literatura nacional»? A lo largo de décadas ha habido un esfuerzo sostenido de la crítica ecuatoriana para constituir una «historia nacional» de la literatura, se han fijado incluso los autores y las obras a partir de los cuales se habría constituido esa «historia literaria» en el transcurso de los dos siglos pasados, o desde la época colonial. No han faltado tampoco los intentos orientados a

organizar una historia que indague por los orígenes, y hasta se han buscado esos orígenes en las configuraciones culturales que anteceden a la fundación de la República. Pero ¿caso son preguntas que tienen sentido para la crítica contemporánea?¹⁴

ESCRITURA Y LIBERTAD

Gran parte de la literatura que se produce y se consume tiene que ver con funciones asignadas dentro de la reproducción de representaciones, de valores, de hábitos, de ideologías, que son hegemónicas dentro del ámbito de la cultura. De hecho, se puede decir que la gran masa de productos literarios que origina la industria cultural cumple esas funciones reproductivas de la hegemonía cultural. Pero es en ese mismo campo de la literatura donde se juegan las posibilidades de resistencia, de irrupción y de transgresión que están asociadas a la creatividad artística. La literatura artística porta consigo una dimensión desestabilizadora de las representaciones, los hábitos, las ideas y los valores dominantes. La construcción del poema, de la «obra» artística, parte del uso no pragmático del lenguaje, del puro «gasto» (Bataille), de la potenciación del lenguaje en sus posibilidades de desplazar las significaciones convencionales, de la utilización de los recursos técnicos narrativos o dramáticos para quebrantar la representación convencional de las relaciones humanas, o de la puesta en escena del polimorfismo de la condición humana que fractura la evidencia de los

14 Sin embargo, hay un momento en que se advierte la marca de lo «nacional» en el caso ecuatoriano. Es una marca de extrema soledad, de desamparo, cuando se advierte esa especie de desierto en que se pierden las obras literarias escritas por los ecuatorianos. Un país casi sin editoriales, sin librerías, con apenas un puñado de lectores. ¿Dónde encontrar las obras de «nuestros clásicos»?... Vladimiro Rivas ha escrito un cuento que se titula «Música para nadie»: la historia de un compositor ecuatoriano que escribe una obra con todo el rigor a sabiendas de que nadie la escuchará, ni habrá orquesta alguna que la estrene: una metáfora, sin lugar a dudas, de la situación del artista, del poeta o del músico, en el Ecuador.

valores y las identidades legitimados socialmente, de la expansión del deseo en el acto placentero de la escritura y la lectura, de la desaceleración temporal a que obligan tanto la escritura como la lectura: todo lo cual permite un distanciamiento crítico con relación al curso «normal» de la vida humana en nuestro mundo. La escritura y la lectura poéticas (de literatura artística) suspenden la inserción del sujeto en el curso rutinario de la vida, lo arrancan de la esfera de las convenciones para inscribirlo en un ámbito de libertad. La productividad poética es una productividad exorbitante, que no se agota en la circulación mercantil ni en la reproducción de las condiciones del trabajador, del funcionario o del profesionalista. La liberación de los deseos, de las pasiones, el despliegue del placer de la escritura y de la lectura, la inutilidad pragmática de los textos poéticos, la demanda de ocio para dedicarlo a ese modo de estar más allá de la inmediatez de las actividades sociales, constituyen un excedente inapropiable por los poderes políticos y económicos dominantes, incluso si determinadas obras son sacralizadas, convertidas en fetiches del Estado nacional o de la «cultura nacional». No obstante, me parece que incluso bajo esta condición de fetiche, la obra artística mantiene su capacidad de distanciamiento crítico.

Del legado de la literatura del siglo pasado habría que destacar tanto la voluntad vanguardista de revolucionar la vida, de expandir las posibilidades de la libertad, de alcanzar una dimensión de constante autopoiesis del ser humano en correspondencia con la posibilidad de cambiar la sociedad, el mundo de la vida. Hay en ello una especie de movimiento desde la explosión de las potencialidades creativas hacia la implosión de la «obra», que finalmente deviene silencio. Quizás este movimiento tenga que ver con el paso de un período cuando parecía posible la revolución social a un período dominado por el conservadurismo y la derrota de los movimientos revolucionarios provenientes del siglo XIX y de

inicios del siglo XX; derrota cuyas consecuencias irreversibles todavía se advierten en nuestros días.

Sin embargo, sea en la forma de una voluntad vanguardista expansiva o de una voluntad de concentración que provoca la implosión del poema, podemos reconocer la resistencia, la rebelión, la inconformidad frente al mundo; o la voluntad de mantener abierta la posibilidad de metamorfosis del ser humano y del mundo. Si desde este punto de vista «político» la función del poema consiste en la apertura de múltiples líneas de fuga o la apertura del ámbito de lo posible, la función de la crítica obviamente radica en potenciar esa apertura, poniendo en evidencia la potencia liberadora del arte. El poeta es libre en su acción creativa, como lo es también el crítico creativo. La literatura (la poesía) es una fiesta del lenguaje liberado. La escritura y la lectura, en esa liberación, son apertura radical a la alteridad, a lo que adviene del pasado, a las posibilidades que fracasaron en el pasado, y a las posibilidades de futuro que se abren en el presente. En el mantenimiento de esta potencialidad liberadora está contenida la condición «democrática» de la literatura, que excede los límites de la democracia realmente existente en el ámbito político contemporáneo, puesto que el poema no es concesivo con el lector: existe de un modo exigente, demanda participación del lector, apela a su libertad en el proceso de su recreación. La literatura artística va más allá de las declaraciones de los derechos humanos; explora descarnadamente las pasiones, los deseos, la angustia ante la muerte. No se entrega a las ilusiones, aunque deja que fulgure insistentemente la posibilidad de un mundo distinto. La industria cultural de masas produce una cantidad gigantesca de textos que acompañan las prácticas populistas de nuestros días —aunque no deja de publicar también gran literatura—. Esos textos dicen lo que los súbditos del Estado y de la ética dominante esperan que se les digan para reiterar el sentido de su subordinación, de su moral. Cuando más, se espera

que se reitere la declamación de sus derechos humanos. La literatura artística radical aparece como «contra-política» o «impolítica», en la medida en que desplaza la posibilidad de la reinención de lo político más allá del orden dado. Más aún, la desplaza como la posibilidad de una «democracia» siempre por venir, pues nada hay en el poema que no pueda ser tomado como una nueva línea de fuga, de potencia autopoietica.

Desde esta perspectiva, no deja de ser paradójica la intervención estatal para consagrar determinadas obras artísticas, aunque más bien actúa para subsumir la potencia liberadora de la obra artística bajo el halo de la consagración. ¿Qué potencia le resta a una obra subsumida en los muros de un museo, que prácticamente no se puede ya contemplar dado el paso masivo y apurado de los turistas, que ya no contemplan, no intervienen como espectadores convocados por la obra, y menos como espectadores críticos, sino que se limitan a la mera constatación de la existencia de la obra? Y, sin embargo, ahí está la «obra», venciendo la clausura. Esa victoria sobre la clausura, que tiene que repetirse infinitamente, es en gran medida «obra» de la crítica.

¿Qué hacer con la literatura?

ANTES DE ABORDAR LA PREGUNTA «¿QUÉ HACER CON LA LITERATURA?», que es el lema bajo el cual la Universidad de Lima ha convocado a este encuentro de escritores, parece conveniente explorar algunas cuestiones previas: ¿qué se tiene en mente cuando se usa el término *literatura*? ¿A quién se dirige la pregunta? ¿Qué implica el *hacer* por el que se pregunta, y en qué ámbito de la actividad se inscribe tal *quehacer*? ¿En qué circunstancias se pregunta? De hecho, son aspectos de una única problemática, frente a la que se exige una toma de posición, término este de carácter político y, por consiguiente, polémico; exigencia que está contenida en la pregunta que se nos dirige como invitación y reto.

El término *literatura* es lo suficientemente ambiguo como para que desde el inicio no quepa esperar consenso alguno, lo cual debe alegrarnos, pues la vida del pensamiento, así como la posibilidad de la democracia, descansan en la disensión, en el desacuerdo, en la polémica que tiene como única condición la necesaria existencia del otro, esto es, del contendiente, y por consiguiente el respeto a su vida y a su dignidad. Pertenece al ámbito de la *literatura*, por suerte, el continuo disentir. Si por *literatura* se entiende la institución configurada por los procesos de producción, circulación y consumo de obras literarias, es decir, de objetos derivados

de una diversidad de acciones de escritura reguladas en el campo cultural y que llevan la etiqueta «esto es literatura», institución a la que pertenece no solamente la producción de la obra literaria (la escritura), sino la participación de los autores y de los lectores, la pregunta «¿Qué hacer con la literatura?» se dirige entonces a los especialistas en sociología de la literatura o en estudios literarios o culturales, a los administradores de los negocios vinculados a la industria editorial, a los gestores culturales, y finalmente a ciertos autores especializados en un tipo de literatura dominante en el mercado, para quienes la amplitud del público adquiere decisiva importancia. En cualquier caso, esta es una pregunta que ha venido a reemplazar la conocida interrogación que se hacían, después de Sartre, los «intelectuales comprometidos», hace cuatro o cinco décadas: ¿para qué sirve la literatura? A mi modo de ver, la diferencia fundamental entre la pregunta que se hacía entonces y la que se plantea hoy día radica en el cambio de las circunstancias políticas, en sentido amplio, que engloban a la institución literaria: de las expectativas vinculadas a las ideologías latinoamericanistas de esos años, ligadas a la denominada «teoría de la dependencia» o a la influencia de la revolución cubana o a la «teología de la liberación» y a la lucha contra las dictaduras, hemos pasado a un período dominado por la «globalización» y al consiguiente replanteamiento de las ideologías nacionalistas, incluidas las distintas vertientes del latinoamericanismo, en correspondencia con el paulatino debilitamiento de los Estados nacionales. Se ha transitado de la solidaridad entre los latinoamericanos al entusiasmo por lo local que se inserta en lo global; de los sueños de emancipación, que llevaron a algunos a suponer que la literatura serviría como instrumento de la liberación del hombre, al adormecimiento que provoca la maquinaria institucional de eso que llamamos literatura: la industria editorial, inscrita en la industria cultural de masas; las universidades, que han diversificado lo que se considera literatura y han disuelto lo

poético en campos disciplinares que se reorganizan con inusitada rapidez; escasos espacios para la crítica literaria en los medios, que la sustituyen con las reseñas publicitarias.

La pregunta «¿Qué hacer con la literatura?» gira en torno a la acción, por consiguiente, está vinculada a la política y a la administración, si aceptamos que las actividades sociales, incluida la literatura, se inscriben en un mundo social cada vez más administrado de manera tecno-burocrática. Esa dirección de la pregunta, ¿tiene algún sentido para el *poeta*? Es más: ¿puede tener algún sentido para un poeta de un país como el Ecuador? Partamos de los aspectos más evidentes de esta condición peculiar de un poeta que ha nacido en un país como el Ecuador: sabe que escribe en los márgenes de la institución literaria en lengua española y, por consiguiente, en los márgenes de la institución literaria mundial. Lo cual significa que está en los márgenes del mercado editorial, de la actividad académica en torno a la literatura. En su país no cuenta con incentivos de ninguna naturaleza para su actividad literaria: no cuenta con auspicios editoriales; si quiere publicar un libro o un folleto, debe reunir el dinero para invertirlo a fondo perdido. Tampoco cuenta con un gran número de lectores: estos constituyen en verdad una «inmensa minoría». Un novelista ecuatoriano puede esperar que su obra llegue a las manos de unos mil lectores al cabo de un par de años, a menos que alguna de sus obras se convierta en texto de lectura escolar. Un poeta ecuatoriano sabe que no cuenta con doscientos lectores de poesía en su país. Y sabe que incluso los poetas ecuatorianos fundamentales del siglo XX, Jorge Carrera Andrade, Alfredo Gangotena, Gonzalo Escudero o César Dávila Andrade, apenas si son leídos por los ecuatorianos, y son prácticamente desconocidos fuera del Ecuador. ¿Qué sentido tiene, entonces, para un poeta ecuatoriano, preguntarse por lo que deba hacerse con la literatura, si se entiende bajo este término la institución literaria?

A los poetas ecuatorianos (digámoslo así por el momento) no nos competen los asuntos del mercado editorial, ni los que atañen a la formación de un público, ni la política cultural del Estado, incluida la marcha de sus instituciones. Nada tenemos que hacer en relación con los medios de comunicación de masas y poco lugar podemos ocupar en las instituciones académicas como las universidades, donde los estudios literarios son en todo caso marginales. No tenemos la más mínima convicción para esperar algo de la política cultural, porque, como poetas, no tenemos la más mínima expectativa en la política y, mucho menos, en la época de los populismos sustentados en la descomposición social y la desesperación de las masas, y sabemos que la época corresponde a la lenta disolución de los Estados nacionales —a pesar del retorno de nacionalismos reaccionarios—.

Si la pregunta sobre *qué hacer* con la literatura, esto es, con la institución literaria, pierde sentido para un *poeta de los Andes ecuatoriales* —lo que por azar me ha tocado ser—, ese mismo vaciamiento de sentido nos orienta hacia una cuestión más radical, que se puede alcanzar si miramos de soslayo por detrás de la pregunta: la cuestión del lugar de la escritura poética, de la marginalidad constitutiva de la escritura poética, del exilio como ámbito del poetizar. Lo que nos lleva directamente hacia la *República*, a la exclusión del poeta del ámbito de la *polis*, al destierro. A partir del momento en que la filosofía organiza la *polis*, el poeta está expulsado. Su lugar estará en los márgenes, en los extramuros, en las fronteras. No hay ni identidad ni semejanza entre la frontera y el interior. Y por ello mismo no cabe hablar de *acción*, ni en sentido político ni, en general, en sentido práctico, en relación con aquello que ha sido desterrado, que se sitúa en el desierto: no hay *nada qué hacer* con lo poético, con el poema. La pregunta por el *qué hacer* pertenece al mundo de los *prágmata*, a los asuntos de la *polis*, a los negocios, a las academias.

El poema acontece en las lindes, incluso más allá, en el «paso meridiano de las lindes a las Lindes», según el decir de Vallejo. Ese acontecer del poema, la escritura, la re-escritura que implica la lectura, en ese *paso meridiano*, en ese atravesar de umbral en umbral hacia los extremos, sin embargo resuena o resplandece *intramuros*, dentro de la *polis*, en el mundo de los *prágmata*. Su resonar, su resplandecer es un advenimiento: viene de lejos, y no precisamente de las alturas, no de la luz, sino de lo que siempre está más allá, por debajo, por detrás, antes y después. La palabra poética en su presencia convoca a lo ausente, a lo que no puede ser presentado ni representado, sino aludido, evocado a modo de fantasma, rememorado. Pero, por ello mismo, es apertura de la intimidad del mundo, de la diferenciación de las cosas y de la metamorfosis que radican en la intimidad del mundo. En pocas palabras, es un ámbito de apertura del devenir.

Toda escritura poética es reescritura sobre las huellas de otros acontecimientos poéticos: el poema no se fija, no cristaliza en una forma estable, sino que es movilidad incesante, sin origen ni fin, travesía entre quienes escriben y quienes reescriben, entre lectores que no buscan ni origen ni finalidad, que no buscan *el* sentido, sino que liberan *los* sentidos del poema. Movilidad de la metamorfosis, del devenir, del repetirse y del diferenciarse de Lo Mismo, sin término. Esta solidaridad en la repetición diferenciante del devenir es lo que resuena y resplandece intramuros, aunque viene de las fronteras. Es lo que permite advertir que las lindes, el litoral, las fronteras están no solo más allá de los muros, sino que se abren paso a través de las fisuras, los resquebrajamientos, los intersticios. Si el poema, en cualquiera de sus géneros, en cualquiera de sus formas líricas, narrativas o dramáticas, resuena entre nosotros, si resplandece aquí y ahora, no es porque haya sido convocado por la pregunta «¿Qué hacer con la literatura?», sino porque atraviesa las fisuras de esa pregunta, cruza entre los intersticios de

la institución literaria y acontece ante nosotros, pero más allá de nosotros, los supuestos autores, los escritores, los «hombres (y las mujeres) de letras».

Si algún sentido puede tener pensar en un *qué hacer*, será entonces a partir del acontecimiento poético. Frente a este solo cabe la apertura, la disposición. Es decir, frente a lo poético la única toma de posición cabal es la dis-posición, más aún, la de-posición, el abandono. Solo en el abandonarse al poema, este abre su acontecer. ¿Quiere decir esto que el acontecimiento poético es a-social, es in-humano acaso? No, desde luego. El poema es un acontecer del lenguaje. La palabra poética brota del fondo abisal del lenguaje, pero pone en cuestión las atribuciones de fundamento a lo social o a lo humano. Junto a los dioses y los demonios con los que lucha el hombre solo (Valente), retornan lo animal, lo vegetal, lo mineral asociados a la especie humana. Retorna la Tierra, la morada del hombre, en su giro en el cosmos. Y con ello adviene el «destino» humano, es decir, la singladura de la vida y la muerte, de la transformación incesante de la una en la otra. Si bien es cierto que todo poema acontece en una época, en una cultura, también lo es que el acontecimiento poético trasciende épocas y culturas. Cualquier interpretación del vínculo entre poema e historia debería partir, a mi modo de ver, de una comprensión de lo que es el acontecimiento poético en esta apertura al devenir y del devenir en el poema. No veo otra manera de comprender la apertura en juego ante nosotros, poetas, en la época de la consumación del nihilismo y de inicio de la civilización tecnológica planetaria.

Cambemos la pregunta: ¿qué hacer con el acontecimiento poético? Desistir del *hacer*, de la acción, y librarnos al acontecimiento del poema, lo cual, desde luego, implica la lectura y la escritura del poema, actividades humanas en las que hay gasto de energía, uso de técnicas, es decir, actividades materiales, corporales. Si el *hacer* se propone fines y parte de la demarcación de sus

condiciones de posibilidad dentro del ámbito social, político, la *liberación* que porta *el acontecimiento poético* no propone fines, ni delimita condiciones, ni establece tiempos de realización. El acontecimiento poético no responde a regulaciones de eficacia, no trae beneficios, no acumula poder. Es, desde la perspectiva del escritor-lector de poemas, desistimiento. Hay en esto un profundo sentido de *lo político*, una intervención desde fuera en la política, para repetir un gesto: la libertad de desistir de la acumulación de poder. Tal vez este gesto esté profundamente ligado al sentido de la finitud que trae consigo el acontecimiento poético, el cual brota de la finitud del autor, que escribe para diferir su muerte. Pero lo que difiere el fin es el desistimiento de la apropiación, incluso de la apropiación vinculada a la función de autor. ¿Qué debe hacer el poeta? Dar paso al poema y desaparecer.

La experiencia poética en la crítica de Luis Cernuda

A PROPÓSITO DE LAS DIFICULTADES QUE TIENE EL CRÍTICO PARA justificar los motivos que subyacen en la selección de los poemas que considera auténtica poesía, dificultades que en gran medida tienen que ver con la posibilidad solamente parcial de expresar la experiencia poética —dado que solo parcialmente puede expresarse cualquier experiencia—, T. S. Eliot observa, en *Función de la poesía y función de la crítica*, que «hablar de poesía es una parte, o una prolongación, de nuestra experiencia poética, y lo mismo que se ha invertido mucha meditación en hacer poesía, mucha puede invertirse en estudiarla». A esta observación de Eliot debe agregarse que la escritura poética surge a partir de la «meditación» que se invierte en el estudio de la poesía que actualiza el poeta, pues no hay escritura de poesía sin lectura de poesía. La escritura de un poema es siempre resultado de la lectura y la interpretación de poemas que le anteceden, y, seguramente, por una necesidad inherente a la «creación poética», es una lectura sesgada y errática. Si esto es así, cabe preguntarse por el sentido que tendría la lectura de los discursos críticos de un poeta, y más si se trata de un gran poeta, como es el caso de Eliot. O el de Cernuda. ¿No está acaso ya contenida en los poemas de Eliot o de Cernuda la «meditación» que estos poetas han dedicado al estudio de la poesía que antecede

a sus propios poemas? Puede parecer que esta dedicación resulte por demás excedentaria, mirada desde el punto de vista pragmático, si se considera que la experiencia poética ya es en sí misma una actividad an-económica. La meditación sobre el poema, esto es, la crítica de poesía que realiza el poeta sería, en consecuencia, un exceso sobre un exceso, que tendería a reiterar la posición asumida por el poeta frente a la poesía que recibe como legado. Esta reiteración acentúa el sesgo que proviene de la necesidad inherente que tiene el poeta moderno de interpretar ese legado poético, es decir, la necesidad de convertir a este en materia de su propia experiencia de escritura. De esta manera, lo que diga el poeta sobre la poesía que le antecede y que le es contemporánea, estaría orientado sobre todo a explicitar su posición como artista, a insistir sobre aquello que ya dice en sus poemas o, lo que sería superfluo, a explicar su propia poesía a través de una circunlocución.

A semejanza de Eliot, quien dedica la primera de sus conferencias en la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard a la exposición de sus presupuestos teóricos acerca de la función de la crítica y la función de la poesía¹⁵, Cernuda inicia sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1955) con las «Observaciones preliminares» destinadas a *aclarar* «ciertas cuestiones, teóricas unas, históricas otras»¹⁶, que han de servir de referencia a sus estudios críticos. Esto, sin embargo, sucede luego de que

15 Entre estos presupuestos teóricos, cabe destacar la atención a los aspectos históricos de la poesía y de la crítica, tomando en cuenta que esta última es una experiencia intelectual moderna. «Podríamos afirmar que el desarrollo de la crítica es un síntoma de desarrollo y de cambio de la poesía, y que el desarrollo de la poesía es en sí mismo un síntoma de cambios sociales. El momento decisivo para la aparición de la crítica parece serlo aquel en que la poesía deja de ser expresión del alma de todo un pueblo», anota en esta conferencia del 4 de noviembre de 1932.

16 Cernuda, L. *Prosa I*, edición de Derek Harris y Luis Naristany. Madrid: Siruela, 1994, p. 71.

con anterioridad había ya *aclarado*, en el «Aviso al lector», que el libro no es un manual, que por consiguiente «prescinde de plantear ciertas cuestiones históricas anejas al desarrollo de nuestra poesía», es decir, la española, y que «tampoco trata de ser un estudio sobre la poesía, toda la poesía española, sino de una parte de ella». Diríamos, entonces, que el estudio de la poesía, con ser una meditación, demanda de manera previa, aunque sumaria, que se pongan sobre el tapete las «cuestiones teóricas» e «históricas» que orientan la lectura. Seguramente hay un escrúpulo, tanto en Eliot como en Cernuda, que surge de su posición ante el desarrollo que adquirió la crítica literaria en la primera mitad del siglo pasado como consecuencia de la evolución de la lingüística y la historia cultural. Ni Eliot ni Cernuda son, en estricto rigor, críticos académicos «especialistas» en poesía; su conocimiento de la poesía no está condicionado por la «disciplina» académica. En el caso de Eliot, la explícita mención a I. A. Richards en la indicada conferencia señala el contexto intelectual en el que realiza sus estudios sobre la crítica inglesa de poesía, a inicios de la década de los años 30, contexto en el que predomina el *New Criticism*. Cernuda es a este respecto más parco, pero es el interés del poeta el que prevalece tanto en Eliot como en Cernuda.

Las cuestiones teóricas e históricas que aborda sumariamente el poeta español en las «Observaciones preliminares» tienen sin duda importancia para la crítica y para la historia literaria: las relaciones entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito, el contacto y la pertenencia del poeta a la realidad circundante¹⁷, la combinación de tradición y novedad en la obra poética, entre las cuestiones

17 «Pero el cambio de expresión poética, el cambio de estilo, no depende del capricho del poeta, sino del carácter que le ha tocado vivir. El poeta no es, como generalmente se cree, criatura inefable que vive en las nubes (el nefelibata de que hablaba Darío), sino todo lo contrario; el hombre que acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circundante». (74) En *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, publicado en 1958, Cernuda dedica dos capítulos a

teóricas. Entre las históricas, Cernuda apunta, en primer lugar, el punto de vista en que han de colocarse el historiador y el crítico para «decidir, de una parte, si la época que comentan realizó lo que pretendía; y de otra, si lo que pretendía valía la pena de realizarse»¹⁸, que introduce el tema de la valoración, no ya del poema, como señalaba Eliot, sino de toda una época. En segundo lugar, el crítico debe atender a lo contemporáneo. Para Cernuda, la contemporaneidad no es un asunto meramente generacional. A este respecto, el poeta sevillano adopta una posición perspectivista, en explícita referencia a Nietzsche, esto es, la revisión de valores que implica toda lectura de los poetas del pasado. «Con respecto a los poetas del pasado tenemos afinidades y desacuerdos», afirma. Aquellos poetas del pasado que con nosotros, sus lectores, retornan como nuestros contemporáneos (en sentido lato). Mas este retorno tiene que ver con períodos de olvido y recuperación — como ilustra el retorno de Góngora en la tercera década del siglo XX¹⁹—. En sentido estricto, «la contemporaneidad está determi-

la descripción del contexto histórico-cultural de los poetas que estudia: «Fondo histórico del *romantic revival*» y «Fondo histórico de la época victoriana».

18 Cernuda, *Prosa I*, p. 75.

19 En una nota (inérita hasta la publicación en la edición de Harris y Maristany) fechada en 1937, Cernuda ya se refería, a propósito de Góngora, a estos períodos de reconocimiento y olvido. «Claro está que los valores literarios tienen, como todos, sus alzas y bajas, pero no he hablado gratuitamente en las anteriores líneas de nuestra *tradicional* antipatía a la tradición. Góngora era ya tradición gloriosa, pero no han pasado unos años, y, otra vez, se le pone en duda y se le regatea no ésta o la otra cualidad de escasa importancia, sino nada menos que la esencia misma de su gloria: su condición misma de poeta. // Mientras la lengua española exista, el nombre de Góngora quedará, a gusto de unos y a pesar de otros, como el del escritor que más espléndidamente supo manejarla. Si se me preguntara quién es para mí el primer escritor español, yo respondería: Góngora» (*Prosa II*, Madrid, Siruela, 1994, p. 138). Desde luego, el olvido de un poeta no es el resultado solo de una «*tradicional* antipatía a la tradición», sino de lo que más tarde advierte con precisión Cernuda, el movimiento pendular que proviene de la revisión de valores.

nada por la contigüidad histórica», pero esto no es suficiente: «es necesario [además] que el poeta, para ser contemporáneo, perciba su tiempo y lo exprese adecuadamente». Cernuda concluye de manera tajante: «Todos podemos recordar nombres de poetas (llamémosles así) que viven en nuestra época, pero que no son en espíritu nuestros contemporáneos»²⁰. Por último, hay otra cuestión fundamental a la que deben atender el historiador y el crítico, estrechamente relacionada con esta de la contemporaneidad, que tiene que ver con las raíces y los movimientos de continuidad y ruptura en la historia de la poesía: los distintos períodos literarios.

El ya citado «Aviso al lector» de *Estudios sobre poesía española contemporánea* concluye con la siguiente aclaración: «Que no le ha sido fácil al autor prescindir de un escrúpulo arraigado, abstenerse de opinar, por escrito y en público, acerca de la obra de un autor contemporáneo, cuando éste sea conocido suyo y no resulte favorable lo que sobre él deba decir. Pero puesto en el trance, ha tratado en lo posible de compaginar la veracidad de su parecer con la consideración de la susceptibilidad ajena». Con esta aclaración, Cernuda apunta a la dificultad que implica la valoración de la obra de los poetas contemporáneos, y, a la vez, al obstáculo que para la crítica produce la circunstancia del conocimiento personal entre el crítico y el autor. Hay aquí dos cuestiones que conviene tomar en cuenta: primero, la crítica implica valoración. La referencia a Nietzsche a propósito de la «revisión de valores» con respecto a los poetas del pasado, la cual determina su contemporaneidad, señala de modo ostensible que la actualización de los poemas —y, por consiguiente, de los poetas— implica siempre juicios de valor, y que además supone cambios de perspectiva, modificaciones de los parámetros de evaluación. Pero en la crítica de las obras de los poetas estrictamente contemporáneos es aún más evidente la dificultad del juicio de valor, por la intervención de un aspecto

20 *Prosa I*, p. 75.

que, en rigor, es externo a la crítica: la relación interpersonal²¹. La segunda cuestión que conviene advertir se relaciona con el «objeto» de la crítica. Cernuda evita referirse a la «poesía», salvando así el escollo que ya veía Eliot a propósito de la dificultad que tiene el crítico para justificar qué sea «auténtica poesía»; pero, aunque en el «Aviso al lector» se refiera a «la obra», en realidad toda su actividad crítica gira en torno a los «poetas». Como sabemos, al menos después de Foucault, la delimitación de aquello que deba entenderse por «obra» entraña todo un conjunto de dificultades. No es lo mismo, en efecto, estudiar un poema o un grupo de poemas de un autor, que su «obra poética». Aun así, el estudio de la obra poética se orienta hacia la formación de lo que podríamos llamar «la figura del poeta», que resulta del contraste entre los rasgos distintivos más destacados de su escritura poética a lo largo de la obra —sus ciclos poéticos, su «estilo», su «tonalidad», su dicción, su versificación, los motivos dominantes en sus poemas más idiosincrásicos— en contraste con los rasgos distintivos de las obras de sus «contemporáneos». De esta manera, la figura del poeta es una construcción que correlaciona una escritura con lo que viene de la tradición y con el ámbito cultural en que se origina. En un estudio temprano dedicado a Juan Ramón Jiménez (1941), Cernuda señala lo que para él constituye la «misión de la crítica», a la que se mantuvo fiel hasta el fin de su vida: «La crítica de Juan Ramón Jiménez va casi siempre más allá de la figura literaria del personaje, y lo ve y nos lo ofrece como elemento de un conjunto más vasto en el tiempo o en el espacio, lo cual es en definitiva la misión de la crítica»²².

21 Cernuda fue en extremo sensible a las opiniones sobre su poesía que consideraba injustas, así como a la falta de atención que se brindaba a su obra, como se evidencia en su «Carta abierta a Dámaso Alonso» (1948) y sobre todo en «El Crítico, el Amigo y el Poeta» (1948), en que no escatima el sarcasmo contra «A. del Arroyo» (personaje inventado que apenas encubre al crítico Ángel del Río) a propósito de la presunta influencia de Guillén en su obra temprana.

22 *Prosa II*, p. 72.

En este ensayo sobre Jiménez, Cernuda alude a la justicia o la injusticia que conlleva la valoración crítica. «Claro que no siempre su crítica [la de Juan Ramón Jiménez] es justa», apunta. Sobre Cernuda se ha dicho otro tanto. Mas ¿qué sería la crítica justa? Hay algunas precondiciones, desde luego, que caben exigirse incluso a los poetas-críticos: la consideración pertinente de los textos y sus contextos —que es lo que reclama Cernuda a sus críticos a propósito de la supuesta deuda con Guillén—, la coherencia de sus puntos de vista, la consistencia argumental. Pero la cuestión de la justicia es más de fondo, va más allá de la valoración, se inscribe en un contexto ontológico. El perspectivismo, que implica la revisión de los valores, pone en evidencia el carácter histórico de la valoración y el conflicto entre valores que deriva de las posiciones que asumen los críticos.

Se ha insistido en la falta de objetividad y apasionamiento de los juicios críticos de Cernuda, incluso en su manifiesta injusticia frente a algunos poetas españoles como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado, pero sobre todo frente al modernismo, y particularmente frente a Rubén Darío. En el estudio que en su juventud dedica a Cernuda, el crítico español Jenaro Talens, esforzándose por matizar la actitud del poeta sevillano, se sirve de una oposición entre el «crítico-crítico» y el «artista-crítico», distinción que se fundamenta en el grado de objetividad y en la orientación de la crítica, sea hacia la exterioridad —la obra que se critica— o sea hacia la interioridad —la propia obra poética—. Para Talens, el «crítico-crítico» es «el estudioso que analiza fríamente», mientras el «artista-crítico» es el «creador que busca en su crítica más solucionar los problemas que su propia obra le acarrea que clarificar la obra criticada. De hecho —añade—, pocas veces el artista ha sido crítico objetivo»²³. A juicio de Talens, «por una curiosa

23 Talens, J. *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Anagrama, 1975, p. 160.

coincidencia» se dieron en España «los casos de artistas que asumían en su personalidad las dos posibilidades», entre ellos, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Moreno Villa, Dámaso Alonso. Frente a ellos, Cernuda sería un caso aparte, sería el artista-crítico por antonomasia.

Cernuda, sin embargo, no puede ser incluido en este grupo [de los poetas españoles que menciona como notables críticos], por más que muchos hayan querido ver como objetividad lo que no era sino frialdad apasionada. En efecto, rebelde siempre, anárquico, no se deja llevar por sistema alguno a la hora de analizar la obra ajena, sino por sus íntimas convicciones a menudo contradictorias acerca de cómo había de ser *la* poesía —de la que el modelo que tenía a mano era *su propia poesía*—. Prácticamente la única literatura válida era aquélla en mayor o menor grado relacionada con su particular visión de mundo.²⁴

Talens toma de Jaime Gil de Biedma, a quien cita, la paradójica calificación que contrapone a la objetividad²⁵. Hay que reconocer que del grupo de poetas que enumera Talens es precisamente Cernuda el que continúa siendo nuestro contemporáneo por antonomasia, lo cual no implica, de ninguna manera, que se desconozca la calidad poética, sobre todo de Salinas y de Guillén. Es cierto que Salinas, Guillén o Dámaso Alonso, notables filólogos y profesores, llevan adelante un trabajo mucho más orgánico, metódico y disciplinario que Cernuda. Lo sistemático pertenece ante todo al trabajo académico. El rigor que entraña el pensamiento poético no es ajeno, por el contrario, a una enorme libertad que

24 *Ibid.*, p. 161.

25 Gil de Biedma había dicho en el artículo «El ejemplo de Luis Cernuda» que «su frialdad es la apasionada frialdad del hombre que, a cada momento, está intentando entenderse y entender» (citado por Talens).

permite el juego de las contradicciones, la paradoja, la ironía; una libertad que al poner en cuestión la primacía de cualquier principio, y no se diga sistema, es por naturaleza rebelde y anárquica. Habría que comenzar por el reconocimiento de la integridad ética cernudiana, pues como crítico declara abiertamente el perspectivismo de su posición. Dicho esto, el análisis de la obra ajena no queda librado al capricho o la inconsecuencia; por el contrario, lo que el propio Talens reconoce en Cernuda es la «frialidad apasionada».

Lo que amerita una consideración más detenida es la afirmación de que la perspectiva crítica de Cernuda, que estaría orientada «por sus íntimas convicciones (...) acerca de cómo había de ser *la poesía*», tendría por modelo *su propia poesía*. Cernuda sabía bien que no es posible dar una definición de la poesía, «lo cual resulta una tarea vana y pretenciosa», incluso en el caso en que el poeta deba iniciar una lectura con unas palabras previas que den cuenta de su posición respecto de la poesía: «Permítaseme que refiera ahora la poesía a mi experiencia personal, lo cual supone no poca presunción, aunque el poeta, si es que se me puede llamar así, tiene fatalmente que referir a su propia persona las experiencias poéticas que con sus medios limitados percibe; y al fin y al cabo, acaso las experiencias del poeta, por singulares que parezcan, no lo sean tanto que no puedan encontrar eco, en sus líneas generales, a través de diferentes existencias»²⁶. Sin embargo, esa imposibilidad de hablar sobre la poesía más allá de la experiencia personal del poeta —experiencia que, si seguimos a Eliot, es solo parcialmente expresable— no se concilia con un propósito que sería ciertamente pretencioso y vano, como es tomar como modelo de *la poesía su propia poesía*. No es menos cierto que una primacía de la posición del artista sobre la del crítico supedita la actividad crítica a los

26 «Palabras antes de una lectura» (1935), en *Poesía y literatura, Prosa I*, pp. 601-602.

hallazgos, dificultades y búsquedas que son propios de la escritura poética. La «visión de mundo» no es una condición previa a la experiencia poética, sino que se configura en esta, en el proceso de lectura y escritura que se extiende a lo largo de la vida del poeta, desde el momento en que entra en contacto con el primer poema que lo deslumbra. Sabemos que para Cernuda ese encuentro inicial se produce en la infancia, a los once años de edad, cuando cae en sus manos un volumen con las rimas de Bécquer²⁷. En un artista que se plantea como propósito la unidad total entre vida y poesía, como es el caso de Cernuda, esta formación de mundo en torno a la poesía es desde luego extremadamente intensa. La visión de mundo de Cernuda se configura por completo en torno a la poesía, incluso la adversidad que enfrenta a lo largo de su vida queda articulada de manera esencial a su mundo poético. No de otra manera pudo surgir el lema que engloba al conjunto de su poesía: *La realidad y el deseo*. Sin embargo, la visión de mundo no permanece estable, sobre todo cuando la realidad cambia de manera constante, como en la época moderna. La modificación es aún más profunda ante acontecimientos personales y colectivos dramáticos, como lo fueron la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. En el poeta moderno, y más todavía en el poeta del siglo XX, todas estas modificaciones se combinan con una transformación más decisiva que se relaciona con el despliegue de la experiencia poética: la sucesión de movimientos artísticos, el encuentro y el conocimiento de otras tradiciones poéticas, la revisión y aun la inversión de valores que caracteriza a la cultura moderna.

Para el poeta-crítico, en consecuencia, el ejercicio de la crítica es un aspecto necesario de la meditación a la que se refería Eliot, una de las dos facetas de su experiencia, un componente de su pensamiento. Por otra parte, es evidente que el lector que posee alguna experiencia poética adopta una posición previa frente a los

27 Silver, Ph.W. *Luis Cernuda, el poeta y su leyenda*. Madrid: Castalia, 1995, p. 22.

ensayos críticos. Hacia algunos textos se encamina en búsqueda de información historiográfica o de análisis que contribuyan a su conocimiento de los aspectos técnicos y del desarrollo artístico; hacia otros, en búsqueda de interpretaciones que pongan en correlación la poesía, o, con mayor precisión, un conjunto de poemas de una época con la configuración histórico-cultural en que se insertan. Para ello, se dirige al «crítico-crítico», aunque este conviva en la misma persona y bajo el mismo nombre con el poeta. Pero cuando el lector quiere percibir la crítica desde el interior del movimiento artístico, sin duda va en búsqueda del «artista-crítico». Quizá el crítico-crítico sea más ecuánime en sus apreciaciones, más atento al movimiento de conjunto dentro de la historia literaria, más preciso en los detalles técnicos, pero es seguro que el artista-crítico aporta la intensidad de las cuestiones decisivas para la «creación» artística. De ahí que frente a la ecuanimidad opte por el apasionamiento, porque en su actividad crítica pone en riesgo ya no un método, ya no un protocolo acordado dentro de una comunidad académica, sino el lugar desde el que vive su integral experiencia poética.

A partir de estos presupuestos, se puede afirmar que la influencia de Cernuda en el desarrollo de la poesía en nuestra lengua, al menos en el último medio siglo, tiene que ver con la doble impronta, como poeta y como crítico, aspectos en realidad, en su caso, indisociables. Dado que en este ensayo no existe intención alguna de exhaustividad, quisiera señalar, de manera breve, algunas de las que me parecen las líneas matrices de la crítica cernudiana que fueron decisivas para la poesía hispanoamericana a partir de la década de los años 60 del siglo pasado.

1) *El poeta debe tener conciencia de su lugar en la tradición poética y, en consecuencia, asumir una posición que le obliga a delinear el horizonte poético «contemporáneo».* Es evidente que para ello no hay método

alguno, pues el poeta está librado a un perspectivismo cuyas consecuencias dependen del talento (o del genio) individual y de la riqueza de la experiencia poética que le permiten, a la vez, captar la poesía del pasado que puede actualizarse con potencia, y la posibilidad de metamorfosis en la poesía que se escribe en el momento. Es verdad que en las historias literarias ha habido largos períodos en que ha predominado el apego a determinados cánones que rigen la composición, pero en la época moderna el movimiento ha estado caracterizado, más bien, por las rupturas con respecto a la tradición. Ya Paz decía que en la modernidad la tradición no es continuidad sino ruptura. Pero esta tradición de ruptura, como veía bien Cernuda, implicaba la revisión de valores del pasado, el retorno de Manrique, de Garcilaso, de san Juan de la Cruz, de Aldana, de Góngora. O, más bien, de *cierto* Manrique, de *cierto* Garcilaso, de *cierto* san Juan de la Cruz, de *cierto* Aldana, o *cierto* Góngora, porque los poetas que vuelven —o, más precisamente, los poemas que vuelven— se seleccionan e interpretan necesariamente desde el sesgo²⁸ que imprime el poeta que los retoma como sus «contemporáneos». El curso de la experiencia de un poeta, o incluso del crítico académico, está sujeto a cambios —en ocasiones radicales— de su comprensión de la poesía, y, por tanto, a modificaciones de sus valoraciones. Su valoración puede llevar a

28 Habría que preguntarse si existen alguna crítica o alguna historia que no estuviesen sesgadas. El ideal de la crítica formalista, en cualquiera de sus vertientes, fue siempre la objetividad y la puesta entre paréntesis de la valoración. Más allá de la descripción formal, que ya implica la delimitación del objeto que va a ser descrito, es poco lo que puede decir un tal ejercicio crítico. Pero la descripción no es conocimiento del poema, aun si es exhaustiva, como en el estudio que Lévi-Strauss y Jakobson dedican a *Les chats*, de Baudelaire: se da cuenta de su estructura, de los componentes «moleculares» y «atómicos» del poema en los distintos estratos fonológicos o semánticos, pero la singularidad de *Les chats* rebasa por completo al trabajo descriptivo. No se trata tampoco, por supuesto, de hurgar en el poema por *su* sentido, por *su verdadera significación*; la interpretación crítica no necesariamente es hermenéutica, en tanto esta siempre se dirige a desentrañar el núcleo oculto, la verdad o *el* sentido esencial de un texto.

equivocos, injusticias, olvidos, y hasta a extrañas animadversiones que imposibilitan la lectura de tal o cual autor, aun si se trata de un gran poeta al que se desconoce por completo, como sucede con el desconocimiento de Rubén Darío por parte de Cernuda. A partir de las «afinidades electivas» se puede estar de acuerdo o en desacuerdo con el poeta-crítico.

En el caso de Cernuda, la conciencia de su lugar en la tradición de la poesía española tiene que ver con la búsqueda de un origen para esa tradición —en Manrique o en Garcilaso—, en algún poeta fuerte que se constituya en el referente histórico de la poesía en lengua castellana —en algún momento, Góngora—, en los antecedentes que le permiten delimitar su posición frente a sus contemporáneos —Bécquer frente al modernismo y la generación del 98—, y en la diferenciación frente a ellos —la llamada generación del 27, y en particular Jorge Guillén—. Desde luego, la fijación de un origen y de referentes, la representación del movimiento de una historia de la poesía, la construcción por tanto de la contemporaneidad, son de alguna manera arbitrarios, si por arbitrariedad entendemos en este caso que su «necesidad» brota de los problemas que el poeta-crítico debe enfrentar en su propia escritura, que no es una situación meramente subjetiva, sino que tiene que ver con el mundo, con las formas culturales que le vienen dadas.

Sin embargo, no se puede dejar de consignar la extrañeza que provoca la ausencia de Hispanoamérica en esta configuración de la contemporaneidad que se da en el trabajo crítico de Cernuda. Los únicos poetas hispanoamericanos sobre los que escribe Cernuda son Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig, y si en el caso de Darío es insólita su injusticia, en el caso del poeta uruguayo se puede decir que lo toma a modo de ejemplo para demostrar la pobreza de la versificación modernista. Este vacío es, mirado desde Hispanoamérica, aún más inquietante cuando se trata de la ausencia de al menos medio siglo en que surgen poetas de

inusitada fuerza: Huidobro, Neruda, Vallejo, Gorostiza, Lezama Lima, Borges. Para un poeta hispanoamericano resultaría inconcebible ignorar la historia de la poesía española como una de las fuentes de su tradición.

2) Una segunda faceta que cabe resaltar en la obra crítica de Cernuda es su *vocación europea*. En su caso, es evidente que el vínculo con la poesía moderna tiene su núcleo en el romanticismo. Lector de Hölderlin, de los románticos ingleses, de Baudelaire y de Mallarmé, Cernuda atiende con especial preocupación al surgimiento y despliegue de la revolución poética moderna, en sus grandes momentos. Octavio Paz, en el ensayo que dedica a Cernuda, «La palabra edificante», hace una notable observación sobre la condición de poeta moderno, que se expresa en el sentido biográfico de su poesía, y a la vez sobre la situación de los poetas españoles contemporáneos frente a Europa.

Biografía de un poeta moderno de España, *La realidad y el deseo* es también la biografía de una conciencia poética europea (...). Por supuesto, los españoles son europeos pero el genio de España es polémico: pelea consigo mismo y cada vez que arremete contra una parte de sí, arremete contra una parte de Europa²⁹ (...) Cernuda escogió ser europeo con la misma furia con que otros de sus contemporáneos decidieron ser andaluces,

29 A propósito del sentimiento trágico de la vida en García Lorca, Cernuda escribía en 1938 que la muerte había sido tema casi único de su poesía, y añadía: «Esto no podía comprenderlo todo su público, sobre todo cierto público intelectual que merced a una superficial cultura europea se estimaba como factor decisivo para la transformación de nuestro país. Ahora bien, España y su gente son un “sí” y un “no” contundentes y gigantescos que no admiten componendas europeas. Y cuando esa afirmación y esa negación españolas se enfrentan una con otra de siglo en siglo, los pobres intelectuales europeizantes escapan a la desbandada. [Cernuda prosigue, a renglón seguido, como marcando la diferencia con su gran contemporáneo:] Federico García Lorca era español hasta la exage-

madrileños o catalanes. Su europeísmo es polémico y está teñido de antiespañolismo. El asco por la tierra nativa no es exclusivo de los españoles; es algo constante en la poesía moderna de Europa y América (...) Así, Cernuda es antiespañol por dos motivos: por españolismo polémico y por modernidad. Por lo primero, pertenece a la familia de los heterodoxos españoles; por lo segundo, su obra es una lenta reconquista de la herencia europea, una búsqueda de esa corriente central de la que España se ha apartado desde hace mucho. No se trata de influencias —aunque, como todo poeta, haya sufrido varias, casi todas benéficas— sino de una exploración de sí mismo, no ya en sentido psicológico sino de su historia.³⁰

Es evidente que el «antiespañolismo» de Cernuda se manifiesta, en cuanto crítico, en relación con determinadas tendencias de la poesía española de su época, en el rechazo del modernismo y la generación del 98, en su aversión por lo «popular», pero, como hemos señalado, el poeta no dejó de rastrear sus raíces en la tradición hispánica, aunque ponga el acento, según los momentos de su experiencia, en unos u otros poetas del pasado. Es en su poesía, sobre todo en sus últimos libros, donde el «asco por la tierra nativa» es más fuerte. Sin embargo, gracias a su «lenta reconquista», no solo su poesía sino, a través de ella y de su obra crítica, la de los poetas en que tendrá influencia, salen beneficiados de la herencia poética europea, sobre todo del romanticismo, pero también de Mallarmé, del surrealismo, de la moderna poesía inglesa e italiana. *El pensamiento poético de la lírica inglesa* es, en esta línea,

ración. Sobre su poesía como sobre su teatro no hubo otras influencias que las españolas». «Federico García Lorca (Recuerdo)», *Prosa II*, pp. 153-154.

30 Paz, O. «La palabra edificante», en J. Valander (compilador), *Luis Cernuda ante la crítica mexicana: Una antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 55.

un libro que recoge la lectura que presta un poeta español del siglo XX a la poesía moderna inglesa del siglo XIX, lectura que se enmarca en su esfuerzo por alcanzar una escritura poética que asimile la concisión, la claridad y el repudio a la elocuencia, que Cernuda descubre en la lírica inglesa. Es otro mexicano, Salvador Elizondo, quien precisa la importancia de este estudio del poeta sevillano: «Cernuda maneja un lenguaje poético que puede serle ajeno como poeta, pero que como poeta, por su enajenación de la utilidad de ese lenguaje que a él no puede entregarle sino su esencia concretada en poema, sí puede revelarle el trasfondo último de la poesía y la poesía misma»³¹. Elizondo observa que, después de Cernuda, varios poetas españoles e hispanoamericanos se aproximaron a la lírica inglesa.

El «europeísmo» en Cernuda bien podría considerarse como su modo peculiar de ampliación del ámbito contemporáneo, dentro de una exigencia compartida por los poetas del siglo XX, que a lo largo del siglo fue creciendo: la apertura hacia otras tradiciones poéticas de Occidente, la mirada hacia las tradiciones orientales e incluso amerindias. En el artículo citado, Elizondo señala:

Si antes de ahora las influencias en las diversas literaturas nacionales eran completamente específicas, hoy en día esto ya no sucede; las influencias se entrecruzan caprichosamente, van inusitadamente de un polo al otro de la tierra sin que podamos explicarlas más que por una preferencia personal del poeta que ama abreviar ahistóricamente en fuentes que por razones tradicionales parecerían estarle vedadas. Como quiera que sea, es posible encontrar un cauce oculto, casi imperceptible, por el que fluye este

31 Elizondo, S. «La poesía inglesa no ha impregnado nuestra lengua sino en el siglo presente», en J.Valander, *op. cit.*, p. 107.

fárrago aparentemente desordenado de influencias si atendemos más al pensamiento crítico que a la creación literaria misma.³²

Elizondo anota de paso la «estrecha relación» que existe entre los pensamientos poéticos de Góngora y Marino, de Crashaw y Góngora, de Quevedo y Donne, o en el ámbito del primer romanticismo, entre Heine y Bécquer³³.

3) *La oposición entre «dicción» y «elocuencia»*, que está detrás de la oposición entre tradición francesa, particularmente el simbolismo, y tradición inglesa, se superpone con la organización de la tradición poética española que propone Cernuda. Los equívocos cernudianos con respecto al modernismo, a Darío y a la generación del 98 tienen que ver con su repudio a la *elocuencia*, la abstracción y lo ornamental. En contraposición, la lírica inglesa permite contraponer la *dicción* a la *elocuencia*, en la línea de una poesía concisa y concreta. Eliot es también en este tópico un referente de Cernuda. El lenguaje poético no es, ciertamente, el lenguaje pragmático de la vida cotidiana, pero tampoco debe ser el lenguaje de la *elocuencia* ornamental o del exotismo que caracteriza al simbolismo francés y al modernismo. El tono conversacional y narrativo que se descubre en la lírica inglesa contemporánea permite una renovación en ruptura con el modernismo hispanoamericano y sus inmediatos continuadores, que, entre otros aspectos importantes para la historia de la poesía de nuestra lengua, permite a Cernuda renovar el poema largo y el poema en prosa.

32 Elizondo, *loc. cit.*, p. 103.

33 Esta búsqueda de fuentes exóticas, por decirlo de alguna manera, fue creciendo a lo largo del siglo pasado. Hoy puede ser mirada como una faceta del proceso de mundialización. Tengamos presente que el artículo de Elizondo fue publicado en 1964.

4) Cada poeta configura en su experiencia poética un determinado «ideal» de lo que tiene que ser el poeta, que en realidad es el ideal que procura alcanzar para situarse con respecto a la tradición y para insertarse entre sus contemporáneos. Desde este punto de vista, todo poeta tiene sus adversarios, sus espectros que lo acosan. Es frente a estos espectros-adversarios que se torna implacable y, a menudo, injusto. Pero la *injusticia* está ahí, para que la descubran y la comenten los críticos. Es en este aspecto cuando el poeta pierde la frialdad analítica y cuando con mayor intensidad se deja llevar por la pasión. La distancia de medio siglo entre Cernuda y nosotros nos permite poner en perspectiva su posición con respecto a Darío. En realidad, Cernuda no se refiere a la obra poética del nicaragüense; es más, confiesa paladinamente que no la ha leído: «La lectura de Darío fue en mi caso personal lectura adolescente, de los 17 años más o menos; estrofas, fragmentos de estrofa o versos suyos aún quedan por los rincones de mi memoria, aunque hace unos cuarenta años que no he vuelto a leerle. ¿Por qué? Porque durante esos cuarenta años mi trabajo de poeta fue llevándome, instintiva y reflexivamente, hacia una experiencia de la poesía contraria a la que representa la de Darío, y la relectura de éste me aburre y enoja. Es decir, que Darío se ha convertido para mí en negación de cuanto he llegado a admirar y de cuanto he querido realizar, según mis medios, en el terreno de la poesía»³⁴. El crítico académico, y más aún si es hispanoamericano, tiene razón en rechazar este modo de «experimentación» crítica³⁵, pero quizá el equívoco radique en tomar como ensayo crítico algo que es otra cosa, que es más bien una declaración de principios, un manifiesto. Desde este punto de vista, cuanto dice

34 Cernuda, «Experimento en Rubén Darío» (1959), *Prosa I*, p. 712.

35 Ernesto Mejía Sánchez, en su ensayo «Rubén Darío, poeta del siglo XX», al señalar la influencia de Darío en la poesía española menciona unos cuantos nombres que precisamente podrían considerarse como poetas que están en la otra orilla de la «experiencia poética» cernudiana. En J. Valander, *op. cit.*, p. 119.

Cernuda sobre Darío tiene importancia como material de análisis para el estudio de la historia de la poesía en nuestra lengua durante el siglo pasado, para advertir la reacción que provoca Darío en un momento dado de esa historia y cómo tenían que abrirse paso los poetas fuertes de nuestra tradición en oposición precisamente al nicaragüense. Como crítica de la obra poética de Rubén Darío, el ensayo de Cernuda es irrelevante.

5) Cernuda tuvo que enfrentarse a otro tópico que retorna cada cierto tiempo y en distintos contextos a los debates literarios: el tema de *lo popular*. El romanticismo que, como se ha dicho reiteradamente, es una de las referencias fundamentales de Cernuda, creó un culto de lo popular que se refería ante todo a la configuración de determinados mitos sobre el pasado. La crítica de Cernuda se dirige a la supuesta expresión del sentir y el pensar del pueblo, que podría manifestarse en un lenguaje poético simple y sencillo, como proponían Wordsworth —aunque su ideal no se cumpliera de ninguna manera en su poesía— y más tarde Campoamor entre los españoles. Como anota Cernuda, la realización de una «poesía popular» así entendida solo encuentra lectores entre «algunos maestros de escuela y tal o cual miembro de nuestras clases conservadoras»³⁶. Por otra parte, nada resulta más ajeno que la «voz mesiánica» del bardo para un poeta que considera que la interiorización de la experiencia poética es la vía para adentrarse en la realidad, como sucede con Cernuda, aunque reconozca que la gran poesía tiene de alguna manera su raíz en el pueblo, en el sentido que el romanticismo asignó al término. En el ya mencionado ensayo que dedica a García Lorca, Cernuda apunta sobre el carácter popular de la poesía del granadino: «Su poesía no necesita esa póstuma deformación [esto es, convertirlo en «bardo mesiánico»] para encarnar como encarna la voz más remota, honda e inspirada de nuestro pueblo, aunque éste no

36 Cernuda, «Poesía popular» (1941), *Prosa I*, p. 476.

lo sepa, como ha ocurrido siempre y como es natural que ocurra»³⁷. Esta penetrante observación se vincula, además, con la confusión entre lo popular y el público. Cernuda fue especialmente sensible a la falta de público que tenía para su poesía, lo que le permitió discernir entre poetas que tenían su público ya constituido —en su caso, los poetas conservadores, que se apegaban a las formas preva- lecientes: el simbolismo, el modernismo y sus inmediatos continua- dores— y los poetas innovadores cuya obra tenía que esperar por su público. De hecho, el poeta innovador no cuenta con un públi- co que sea capaz de recibir de inmediato su poesía, sino que tiene que esperar que esta vaya paulatinamente creando a su público. Si Cernuda tuvo al fin un público para su poesía fue hacia el final de su vida, primero en México y solo posteriormente en España.

Para poner fin a esta aproximación a la actividad crítica de Cernuda, cabe citar nuevamente a Elizondo, quien, a propósito de *El pensamiento poético en la lírica inglesa*, propuso una caracterización que vale para el conjunto de la crítica poética de Cernuda: «La pa- labra del poeta rara vez es la palabra del historiógrafo de la litera- tura o aun del crítico literario a secas. Si bien es cierto que el poeta ve más imprecisamente que el erudito o el historiador de la litera- tura, es también más cierto que su mirada tiene mayor profundi- dad. El poeta accede, confrontado con los demás poetas, a una vi- sión de la cual él es partícipe»³⁸. Tal vez el término «imprecisión» que usa Elizondo sea equívoco en este contexto. La imprecisión de Cernuda tiene que ver con el sesgo que provoca su proyecto poé- tico, con la autoconciencia sobre su escritura, pero por ello mismo adquiere mayor profundidad, pues cala en el interior mismo del movimiento de la poesía en la historia de una cultura, en un mo- mento de la tradición.

37 Cernuda, *Prosa II*, p. 152.

38 Elizondo, S., *loc. cit.*, pp. 104-105.

III
LECTURAS

Pedro Páramo, la muerte infinita

EL CONTEXTO CULTURAL HISPANOAMERICANO DEL SIGLO XX, fuertemente marcado por la herencia colonial hispánica, por el *ethos* barroco¹ y la religiosidad católica, sin duda tiene en Dante Alighieri, y especialmente en la *Comedia*, a uno de los inspiradores de sus mitos más arraigados. Dante no inventó el infierno, ni el purgatorio ni el paraíso. Infierno y paraíso son tópicos muy arcaicos de los relatos míticos. El purgatorio, más reciente que los otros dos, había llegado a ser, en la época de Dante, un lugar plenamente demarcado dentro de la topografía cristiana del mundo de los muertos². Pero Dante, al sintetizar las creencias de su época sobre el Más Allá y al ponerlas en relación con el mundo en el que vivieron él y sus contemporáneos en una compleja composición mítica, teológica, ética, política y poética, acorde con el imaginario cósmico de la época, logró dar cohesión y plasticidad a la representación cristiana del mundo basada en el pecado, la culpa, el castigo, la penitencia, la salvación y la promesa de resurrección.

1 Sobre el *ethos* barroco, cf. Echeverría, B. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 1998.

2 Le Goff, J. *La Naissance du Purgatoire*. París: Gallimard, 1981.

A través de la prédica religiosa, de la literatura y de la tradición oral, esta representación que combina el mundo de los vivos con el mundo de los muertos, el mundo actual con el Más Allá, escindido a su vez en el mundo de los réprobos —el Infierno— y el mundo de la salvación —el Purgatorio, lugar de penitencia y transición, y el Paraíso— habría de llegar hasta nosotros, no solo hasta los lectores de Dante, sino hasta aquellos que no lo han leído, que no lo leyeron, que no lo leerán nunca, a través de la mitología del catolicismo popular, de la imaginería barroca de la Contrarreforma y de las creencias de las culturas campesinas donde las almas en pena murmuran dentro de las casas de los vivos. Así, el mundo de los fantasmas que pueblan nuestras pesadillas y que actúan en cada uno de nosotros, en los temores, la culpabilidad y el anhelo de salvación, de alguna manera se relaciona con Dante. Se puede ser católico o no serlo, creyente o agnóstico o incluso ateo, pero con independencia de las creencias que se profesen, los personajes y los escenarios de ese mundo imaginario constituido como mitología tienen que ver con los espectros que nos acompañan.

La influencia de Dante en la literatura y en la cultura hispanoamericana es evidente y multifacética; de ello pueden dar cuenta estudios filológicos que se propongan establecer relaciones entre la *Comedia* y las obras poéticas hispanoamericanas. Por *Pedro Páramo*, la gran novela de Juan Rulfo, pasean a sus anchas los espectros de Dante y sus criaturas. Fantasmas semejantes transitan por las páginas de Borges, de Marechal, de Sábato, de Onetti o de Lezama Lima. Dante está citado directa o indirectamente, y para descubrir las citas no se requiere la explícita referencia al poeta florentino. Rulfo no lo cita explícitamente, pero se puede leer *Pedro Páramo* como una moderna versión hispanoamericana del *Infierno*, que mantiene un juego de aproximaciones y distancias respecto de la versión de su predecesor. No me interesa, para

el propósito de este ensayo, señalar correspondencias textuales; más bien, trataré de indagar la transfiguración o la ruptura que la novela de Rulfo provoca con respecto a la visión del infierno vinculada a la tradición católica y a la *Comedia*, dado que *Pedro Páramo* desplaza el infierno del Más Allá al «mundo de la vida».

Rulfo, tanto en *Pedro Páramo* como en los relatos de *El llano en llamas*, narra lo que acontece en un mundo violento, el de la revolución mexicana y su continuidad en la guerra de los cristeros, mundo que para sus personajes se convierte en un verdadero infierno. Comala, el lugar donde transcurre la novela de Rulfo, como nos hace saber el narrador, está en la boca del infierno, mas este se extiende por el orbe entero. El infierno dantesco es una región del Más Allá destinada a los muertos que han abandonado, al ingresar en ella, toda esperanza de salvación a consecuencia de la gravedad de sus culpas y pecados. Pero en el viaje de Dante y su maestro Virgilio, el infierno es solo la primera región del Más Allá; la obra del poeta florentino no apunta al abismo sino a la cima: el paraíso, la gloria, el encuentro con la santidad, el amor y la divinidad. Para Rulfo, poeta moderno, hispanoamericano del siglo XX, mexicano que ha vivido una infancia dura a causa de la revolución y la guerra de los cristeros, escindido y a la vez mestizado por la herencia del *ethos* barroco católico y la impronta de la época del desencantamiento y la secularización del mundo, el relato ha de circunscribirse irremediabilmente al infierno:

— ¿Tú crees en el infierno, Justina? [Pregunta Susana San Juan].

— Sí, Susana. Y también en el cielo.

— Yo sólo creo en el infierno — dijo.

Y cerró los ojos.

EL PASAJE AL REINO DE LOS MUERTOS

El pasaje al Más Allá en pos del padre es un motivo que se reitera en las mitologías y literaturas épicas. Podría interpretarse este paso como una manera de legitimar el origen, de instituir el linaje en torno al nombre del padre. En la *Odisea*, cuando Ulises arriba a los confines del Océano, a los parajes sumidos en una noche pernicioso y perpetua que «se extiende sobre los míseros mortales», y convoca a las sombras de los muertos con la sangre de las reses sacrificadas, busca sobre todo el vaticinio de Tiresias, alguna certidumbre acerca del retorno a Ítaca, a la *patria*, al tálamo nupcial, y finalmente hacia el reencuentro con Laertes, el padre, y con Telémaco, el hijo. El vaticinio del retorno a Ítaca adquiere primacía sobre la piedad, el amor filial y el duelo por la madre muerta: «Vino luego el alma de mi difunta madre Anticlea, hija del magnánimo Autólico, a la cual había dejado viva cuando partí para la sagrada Ilión», relata Ulises a Alcínoo, su anfitrión. «Lloré al verla, compadeciéndola en mi corazón; mas con todo eso, a pesar de sentirme muy aflijido, no permití que se acercara a la sangre antes de interrogar a Tiresias» (Homero, *Odisea*, Canto XI). Tengamos en cuenta que Ulises, blandiendo su espada y amenazando a la sombra, no permite que el espectro de su madre se acerque a la sangre del holocausto, que haría posible incluso que ella pudiese reconocerlo como su hijo.

El «Libro VI» de la *Eneida* mantiene correspondencia evidente con el citado «Canto XI» de la *Odisea*. Si Ulises, enviado por Circe, atraviesa el tenebroso Océano, el descenso al mundo de los muertos que emprende Eneas solo es posible por la intervención de la Sibila. Más extenso que el «Canto XI» de la *Odisea*, el «Libro VI» de la *Eneida* desarrolla una visión del mundo de los muertos también más compleja. Si el Hades de Homero es

un espacio de oscuridad común para todos los muertos, en el de Virgilio se establecen dos ámbitos separados, uno para el castigo y muerte eterna destinado a los malvados, y otro, de salvación y reencarnación para los buenos, esto es, una anticipación de lo que serán el infierno y el cielo del cristianismo posterior. «Aquí es donde el camino se bifurca: / por la derecha, el muro del gran Dite / nos llevará al Elisio; por la izquierda / se va al impío Tártaro en que penan / los malvados» (Virgilio, *Eneida*, Canto VI, traducción de Espinosa Pólit). Poco es lo que puede percibir Eneas del Tártaro impío, pues su propósito es llegar hasta el espectro o el alma de su padre y obtener un vaticinio sobre el destino del linaje.

Anquises, como sucede con los espectros de los muertos, no sabe lo que acontece en el presente entre los vivos, pero tiene memoria del pasado, del origen, y prevé el porvenir: tiene un saber sobre la historia del linaje. Su conocimiento, defectuoso por la ignorancia del presente, afirma sin embargo la teleología: la gloria de Roma, del linaje de Anquises y Eneas —teleología que se sustenta en la idea de reencarnación de los hombres probos y valerosos—. Dirigiéndose a su hijo Eneas, que ha descendido aún vivo al mundo de los muertos, dice el espectro de Anquises: «Las almas son a quien destina el Hado / nuevos cuerpos, y aquí junto al Leteo / para la paz del renacer, ansiasas / largos olvidos en sus aguas beben. / De ellas te quiero hablar, ésas mostrarte, / sí, tiempos hace que contigo anhelo / hacer ese recuento de los míos, / para que tú conmigo más te alegres / de haber hallado a Italia». Hallar a Italia es más que hallar la historia de una nación, es vislumbrar la historia del destino imperial de Roma. Es encontrar el origen de una historia que culminará con el reinado de Augusto y la consiguiente celebración de ese origen y ese destino que hace su vate, Virgilio. La creencia en la reencarnación de las almas de los probos en otros cuerpos llega hasta

Virgilio a través de los pitagóricos, pero es notable la relación que el poeta establece entre esta creencia y la reminiscencia platónica: las aguas del Leteo deben borrar del alma toda memoria de su vida anterior, ante todo la memoria de su cuerpo, pero el poeta en cambio debe rememorar la historia del linaje, del pueblo, del imperio. Pero para que esta memoria, finalmente «póstuma», adquiriera legitimidad, es decir, para que emane de una ley instituida en el origen, es preciso que se torne «vaticinio».

El poeta del imperio habla a través del espectro del padre, Anquises; un padre que, por lo demás, pertenece a una patria extranjera de la cual ha salido su hijo Eneas, primero a combatir en la defensa de Ilión y luego, a través de múltiples peripecias, hacia su destino que, ahora lo sabe gracias al vaticinio pronunciado por el espectro del padre, es la fundación de Italia. Recordemos que Eneas tiene por madre a una diosa, una inmortal, como su enemigo Aquiles. Esta afinidad los distingue de Ulises, otro de los enemigos de Eneas en la guerra de Troya, y a la vez compañero y adversario de Aquiles. Si Homero «vaticina» a través de Tiresias, el espectro del vate, Virgilio lo hace a través de Anquises, el espectro del padre. Mientras en la visita de Ulises al mundo de los muertos, éste, contra sus sentimientos filiales, aleja de sí al espectro de la madre mientras no haya hablado Tiresias, en el descenso de Eneas al Hades la madre es la gran ausente, dado que se trata de una inmortal.

Dante, poeta cristiano, se hace cargo de una relación aún más compleja entre la particularidad de la patria y la universalidad, es decir, la humanidad. El cristianismo es por antonomasia una religión ecuménica, que apela a todos los seres humanos. El poeta, que vive en carne propia y con angustia el drama histórico de las disensiones fratricidas dentro de Florencia y la guerra que conspira contra la unidad de Italia, compone una historia en la que se traban la fundación y el destino de una iglesia ecuménica con la

historia patria, los avatares de la actualidad histórica con la historia de la salvación, las peripecias del destino individual con las de la Italia medieval y, a la vez, con el destino de la humanidad. La salvación, en el caso del cristianismo medieval, ya no promete la reencarnación de las almas de los bienaventurados que retornan al mundo en los cuerpos de los héroes patrios, sino la resurrección y la vida eterna junto al Padre celestial, expectativa que, desde luego, les está negada a los réprobos, los malvados, o incluso a infelices amantes como Francesca de Remini y Paolo Malatesta, a quienes encuentran Dante y su maestro Virgilio en el descenso al infierno.

El mundo de la Italia medieval brinda al poeta las ricas tonalidades de la vida que caracterizan a los espectros (almas) que pueblan las regiones del Más Allá. La ley, aunque se supone que emana de la divinidad, distingue sin embargo entre la universalidad —la ley religiosa con sus preceptos morales— y la particularidad —la ley que instituye la *polis*, el Estado, el imperio—. En el caso de la Italia del siglo XVIII, escindida en múltiples reinos, atravesada por los intereses mundanos de la iglesia romana, esta es una ley ausente, suspendida, que unificaría a Italia con la posibilidad de reinstaurar la grandeza imperial. Los «vaticinios» de algunos espectros con los que se encuentra Dante tienen que ver, por una parte, con las desventuras que traen consigo la acción política, las luchas por el dominio, la codicia, la ambición o la usura, desventuras estas que, según el poeta, continuarán asolando a su patria. Por otra parte, desde el inicio mismo de la *Comedia*, desde que ante el aterrorizado personaje Dante aparece el espectro salvador de Virgilio, hay otro «vaticinio»: el de la promesa de su redención, resurrección y bienaventuranza, que le conducirá a la visión de los santos, de Beatriz y la Virgen María, e incluso de Dios. «Vaticinio» este que se sustenta en la teología cristiana, en la historia de la salvación.

El amor carnal, transfigurado antes de la *Comedia* por obra del peculiar erotismo de la poesía trovadoresca en deseo suspendido y sublimado, se convierte en Dante en mediación del amor de la criatura a Dios, el padre supremo. Esa mediación posibilita el cruce del umbral, el paso al mundo de los muertos, incluso la travesía del infierno, porque la bienaventurada Beatriz y la Virgen María piden a Virgilio —poeta que, a los ojos de Dante, anticiparía el advenimiento de Cristo y del cristianismo— que intervenga como guía del terrenal amante a través de los círculos del inframundo, interviniendo de esta manera para que el poeta cristiano dé fe ante sus contemporáneos y ante la posteridad acerca de las modalidades de castigo que esperan a pecadores, de la purificación a través de la penitencia en el purgatorio —inventado, como lo ha probado Le Goff, a partir del siglo X D.C.— y de la salvación. Pero también para que dé testimonio de la catástrofe en que se ha sumido la patria a causa de la guerra civil.

En la épica, en la *Odisea* o en la *Eneida*, el paso al mundo de los muertos recuerda el mito del origen, del héroe fundador, y al rememorarlo, lo actualiza. La *Comedia*, por su parte, rememora y reinstaura la ley que rige la historia de la salvación en el mundo civil de su época, a través del rico entramado mítico del mundo de los muertos. La novela moderna, en cambio, es esencialmente desmitificadora, confronta al «héroe» o la «heroína» de modo dramático con los relatos que intentarían fundar algún origen, algún destino. La novela es la desesperanza ante cualquier vaticinio: cuestiona tanto el origen como el reino de los fines. Como percibiera Lukàcs en su *Teoría de la novela*, una de sus grandes obras de juventud, la moderna novela europea —la novela decimonónica— narra las peripecias de un héroe problemático, que vive dramáticamente, en permanente confrontación con un mundo donde se torna imposible la realización de los valores socialmente consagrados. El héroe problemático, que

vive en permanente confrontación con el mundo, es finalmente un anti-héroe que corroe o desmitifica los valores instituidos; es un personaje «desencantado», que irrumpe contra el encantamiento del mundo, contra sus mitos, y lo es porque intenta vivir de acuerdo con los valores humanísticos o porque procura una prometida libertad, en una sociedad que niega pragmáticamente esos valores y esa libertad. Sin embargo, tal desmitificación solo puede operarse a través de una historia que, en última instancia, no es sino un mito singular que acoge en su drama la transfiguración de los mitos colectivos ocasionada por el desencantamiento del mundo moderno.

Pedro Páramo pertenece a lo que se ha denominado «realismo mágico» o narrativa de lo «real maravilloso». En cualquiera de las dos combinaciones, la pareja de términos conjuga lo que en principio sería una oposición irreductible, puesto que el «realismo», cualidad de la novela moderna, tiene como propósito la desmitificación, el desencantamiento, esto es, la liquidación de la magia y de lo maravilloso. Cabría postular que si la novela hispanoamericana adquiere, hacia mediados del siglo pasado, su «madurez» bajo la forma del «realismo mágico» o de lo «real maravilloso», es por el singular mestizaje que se opera entre el modernismo de la novela europea del héroe problemático y la herencia barroca, lo que abriría un retorno del mito. Mestizaje que, además, se escenifica en el tránsito de un mundo predominante rural, campesino, hacia un mundo urbano, precariamente moderno. En *Pedro Páramo*, sin embargo, lo «maravilloso» o lo «mágico» surgen de un mundo donde «viven» los muertos, de un Más Allá que se instaura como el *aquí y ahora* de lo historiable: la búsqueda de los orígenes, a la que es destinado el joven que debe cruzar el umbral, devendrá en muerte; el héroe fundador, el caudillo, el padre, arrastrará consigo en su muerte a todo su linaje. La historia del linaje, de la nación, será el relato de la catástrofe. Más que

drama, en el sentido lukàcsiano, más que relato épico, la novela de Rulfo retorna a la tragedia, en la cual la culpa alcanza a todos y arrasa con el linaje.

EN BÚSQUEDA DEL PADRE

A semejanza de lo que acontece con el personaje Dante en la *Comedia*, que se ve arrojado a atravesar el mundo de los muertos por un designio que le llega desde lo Alto —de Beatriz, quien ya goza de la beatitud, al punto que puede conseguir la protección de la Virgen María para su devoto—, en *Pedro Páramo* Juan Preciado recibe un mandato de su madre moribunda que le llevará a Comala. La promesa hecha por Juan Preciado a su madre establece un vínculo con la muerta y con los muertos que se torna indisoluble, y que, en un primer momento, parece ofrecer la posibilidad de un pasaje al edén:

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.

Dolores Preciado, despojada de sus tierras por su marido, obligada al exilio, morirá con el recuerdo de una Comala y una Media Luna que ya no existen: «Hay allí, pasando el puerto de los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche». Desde su lecho de muerte, Dolores destina al hijo a reclamar ese paraíso perdido, a cobrar la deuda, a exigir a Pedro Páramo la devolución de lo que les pertenece a ella y a Juan Preciado. Y esa deuda que tiene que

cobrarse es lo que para este se torna «esperanza»: el pasaje desde la pobreza indignamente vivida al amparo de una tía, a la posesión de una tierra prometida de «vista muy hermosa», pero también al encuentro con el padre, pues como lo dice Juan Preciado al inicio de la novela, «la esperanza era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre». No obstante, lo que le deparará el viaje será precisamente lo contrario: el abandono, a las puertas de Comala, de cualquier esperanza.

El destino al que es lanzado Juan Preciado constituye uno de los dos hilos que en paralelo conducen la narración de la primera parte de la novela; el otro es la historia de Pedro Páramo. En esa primera mitad de la novela, el lector es engañado constantemente por el narrador, pues pareciera que Juan Preciado es un vivo que ha llegado a Comala, es decir, al infierno, y que atraviesa esa región de los muertos sin guía alguno, sorprendido por los murmullos, las voces y las apariciones de los fantasmas. Desde el inicio de la novela sabemos, por boca del arriero con el que se encuentra Juan Preciado —otro de los hijos de Pedro Páramo, y que, como lo sabremos al final, es quien mata al padre—, que Comala «está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno» y que ahí *no vive* nadie y que Pedro Páramo había muerto hacía muchos años. El paraíso que Dolores Preciado en su lecho de muerte había prometido a su hijo Juan se transforma con ello en un desierto, en un *páramo* situado en «la mera boca del infierno».

Lo que encuentra Juan Preciado en Comala, a «la hora en que los niños juegan», es un «pueblo sin ruidos», donde solo se escuchan los sonidos de sus pisadas huecas y su eco repetido por las paredes... Tendrán que pasar unas cuantas páginas para que el lector se entere de que Juan Preciado no es un personaje vivo, sino uno más de los espectros que pueblan Comala. Es el alma de un muerto que llegó en búsqueda del padre, de los orígenes, del edén, y se encontró con la muerte, el desierto, el infierno. No vino a dar con

su padre Pedro Páramo, sino a un páramo de piedras. En vez de alcanzar la salvación prometida por la madre, en lugar del cumplimiento de un vaticinio redentor, lo que Juan Preciado halla es la desolación transfigurada en un tejido espectral de murmullos. «Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos», dice desde su tumba Juan Preciado al espectro de la mujer que yace sobre él, en su regazo, en una extraña inversión del abrazo protector de la madre característico de los grupos escultóricos de la Piedad. Dorotea, la mujer que enloqueció por no poder concebir un hijo, será el segundo espectro en acoger «maternalmente» en Comala a Juan Preciado; el primero es el de Eduviges, el fantasma de la mujer que había reemplazado a Dolores en el lecho nupcial la noche de su boda con Pedro Páramo, por lo que Juan pudo haber sido su hijo: «Sí, muchas veces dije: “el hijo de Dolores debió haber sido mío”». Dorotea, por su parte, se convierte en alcahueta de Miguel Preciado, el único hijo de Pedro que lleva su apellido. Este personaje podría considerarse como un guiño de homenaje rulfiano a la Trotaconventos del Arcipreste de Hita y a la Celestina de Fernando de Rojas.

Mientras cuenta a Dorotea, la madre imposible que yace en su regazo, que a él le han matado los murmullos de los espectros, recuerda la voz de la madre y la promesa del paraíso:

Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allá uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía; y la noche siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...

En verdad, la promesa de la madre es ambigua: la «querencia», el lugar de los sueños, «enflaquece»; el paraíso perdido resulta ser una alcancía donde se guardan recuerdos. Allí, donde «uno quisiera vivir para la eternidad», aunque simule ser el edén, es en realidad el lugar de la muerte: allí, «donde se ventila la vida como si fuera un murmullo, como si fuera un puro murmullo de la vida»... Dolores ha destinado a su hijo, desde su lecho de muerte, al infierno. La dadora de vida es quien, al mismo tiempo, destina a la muerte. La madre destina a una muerte vivida eternamente como el recuerdo fragmentario de la existencia, como una sucesión infinita de murmullos.

ASCENSO Y CAÍDA DEL PADRE

Pedro Páramo es para Juan Preciado, desde siempre, el padre ausente, el padre muerto. Su historia, paralela a la de su hijo Juan y contada por los espectros que pueblan Comala, es a su manera la historia del ascenso a la cima y del posterior derrumbe y la caída hacia el abismo. La novela narra la biografía de Pedro: el niño que ha crecido con su abuela y su madre, que se encierra en el escusado para soñar su único sueño: el de su amor por Susana San Juan. También el suyo es un padre ausente, lejano, desconocido. Para el niño Pedro, lo más cercano al paraíso se encuentra en los lugares externos de la casa, el patio o el escusado, en los rincones donde puede recogerse en sí mismo, aislarse de la madre, aun si la casa está situada ya en las fronteras de la hacienda paterna. En cierto sentido, la de Pedro Páramo es la historia de un amor desdichado, el que desde niño siente por Susana San Juan —y a la vez, la historia del desamor de Susana, la única mujer que permanece ajena, imposible de añadirse a las posesiones de quien devendrá patriarca de Comala, incluso luego de su tardío matrimonio con este—.

La vida del joven Pedro Páramo cambia de manera brusca tras el asesinato de su padre, un hacendado y cacique que lo había abandonado en el seno de esa especie de paraíso maternal regido por la abuela y situado en las fronteras de sus dominios. La muerte del padre es para Pedro Páramo el comienzo de su propia historia de hacendado, cacique, dueño de vidas y de tierras. La suya es la archisabida biografía del latifundista que impone su arbitrariedad y despotismo sobre quienes viven a su sombra y en su entorno: robos, saqueos, violaciones, asesinatos. Es el padre que engendra una prole numerosa, nunca reconocida. Apenas a uno de sus hijos, Miguel, que se le asemeja en la violenta posesión de las mujeres, le concederá su apellido.

Pedro Páramo es la figura del terrateniente mexicano que percibe las debilidades de los campesinos rebeldes, que se mueven entre el bandidaje y los ideales y reivindicaciones de la revolución. Es, en este sentido, un personaje prototípico de la historia hispanoamericana del siglo pasado: patriarca y déspota, somete a los habitantes de su región, Comala y la Media Luna, a través del miedo, del engaño y de la seducción. No solo se le teme, también se lo desea como amo y tal vez hasta se lo ama. Patriarca y tirano, crea un pueblo, configura su dominio en un territorio en expansión, impone su ley: «¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros», dice a su ayudante, aun si ella llega a ser tan disparatada como en el caso de acusación de «usufructo» de la que se vale para despojar de la tierra a sus vecinos y ampliar así las fronteras de la Media Luna.

De esa ley del despotismo, de la arbitrariedad, solo escapa la locura de Susana San Juan. Pedro Páramo es a su manera un padre fundador: crea un dominio territorial, lo denomina, lo expande, engendra hijos que lo pueblan. Lo que constituye su debilidad es su desdichado amor por Susana San Juan, jamás correspondido, y lo que finalmente lo desmorona es la muerte de esta mujer

siempre ajena, inapropiable. El vertiginoso desplome del patriarca, que terminará en su asesinato —perpetrado por uno de sus hijos, el arriero al que había encontrado Juan Preciado al llegar al pueblo— arrastra consigo el fin de Comala:

La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía música; los gritos de los borrachos y de las loterías. Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:

— Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.

Y así lo hizo.

Pedro Páramo castiga a Comala porque no lo había acompañado durante el duelo por la muerte de Susana. El siguiente pasaje de la novela señala el contexto histórico donde se sitúa ese episodio: el inicio de la rebelión de los cristeros —cabe tener presente que el padre de Rulfo, un propietario de tierras que adhirió a la rebelión de los cristeros contra el gobierno de Plutarco Elías Calles, murió durante esa contienda—. Apenas seis páginas median entre la decisión de cruzarse de brazos para provocar el aniquilamiento de Comala y la muerte del protagonista al final de la novela. El extraordinario cierre de la novela, uno de los pasajes más largamente meditados por Rulfo, rebela el sentido simbólico del nombre del patriarca: «Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras». Pedro: piedra. El territorio que había sido el dominio del patriarca queda reducido al montón de piedras que cae de los brazos de Damiana Cisneros. Luego de la muerte del patriarca ese territorio solo es

páramo yermo. De esta suerte, Pedro Páramo se transforma de padre fundador de un linaje y patriarca de un dominio en la figura de la Muerte que instaura un infierno donde penan las almas de los habitantes de Comala eternamente.

LA REDENCIÓN IMPOSIBLE

En *Pedro Páramo* los personajes son espectros, almas de condenados. Comala y la hacienda Media Luna son lugares fantasmales. La novela cuenta a través de los fragmentos de memoria de los personajes, a través de los recuerdos fragmentarios de esos espectros, lo que en Comala aconteció a Pedro Páramo, Susana San Juan, Eduviges, Dorotea, el padre Rentería o Juan Preciado; todos ellos, convertidos en almas que ahora no pueden descansar en paz, porque en Comala «se ventila la vida como si fuera un murmullo». Rulfo toma de la religiosidad popular católica el motivo de la permanencia de las almas de los muertos en la cercanía del mundo de los vivos, en un Más Allá que no obstante está apenas a un paso del ámbito familiar, cotidiano, pero mientras en esa religiosidad popular las almas esperan y exigen la oración, los rituales y la memoria de los parientes como forma de penitencia para redimirse de sus pecados y así descansar en paz, en Comala no hay redención posible: nadie vive para rezar a los muertos. Comala es un pueblo fantasma poblado por espectros que rememoran y que murmuran. Aquel que arrije a Comala solo puede tener un final similar al de Juan Preciado, quien muere precisamente a causa de los murmullos de los muertos.

En la novela de Rulfo la redención se torna imposible tanto por los pecados de los personajes —las muertes violentas, el incesto, la alcahuetería, el robo— como por los pecados del patriarca, de esa especie de anti-Abraham que es Pedro Páramo. Tampoco existe la posibilidad de mediación entre el pecador y el perdón,

no hay quien absuelva de la culpa al pecador. En efecto, quien debería perdonar y absolver al culpable, el sacerdote, en este caso el padre Rentería, está imposibilitado pues ha pecado y tampoco puede obtener el perdón. ¿Cuál es el pecado del padre Rentería, el pecado que no puede perdonarse? Rentería solo lo descubrirá después de la muerte de Miguel Páramo, a quien no quisiera enterrar de acuerdo con las normas católicas por el rencor que le guarda a causa de la violación de su sobrina. Mas no es ese rencor su mayor pecado, sino la complicidad con Pedro Páramo, complicidad por omisión, por el silencio que ha mantenido frente a sus desmanes y abusos, por la inútil espera de que Pedro se llegue hasta él, el sacerdote, para confesarle sus pecados y arrepentirse de ellos, y sobre todo por haber puesto en manos de Pedro al recién nacido que llevaría el nombre de Miguel Páramo. Todo ello ha corroído el alma del padre Rentería y su iglesia. Se lo dice el cura del pueblo vecino, Contla, que a su turno también se declara impotente para absolver a Rentería de sus pecados:

—Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu Iglesia y tú se lo has consentido. ¿Qué se puede esperar ya de ti, padre? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios? Quiero convencerme de que eres bueno y de que allí recibes la estimación de todos; pero no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado. Quiero creer que todos siguen siendo creyentes; pero no eres tú quien mantiene su fe; lo hacen por superstición y por miedo. Quiero aún más estar contigo en la pobreza en que vives y en el trabajo y cuidados que libras todos los días en tu cumplimiento. Sé lo difícil que es nuestra tarea en estos pobres pueblos donde nos tienen relegados; pero eso mismo me da derecho a decirte que no hay que entregar nuestro servicio a unos cuantos, que te darán un poco a cambio de tu alma, y con tu alma en manos

de ellos ¿qué podrías hacer para ser mejor que aquellos que son mejores que tú? No, padre, mis manos no son lo suficientemente limpias para darle la absolución. Tendrás que buscar en otro lugar.

¿Cuál es el lugar para la absolución de la culpa? El mismo cura de Contla dice a Rentería: «Padre, deja que a los muertos los juzgue Dios». La absolución tendría que ser para los vivos, pero no la obtiene el padre Rentería, que sin ella tampoco puede otorgársela a sus feligreses. El cura de Contla, además, pone sobre el tapete uno de los acuciantes problemas relativos a la fe: ¿qué es esa creencia popular basada en la superstición y el miedo? ¿Puede acaso equipararse a la fe del cristiano? ¿Son creyentes cristianos los habitantes de Comala? ¿Quién tiene fe? ¿Quién es el responsable de la pérdida de la fe? Para el cura de Contla, parte de la pérdida de la fe se debe a la subordinación del padre Rentería a Pedro Páramo, a su silenciosa complicidad con el poder del patriarca y déspota. Pero su discurso trasluce su propia impotencia para absolver. Finalmente, según el cura, nadie puede absolver, habrá que esperar el juicio de Dios.

Comala, por tanto, está poblada de almas en pena, espectros de pecadores que no pudieron obtener la absolución de sus culpas. Es un pueblo fantasma donde se ha cancelado la redención. El mundo de los muertos rulfiano, a diferencia del dantesco, no conoce la salvación, la posibilidad de resurrección: por toda la eternidad vagarán por ese infierno que se llama Comala las almas de Pedro Páramo, de Juan Preciado, del padre Rentería, de Susana San Juan, de Demiana, de Abundio, de todos los personajes de la novela. Por toda la eternidad repetirán sus murmullos; no los salvaron sus creencias, ni tampoco, en ciertos casos, su indudable bondad. Pertenecen a un mundo del que no pueden salvarse y en el que nadie se salva. Más aún, la visión de la divinidad, anhelo del

poeta cristiano, la Verdad que conduce toda la *Comedia* de Dante a su cabal cumplimiento, es para Susana San Juan el momento de su condena definitiva. Mientras Susana agoniza, el padre Rentería «hubiera querido adivinar sus pensamientos y ver la batalla de aquel corazón por rechazar las imágenes que él estaba sembrando dentro de ella» para lograr su arrepentimiento.

—Aún falta más. La visión de Dios. La luz suave de su cielo infinito. El gozo de los querubines y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y no sólo eso, sino todo conjugado con un dolor terrenal. El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguando nunca, atizado siempre por la ira del Señor.

¡Qué terrible inversión, esta de Rulfo, del célebre soneto de Quevedo: «Alma, a quien todo un dios prisión ha sido / Venas, que humor a tanto fuego han dado, / Medulas, que han gloriosamente ardidó!»! A la visión fugaz de Dios sucede, además, la descripción del fuego eterno al que se destina a los condenados.

Susana San Juan tal vez no tenga nada de qué arrepentirse. Responde a Rentería: «¡Ya váyase padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño». ¿Acaso hay culpa en el desamor de Susana? La historia de su locura, que atraviesa la novela marcando el deseo imposible de Pedro Páramo, cuestiona el sentido de la responsabilidad y de la culpa, y, por consiguiente, la promesa del cielo para el justo o el miedo al castigo eterno para el réprobo, promesa y miedo que su angustiado confesor en vano se esfuerza en recordar a Susana en su lecho de muerte. En verdad, la vida de Susana ha sido un infierno, que continuará por la eternidad en los murmullos del pueblo que se hunde, Comala.

Pedro Páramo, por su parte, al momento de su muerte ya «estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas». Y si a Juan Preciado lo condujo hasta Comala «la ilusión» y la búsqueda de su padre y de una tierra prometida, solo encontró en Comala una muerte infinita.

Nada más extraño al mundo novelesco de Rulfo que el «vaticinio». Con Pedro Páramo se hunde su linaje, y se hunden Comala, el pueblo, y la Media Luna, la gran hacienda. Ese fin irremediable será retomado más tarde por García Márquez para terminar con Macondo y con la estirpe de los Buendía. No hay un paraíso conquistado, no hay tampoco en Rulfo un paraíso perdido.

Se puede leer *Pedro Páramo* en clave testimonial de la historia mexicana, o incluso de la hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX, pero jamás como una novela de anticipación o de esperanza. Rulfo es un moderno tardío con una extraordinaria sensibilidad para percibir el hundimiento de un mundo rural, el «México profundo»; tiene una excepcional capacidad de escucha para captar los murmullos de ese mundo que se hunde —e igualmente para ver las imágenes de ese colapso o en retroceso, como se revela en buena parte de sus fotografías—, un mundo que está desapareciendo de las capas más perceptibles de la vida moderna, pero que, como todo mundo histórico que desaparece, lo hace lentamente, dejando que emerjan sus huellas, sus rastros o sus restos entre los intersticios del mundo moderno que se afirma: esos murmullos son la materia del novelista. En México y en América Latina de mediados del siglo pasado hubo un consistente impulso científico que renovó la historiografía, la sociología o la antropología, y que, más allá de las controversias conceptuales, propuso explicaciones plausibles a los acontecimientos de la vida social. Más sabio, el gran artista registra los murmullos de los muertos, los murmullos que provienen del ámbito mítico popular, así como

también con su cámara fotográfica captura sombras, registra las grietas de los rostros curtidos por el sol y los vientos del desierto: las huellas de ese mundo histórico que se desvanece. Mas nada predica acerca de las vicisitudes de la vida en el curso del tiempo. Nada ofrece para la eternidad. Nada predica, y por ello salva las desgarradas verdades del mundo.

Stabat Mater: el poema como «repetición»

LA REPETICIÓN, AFIRMACIÓN DE LA VIDA

Muchos muertos, uno carga
con muchos muertos

Jorge Aguilar Mora,
Una muerte sencilla, justa, eterna

HACIA MEDIADOS DE 1991, MABEL PICCINI, PROFESORA ARGENTINA que se había exiliado en México, me llamó la atención acerca de una entrevista al historiador Jorge Aguilar Mora que acababa de aparecer en alguna revista cultural. Mabel Piccini fue una mujer de extraordinaria inteligencia, una crítica aguda, perspicaz. Recuerdo bien el tono perentorio con el que me dijo que debía leer esa entrevista, puesto que en ella se planteaba una manera innovadora y vital de comprender la historia. Estaba segura de que iba a inquietarme, que provocaría consecuencias no solo en mi ánimo, sino en mi manera de pensar. El fin de semana que siguió a esa disposición de mi amiga —porque era eso, una disposición— salí temprano a recorrer los quioscos de Coyoacán hasta dar con la

revista, luego me encerré en casa para leer la mentada entrevista y, en efecto, sentí que de ella emergía una intensidad reflexiva y a la vez un temple emocional que articulaba los acontecimientos de la Revolución Mexicana con su «repetición» de manera diferente, es decir, con sus ecos en acontecimientos posteriores y en la propia biografía del historiador. La entrevista había tenido lugar a propósito de la aparición de *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana* (Era, 1990). Es curioso que hoy no pueda recordar el nombre de la revista, pero es vívida en mi mente la imagen del impacto que me produjo la lectura. Hasta ese día no conocía nada de Jorge Aguilar Mora, ni su nombre, ni *La divina pareja*, el libro que recogía su investigación sobre la obra ensayística de Octavio Paz, que había realizado en el Colegio de México para obtener su doctorado en 1976 y que se había publicado en 1978. ¡Vaya audacia la de ese joven que se había atrevido a examinar críticamente el tejido argumental de los ensayos del Poeta, que había mostrado sus inconsistencias conceptuales, sobre todo en torno a la pareja «historia» y «mito», y sus trampas retóricas! Tampoco había oído hablar acerca de sus dos novelas, *Cadáver lleno de mundo* (1971) y *Si muero lejos de ti* (1979), ni de sus primeros libros de poemas, prácticamente inencontrables. ¿Quién era ese historiador que hablaba con entusiasmo sobre los revolucionarios mexicanos, sobre sus actitudes llenas de dignidad ante los pelotones de fusilamiento, y que a la vez con desparpajo contaba sus caminatas de brazo de Roland Barthes por las calles de París? ¿Quién era ese acucioso lector de Deleuze, que se había pasado una década desempolvando carpetas de documentos en archivos mexicanos, y que además escribía novelas y poemas? Yo no he hecho jamás una investigación de archivos, no me imagino a mí mismo perdido en el laberinto de los corredores flanqueados por estanterías abarrotadas de cajas y carpetas, cubierto por el polvo acumulado de lustro en lustro y que se levanta de los cartapacios

al abrirlos, hurgando por actas de nacimiento o defunción, husmeando crónicas publicadas en periódicos que se deshacen entre los dedos, contrastando fechas, datos o imágenes fotográficas. Leí en la entrevista, maravillado, cómo Aguilar Mora contaba su apasionada búsqueda de informaciones durante una década en los archivos de Chihuahua, la ciudad donde había nacido y donde había vivido apenas unos meses, o más tarde en los archivos de la ciudad de México y en bibliotecas de Estados Unidos. Yo guardaba en mi memoria desde la niñez una caótica sucesión de imágenes sobre lo que me figuraba que había sido la Revolución Mexicana. Mis padres solían llevarme al cine del barrio, una sala de unos cuatro metros de ancho y unos diez de largo, con bancas de madera, donde se proyectaban películas de 16 mm, sobre todo mexicanas. Ahí vi alguna vez *Vámonos con Pancho Villa*, dirigida por Fernando de Fuentes, basada en la novela homónima de Rafael F. Muñoz que leería muchos años más tarde, incentivado por Aguilar Mora. El novelista actúa en el filme como parte de la comparsa. También recuerdo haber visto *La rebelión de los colgados*, del Indio Fernández, película basada en la novela homónima de Bruno Traven. No es estrictamente un filme sobre episodios de la Revolución, pero sí sobre las condiciones sociales que la antecedieron, sobre la violencia de la explotación a los pueblos indios, específicamente de Chiapas. Hay en esa y en otras películas escenas inolvidables, debidas al magistral camarógrafo Gabriel Figueroa. ¡Cuánto debo a Figueroa! ¡Me enseñó a ver! A fijarme en los rostros, en las formas de los cuerpos, de los pantalones, de los rebozos o los sombreros, de las carabinas, de las rocas, los campos yermos o los ríos, de la estampida o el caracoleo de los caballos... Escenas de tropas en movimiento, encabezadas por generales y coroneles a menudo analfabetos, los cuales, aunque estaban animados de un ímpetu justiciero, en cualquier momento podían llegar a ser extremadamente crueles... Imágenes de las cargas de la

caballería, de los infatigables trotes de los campesinos que componían la infantería, de los rostros curtidos de los guerreros, de sus mujeres afanosas y sus hijos harapientos... Imágenes de multitudes que atravesaban planicies polvorientas sembradas más de rocas que de agaves o nopales, imágenes de los soldados encaramados sobre los campanarios de iglesias semiderruidas por las balas de los cañones o los tacos de dinamita, imágenes de los trenes humeantes con los techos y las ventanas llenos de guerrilleros que cantaban con entusiasmo sus corridos, sabiendo que ese día podía ser el último de sus vidas: esas imágenes las tengo guardadas en la memoria desde muy temprano, desde los cinco o seis años de edad. Quizás entonces habrá nacido mi fascinación por México, por su Revolución, por Pancho Villa y Emiliano Zapata. Seguramente muchos de los argumentos, de los personajes y hasta de las imágenes de esos filmes respondían a la apropiación mítica que de la Revolución, de sus héroes y del entusiasmo popular hicieron el Estado mexicano posrevolucionario, el PRI y la cultura nacional oficial, desde Calles y Cárdenas en adelante; pero aun así, hay en ellas un trasfondo histórico indeleble que permite imaginar la gesta revolucionaria. Mucho tiempo después, ahí, en Coyoacán a mediados del 91, de pronto me encontraba leyendo esa entrevista con el autor de un libro que hablaba con pasión sobre ese mundo que me había fascinado al «contemplarlo» en la tela de una sábana que servía de pantalla en el cine de la calle Nueva York.

Pero volvamos a la entrevista a Aguilar Mora. Lo que me sorprendía era esa combinación, para mí extraña, de poeta, de novelista y de historiador erudito. Ya para entonces yo estaba convencido de que el poema, cualquier poema, incluso un madrigal, un epigrama o un haikú, está siempre impregnado de historia, como cualquier acontecimiento humano. Era claro para mí que una novela requería de investigaciones minuciosas —tal vez por ello nunca he intentado escribir una novela—, pero me parecía

que mientras el historiador procuraba evitar las ficciones e incluso la proyección de su subjetividad sobre el material con el que trabajaba, en cambio el novelista, y no se diga el poeta, otorgaban preeminencia a la ficción y a la imaginación. Por ello me maravillaba lo que decía y lo que contaba Aguilar Mora en la entrevista. Pasaría un tiempo hasta encontrar y leer el libro, que me asombraría aún más por su combinación de erudición y pasión, por su afán de justicia con los muertos, por las incursiones filosóficas, por la manera como se narraba la historia de la Revolución, y a la vez por cómo se contaba su «repetición» en octubre del 68 o en la propia vida del autor...

Hay maneras extrañas a través de las cuales uno conoce a sus amigos entrañables, o encuentra algunos libros o pinturas o composiciones musicales que van a ser decisivos en el curso de la existencia. Yo no volví a ver a Mabel Piccini después del 92, cuando regresé al Ecuador. Ella nunca conoció personalmente a Jorge Aguilar Mora; él no la vio jamás. Pero fue Mabel quien me presentó a Jorge. Ella era una mujer compleja, de un temperamento fuerte, siempre en tensión; una noche, para aplacar mi angustia ante la velocidad con la que conducía su coche por la autopista a Cuernavaca, me contó que había sido guerrillera del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), y que había sentido la proximidad de la muerte en múltiples acciones guerrilleras en las que había estado involucrada en Argentina y Chile. Luego, ya en México, se había dedicado a la actividad intelectual con un talento crítico que le llevaba a transitar por la sociología, el psicoanálisis, la semiología, la filosofía, la historia, poniendo en cuestión estereotipos, metodologías, narrativas, supuestas verdades o códigos morales; con anterioridad, en Chile y Argentina ya había publicado algunos trabajos en esta línea... Conocí a Jorge Aguilar Mora cinco o seis años más tarde, en Quito, cuando nos ubicaron en dos cubículos contiguos de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Poco antes habíamos mantenido un breve contacto epistolar, o tal vez solo el envío de un saludo, gracias a nuestro común amigo Saúl Sosnowski. Desde ese encuentro, luego del abrazo espontáneo a la puerta de los cubículos, y escapando de ellos, siempre escapando de ellos, hemos caminado muchas veces por calles o plazas de Quito, de Washington, por vericuetos de la ciudad de México que él conoce como pocos, hemos conversado sobre un sinfín de asuntos, sobre el siglo XIX francés o mexicano o ecuatoriano — Jorge es un erudito en la historia cultural de ese siglo, y ciertamente conoce de la historia literaria del Ecuador del XIX mucho más que yo—. Hemos conversado días enteros sobre libros y personajes, sobre poemas y poetas, sobre músicos y pintores, sobre alimentos, condimentos o bebidas, sobre árboles, animales, mitos e historias. Y yo no he dejado de sorprenderme de su memoria y de su capacidad para unir sucesos, para zurcir fragmentos discursivos filosóficos o biográficos, recuerdos de la infancia, pasajes novelescos o poemas, combinando erudición e ironía, reflexión y humor, sabiduría y a la vez una extraña inocencia.

No obstante su jovialidad, en ocasiones y por ligeros momentos, muy breves, pareciera descender una ligera nube a ensombrecer su rostro: cierta pesadumbre, cierto dolor que irrumpe y detiene el tono entusiasta de su conversación.

Muchos muertos, uno carga con muchos muertos. A veces me acompañan con la serenidad que les da saber que no serán olvidados, y a veces los llamo porque quiero ser como ellos, porque ansío morir en vida, porque la vida se me vuelve una carga y una infinita cobardía. Y los arrastro como si fueran mi cruz, mi ambición de grandeza y eternidad. Y nada pesa más que un cadáver, aunque esté vivo.³

3 Aguilar Mora, Jorge, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana*. México, Ediciones Era, 1990, p. 20.

¿Acaso este fragmento no es poético? Este poema es un pasaje de *Una muerte sencilla, justa, eterna*, un libro de historia atípico. Como anunciaba la entrevista a la que me he referido, en él se combinan los análisis prolijos de datos y fuentes provenientes de la investigación en archivos y bibliotecas, la recuperación crítica de narraciones, entre ellas, las novelas de la Revolución, la observación penetrante de la conducta que tuvieron en circunstancias excepcionales algunos personajes de la Revolución, la mirada atenta al curso de los movimientos de los rebeldes y a sus vicisitudes o sus equívocos, las irónicas anotaciones respecto de los ideólogos del poder que intentaron o bien denostar a los revolucionarios y a la Revolución, o bien incorporarlos a la mitología del poder. Hay entusiasmo, hay incluso complicidad con los personajes que transitan por esa ligera línea de frontera en la que apenas se puede discriminar entre la actuación del rebelde y la del mero bandido. No se trata para nada de una historiografía imparcial, lo que no quiere decir que sea partidaria en el sentido de que la narración se configure en torno a alguna ideología, ni siquiera a alguna idea o ideal, no, aunque hay un principio que atraviesa toda la historia: la afirmación de la vida. Incluso ante el hecho de la muerte, la afirmación de la vida. La trama y la urdimbre de la narración se tejen con los hilos múltiples de los relatos de los hechos, de la actitud de los revolucionarios ante la vida y la muerte, de las intrigas y las disputas por el poder; con los hilos de las meditaciones sobre la historia, sobre el devenir; con los estambres que se extraen de las novelas de la Revolución... y con los relatos del autor-narrador que expone las vicisitudes de su trabajo, sus noches y sus días dedicados a la investigación, sus viajes, sus vacilaciones, sus consideraciones filosóficas y, si se quiere, metodológicas, y, lo que es extraordinario, con la exposición de su angustia, de su duelo. Porque la escritura del libro y la década de investigación en archivos y bibliotecas tienen que ver también con el duelo.

Mas mi propósito en este ensayo es incursionar en un poema de Aguilar Mora, *Stabat Mater*⁴ y comentarlo. Es el primer libro que recibí de manos de Jorge. Escribí un borrador de este ensayo hace mucho tiempo, lo guardé en la gaveta del escritorio destinada a los borradores. Cuando volví a revisarlo, me pareció que no había penetrado en el poema. No había encontrado una llave para abrirlo, aunque existía una por demás evidente, depositada en *Una muerte sencilla, justa, eterna*. Más que guardada, habría que decir que había sido puesta ahí para que se la percibiera a primera vista. Yo no la vi durante años, aunque estaba a un palmo de mi nariz: otra vez el tema de *La carta robada*, de Poe.

¿La llave para entrar en el poema? He citado más arriba unas líneas del párrafo con el que se inicia el capítulo «Los muertos, con nosotros», de *Una muerte sencilla, justa, eterna*; el párrafo, o mejor aún el poema que comienza con la frase «Muchos muertos, uno carga con muchos muertos». La intensidad afectiva que emana de las páginas de esa sección del libro es conmovedora, no porque el lector se detenga en un inútil gesto de conmiseración ante el dolor que expone Aguilar Mora, sino porque se siente tocado en su intimidad por el *pathos* que adquiere en la narración el paralelismo —¿o habría que decir más bien la proximidad y la divergencia?— entre el dolor de Martín López y el dolor del autor de *Una muerte sencilla, justa, eterna*. Martín López, apenas un adolescente, fue guerrero villista y uno de los personajes de *Cartucho*, de Nellie Campobello. Martín solía mostrar las fotografías de la ejecución de su hermano Pablo López, coronel de las tropas de Pancho Villa, que participó en la toma de Columbus en 1916 —¡la única incursión armada por tierra que han sufrido los Estados Unidos a lo largo de su historia!—, que fue herido allí y luego apresado y fusilado. Aguilar Mora recuerda las páginas de Campobello dedicadas a los hermanos López y a su vez cuenta la

4 Aguilar Mora, Jorge. *Stabat Mater*. México, Ediciones Era, 1996.

muerte de su hermano David, un joven revolucionario mexicano que se había unido a la guerrilla guatemalteca, que fue apresado a fines de 1965 y que «desapareció», es decir, que fue asesinado, tal vez después de haber sido torturado. Es probable que su cadáver haya sido arrojado al mar. «Siento que he contado infinidad de veces la muerte de mi hermano. Y sólo sus asesinos supieron cómo murió. Porque ni siquiera el cadáver se recuperó. Dispusieron de su dignidad, de su vida, de sus restos: dispusieron de todo»⁵.

En el año 81 —cuenta Aguilar Mora en «Los muertos, con nosotros»—, cuando le enseñé a un amigo el inicio de un poema, que se convertiría en libro, éste me regresó el manuscrito y me dijo con tono fastidiado que yo no sabía hablar más que de un solo tema. Ese tema era la muerte de un hermano mío. Y mientras pasaban los autos por la avenida Copilco, en la ciudad de México, encgueciéndonos con sus fanales, recibí el comentario con incredulidad y con suspicacia. Varios años después reconozco con orgullo la verdad de aquella frase dicha con acento de repudio y ahora mi suspicacia se ha vuelto irónica.⁶

Nellie Campobello narra en páginas magistrales de *Cartucho* la muerte de Pablo López, su entereza ante la adversidad, su valentía camino al paredón, que imponía un profundo respeto entre los soldados que iban a fusilarlo. Su temple para imponer su último deseo: que antes de fusilarlo echen de ahí a «ese perro», el cónsul estadounidense que se había filtrado entre los espectadores con la intención de ver cómo moría el «bandido». Su hermano Martín, muy joven, mientras lloraba sobre las fotografías que mostraban la actitud de Pablo frente al pelotón de fusilamiento, repetía una

5 *Loc. cit.*, p. 25.

6 *Ibíd.*

y otra vez entre lágrimas que él quería morir como Pablo, como mueren los héroes villistas. Así murió. Jorge Aguilar Mora, tal vez llorando a su manera, con lágrimas reseca, sobre el relato de Nellie Campobello, sobre otras narraciones semejantes, sobre el polvo de viejos periódicos, se repitió también una vez y otra que él *no* iba a morir como David, que ese modo de morir ya no tenía sentido, pero que de todas maneras iba a «repetir» su muerte, y la muerte sencilla, justa, eterna de los revolucionarios mexicanos, y también la muerte de los caídos el 2 de Octubre de 1968 en Tlatelolco, en la Plaza de las Tres Culturas —porque también estuvo en Tlatelolco, fue un sobreviviente de la masacre, fue detenido luego del 2 de Octubre: eso lo cuenta en *Una muerte sencilla, justa, eterna*. Ya lo había contado antes en *La divina pareja*—. Esas muertes, esos acontecimientos trágicos que son parte de la historia, siguen sucediendo, pero ¿de qué manera?

En efecto, Tlatelolco sigue sucediendo, se sigue repitiendo de mil maneras: paródica, trágica, fragmentaria, solitariamente. El problema de estos enunciados es que se toman metafóricamente; incluso la izquierda enuncia consignas sobre Tlatelolco pero como ideas, como ideología y entonces esas consignas se vuelven metáforas, tan traicioneras a la realidad como la interpretación de [Octavio] Paz.

Si hemos de creer que Tlatelolco sigue vigente, si hemos de creer que aquellos muertos, cientos, siguen vivos, insepultos, cremados, tenemos que creerlo *literalmente*. Hay que vivir Tlatelolco como supervivientes en un sentido real, vital, sin metáfora, como si hubiéramos estado ahí.⁷

7 *La divina pareja*, p. 60. El libro lleva una dedicatoria: «a David, cuando regrese». En *Una muerte sencilla, justa, eterna*, el recuerdo de la masacre de Tlatelolco, de su participación en el comité de huelga estudiantil como delegado del Colegio de México y de su detención, son narrados por Aguilar Mora en el capítulo «¿Qué es un mes de agosto si no es eso?», *loc. cit.*, pp. 94-103.

¿«Repetir» su muerte? Más bien: repetir la afirmación de la vida. Siempre la afirmación de la vida. Sin metáfora.

*Yo tuve otro amigo entrañable. En 1971 llegaron a Quito tres jóvenes argentinos: José Voloch, su compañera Clara y su hermana Graciela. Anduvimos por todos los rincones de Quito durante su estadía. Poco después yo emprendí mi primer viaje fuera del Ecuador, a Buenos Aires, para encontrarme con esos amigos; estuve un mes en casa de José y Clara, visité a los padres de José y Graciela, una pareja de ju-
díos hospitalarios y benevolentes. José era brillante; mientras cebábamos mate, cuando retornaba a casa luego de una jornada de trabajo y luego de clases en la universidad, yo escuchaba por un par de horas sus ex-
plicaciones sobre la historia argentina, sobre sus lecturas de Marx o de Hegel. Era muy joven. En 1975 recibí una carta suya, más o menos en clave, en que me anunciaba que vendría hacia el Ecuador, entendí que con el propósito de exiliarse. Yo vivía en Cuenca. No sé por qué se detuvo en el Cuzco y volvió a Buenos Aires. Nunca recibiría otra carta suya, pero sí una de Graciela, breve, dolorosa. José había desaparecido. Poco antes, habían matado también a su hermano, dirigente sindical. Su madre no había podido recoger en su regazo los cuerpos de sus dos hijos. No sé si también arrojaron al mar el cadáver de mi amigo. Nunca lo encontraron. «Desaparecido». Mi primer libro, Del avatar, se ini-
cia con un poema dedicado a él y a otros amigos, con quienes tuvimos una travesía por la desembocadura del Tigre en el Río de la Plata. Es curioso: José no participó en esa travesía, pero en el poema él es uno de los personajes, más aún, es el protagonista. Nunca he encontrado el valor necesario para enviar a Graciela una copia del poema. «Muchos muertos, uno carga con muchos muertos». José Voloch, su hermano, cientos, miles de asesinados, de desaparecidos, de torturados, en el Cono Sur, en Brasil, en Centroamérica, en México, en Perú, en Colombia, también en el Ecuador, durante esos años aciagos... y en otros lugares y en otros tiempos... También, hay que decirlo, cientos que en nombre*

de la revolución o de la justicia se dejaron arrastrar por los violentos delirios que suelen surgir de las ilusiones de redención.

EL POEMA COMO REPETICIÓN

Y al pie de la cruz, estaba la madre.

Estaba la muerte al pie de la huida.

(...)

Tanta eternidad para ser

apenas un instante del azar

JORGE AGUILAR MORA, *Stabat Mater*

Ante un poema de fines del siglo XX que se titula *Stabat Mater*, la primera asociación que viene a la mente es, desde luego, la musical, y con la musical, el canto que se conduce de la madre ante la muerte del hijo. En la tradición cristiana el motivo se concentra en la figura de María, la Madre Doliente, que afronta la agonía y la muerte —el asesinato— de su hijo en la cruz. Más aún: la escena presenta a la Madre en el momento del descendimiento del cuerpo, ya cadáver, de su Hijo-Dios. El tema del lamento de la madre ante el cadáver del hijo, que recoge el cuerpo y lo atrae a su regazo, a su seno, es uno de los más conmovedores de la poesía, de la música, de la pintura o de la escultura. Parece natural que el hijo llore algún día infausto la muerte de la madre y que entierre o incinere su cuerpo, pero que sea la madre quien recoja el cadáver del hijo, quien lo acune, aumenta la violencia natural de la muerte y lleva el sentimiento del dolor hasta el extremo. Sobre este dolor materno, el cristianismo añadió la complejidad teológica vinculada tanto a la maternidad —humana— del Dios, como el relato de la resurrección y la salvación de la humanidad gracias al sacrificio del Hijo del Hombre.

Un poema del siglo XIII en latín, *Stabat Mater*, atribuido a Jacopone da Todí (1236-1306), recoge en sus versos intensos ese dolor materno. Dice la primera estrofa: *Stabat Mater dolorosa / Iuxta crucem lacrimosa, / Dum pendebat filius. / Cuius animam gementem / Contristatam et dolentem / Pertransivit gladius*.⁸ Cabe recordar que el culto mariano es más bien tardío en la historia del cristianismo. Uno de los grandes maestros modernos de la lectura, Francesco De Sanctis, declara su entusiasmo por la poesía de Jacopone en su *Storia della letteratura italiana*; no es, nos dice, la poesía de los provenzales, de los trovadores, de los códigos de amor prevalecientes en la época, al menos en la poesía culta, sino «la poesía de un Santo, animado del amor divino», y a la vez una poesía cercana a lo popular, a los sentimientos y las emociones del pueblo; una poesía plena de sinceridad, ajena a la teología y a la escolástica, más bien volcada hacia el misticismo. «María es ante todo su ídolo, y le habla con la familiaridad y la insistencia de quien está seguro de su fe y sabe que la ama», apunta De Sanctis⁹. Jacopone, franciscano de la corriente radical de los espirituales, y que con otros religiosos se opuso al papa Bonifacio VIII —aquel papa a quien Dante le destina un lugar en el octavo círculo del infierno, el de los simoníacos—, fue excomulgado, despojado de su sayo y encarcelado: a su manera, Jacopone fue un rebelde y un perseguido. El poema *Stabat Mater* de Jacopone ha sido incorporado a algunas composiciones musicales a lo largo de los siglos... Y así como una amiga argentina, Mabel Piccini, dispuso que yo tenía que leer una entrevista que hacían al historiador Jorge Aguilar

8 En la traducción de Lope de Vega: «La Madre piadosa parada / junto a la cruz y lloraba / mientras el Hijo pendía. / Cuya alma, triste y llorosa, / traspasada y dolorosa, / fiero cuchillo tenía».

9 De Sanctis, F. *Storia della letteratura italiana*. Edición digital de Kentauron, 2014 [1870], disponible en: <https://es.scribd.com/book/300177805/Storia-della-letteratura-italiana-Edizione-con-note-e-nomi-aggiornati>.

Mora, por uno de esos extraños juegos del devenir o del azar que no tienen explicación pero nos sorprenden, otro amigo mío, el poeta judío inglés Henry Klein, que vivía su autoexilio en el Ecuador, me obsequió un día dos casetes —todavía era la época de los casetes— con las composiciones nombradas *Stabat Mater* de Pergolesi, Vivaldi, Scarlatti, Rossini, Verdi y Dvorak. Me aclaró que no había conseguido copias de las *Stabat Mater* de Palestrina y de Haydn, ni tampoco la parte correspondiente de *La Pasión según san Lucas* de Penderecki, que había escuchado tal vez en Londres. Y hay *Stabat Mater* de otros compositores. Hay versiones de *Stabat Mater* en cantos gregorianos. ¿Cómo cantaban en el siglo XIII el poema de Jacopone?, me pregunto.

Aguilar Mora estudió música en su adolescencia. Alguna vez me contó que una tarde jugaba fútbol en la calle con sus amigos del barrio, y que en algún momento su hermano David le llamó para que oyera lo que él estaba escuchando, tal vez una sonata de Beethoven. El niño que era entonces sintió una conmoción, y antes de volver a patear la pelota, decidió que estudiaría música. Por ahí cuenta, en *Una muerte sencilla, justa, eterna*, que se ahorra- ba los centavos que le daban sus padres para ir por las tardes, a la salida del colegio, hasta el Conservatorio, a algunos kilómetros de distancia, para estudiar música. Con ello vine a enterarme de que el historiador no solo que era poeta y novelista, sino, además, músico. Y si Jorge no es músico en el sentido profesional del término, cuando menos es un hombre apasionado por la música, por consiguiente, hurgador de discos, buscador de versiones, lector de partituras, y que conoce bien la tradición de esas composiciones dedicadas al lamento de la madre por el hijo muerto que se llaman *Stabat Mater*.

El poema de Aguilar Mora, por consiguiente, aparece a primera vista como una «repetición» del poema de Jacopone, cantado de múltiples maneras a lo largo de siete siglos, y a la vez como una

«repetición» de aquel único tema que uno de sus amigos encontrara en su escritura: la muerte de su hermano David. Si Martín López no logró hacer el duelo por la muerte de su hermano Pablo, que es lo que expresa el querer morir como este, Jorge Aguilar Mora hizo en cambio su duelo para «repetir» lo «más vital» de David:

Sin embargo —anota Aguilar Mora—, hay una frase de Martín, que me parece única: «¿Cuándo me moriré para morir como él [Pablo López]?» Y única porque no es la petición de un destino, sino de una imagen: el destino está supuesto, la imagen está ansiada. Es un puro devenir, es el tiempo puro en busca de una imagen, la imagen de una repetición. Pero también esa repetición buscada, deseada, es una exigencia al tiempo: que entregue, que identifique el secreto de su diferencia: «¿Cuándo me moriré...?». ¹⁰

Repetición y diferencia, de eso se trata. Y más en torno al poema: repetición y diferencia. Ahí donde el poema de Jacopone dice: «*Stabat Mater dolorosa / Iuxta crucem lacrimosa, / Dum pendebat filius*», el poema del mexicano dice: «Y al pie de la cruz, estaba la madre. / Estaba la muerte al pie de la huida.» *La cita* o la *traducción* son siempre al mismo tiempo repetición y diferencia. En este caso, diferencia que se acentúa al contraponer la contingencia a la promesa de salvación para la eternidad que ofrece la muerte del Hijo: «Tanta eternidad para ser / apenas un instante del azar».

No obstante, en rigor jamás se repite un acontecimiento. Si Jacopone, poeta medieval, era, al decir de De Sanctis, un poeta popular, que había seguido una vía diferente a la de los poetas cultos de la tradición provenzal y de los trovadores, Aguilar Mora, poeta mexicano de la modernidad tardía, tenía que diferenciarse

10 *Una muerte sencilla, justa, eterna*, p. 25.

en su escritura de las distintas modalidades de las vanguardias, desde los Contemporáneos a Paz. La mitología popular de la Madre Doliente que recoge en su regazo el cadáver del Hijo-Dios, las expresiones artísticas que durante siglos han representado ese acontecimiento, tenían que combinarse con la «repetición» y la «diferencia» de la poesía mexicana e hispanoamericana del siglo pasado, o de la poesía de Occidente del siglo XX. No es mi propósito iniciar una investigación sobre tal repetición y diferencia, que nos llevaría hacia otras lecturas del poema, pero al menos quisiera dejar consignada una intuición: ¿acaso *Stabat Mater* de Aguilar Mora no «repite» de cierta manera dos grandes poemas, *Canto a un dios mineral*, de Jorge Cuesta, y *Muerte sin fin*, de José Gorostiza?

CANTO POLIFÓNICO

Stabat Mater de Aguilar Mora está configurado como un canto polifónico. ¿Quién pronuncia el canto o los cantos del poema? Este consta de treinta y tres segmentos, que conservan cierta autonomía, que incluso pueden ser leídos como poemas independientes. Es decir, no hay entre ellos una norma que establezca una línea de obligada continuidad en la lectura, no hay un hilo narrativo que imponga una secuencia entre un segmento y otro. Llamaré «estaciones» a estos segmentos del poema, que sugieren ciertas escenas configuradas por las voces de sus protagonistas, que narran el suceso, aunque algunas de ellas son estrictamente líricas. Aunque no están numeradas, son treinta y tres, como he indicado: como la edad de Cristo al momento de su crucifixión y muerte. Ante estas «estaciones», el lector debe detenerse a contemplar la escena o a meditar. Cada una de estas «estaciones» tiene su propio «hablante lírico», su «voz»: en algunas, quien habla parece ser el hijo que va morir, en otras, tal vez sea su espectro,

tal vez el hermano de la víctima; hay pasajes del poema en que parece hablar algún testigo de la agonía, otros en que se escucha a una voz coral que pronuncia su comentario sentencioso acerca del acontecimiento. No se trata solamente de un cambio del sujeto de la enunciación, sino también de diferentes «tonalidades» que expresan distintos matices emotivos. Gracias a esta polifonía, el poema deviene una suerte de retablo compuesto por las imágenes que brotan de la narración del acontecimiento terrible, insoponible: la muerte del Hijo. El poema también es un receptáculo en el que resuenan fragmentos o voces espectrales que provienen del ámbito de los mitos y de múltiples historias, ecos de voces lejanas que derivan hacia el poema, que se repiten en él, y en él se diferencian y se trasmudan. Desde luego, todos estos ecos resuenan en las palabras que vienen del duelo del propio poeta.

Que la voz poética permita que el canto sea enunciado por sujetos diferentes desde las distintas «estaciones» entraña una decisión compositiva vinculada a la ética y a la poética de Aguilar Mora. Poeta del fin de la modernidad, es ajeno a toda ilusión que convierta al sujeto del enunciado poético en una entidad originaria y trascendente. Más aún, es ajeno ya a toda dialéctica, a todo juego con la alteridad que pretenda, mediante el diálogo, una superación de la diferencia en una identidad que anule la singularidad. El Yo no solamente se encuentra y se enfrenta a otro, a otros, sin reconciliación a pesar del reconocimiento, sino que en ese encontrarse y enfrentarse, se repite y a la vez se altera en el curso del devenir. El Yo, por consiguiente, no es una entidad que se mantenga idéntica a sí misma en torno a un centro estable y originario. El Yo poético es «voz» lanzada hacia su *alteración* en el poema, es desde el comienzo la «voz de otro», de los otros, es desde el inicio mismo de la escritura y, luego, de la lectura, alteridad y alteración incesante: es voluntad que quiere «llegar a ser todo lo que se puede ser», manteniendo, con todo, la diferenciación.

En un ensayo dedicado a la ética y la poética de Borges, Aguilar Mora expone las que podrían ser las suyas y, específicamente, las de *Stabat Mater*:

Cada objeto, cada hecho, cada lugar [de la «mítica Buenos Aires» de los primeros textos borgeanos] era demasiado lo que era porque cada uno de ellos se le aparecía, luminosamente, a Borges realizando toda la potencia de su voluntad, consumiendo toda la fuerza de su ser. (...) La repetición originaria del mito no era sinónima de la repetición singular de cada objeto en su sustancia propia, en su propio tiempo. La demasía de ser no era un exceso cuantitativo, era justamente el valor y la moral de llegar a ser todo lo que se puede ser: era la única solución ética que podía evitar el relativismo desastroso de la moral cristiana y el absolutismo fantasmagórico de la moral kantiana. (...)

Borges no quería ser anti-dialéctico, Borges simplemente ignoraba la dialéctica [prosigue Aguilar Mora a propósito de «Borges y el otro»]. Borges y su otro no buscaban dividirse nada, no buscaban repartirse el ser como si éste fuera el último botín posible, Borges y el otro se repetían precisamente porque no eran intercambiables, se repetían porque se anunciaban mutuamente, se repetían porque cada uno era, recíprocamente, la expresión máxima de sí mismo.¹¹

Esta ética de la demasía de ser deriva, en el caso del poema de Aguilar Mora, en la primacía del *estar* antes que del *ser*. No se *es* cuanto que se *está*. La «voz» del poeta no es la vía por la que se expresa el Ser, sino que la palabra poética está lanzada al devenir.

11 J. Aguilar Mora, «Felices los felices», en *Kipus – Revista Andina de Letras*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, No. 10, I y II semestres de 1999, pp. 3-10. Este punto de vista ético y poético lo podemos encontrar en otros ensayos de Aguilar Mora; cf. el estudio introductorio a Martín Adán: *El más hermoso crepúsculo del mundo (Antología)*, México, FCE, 1992.

La voz del poeta surge en y desde el Estar. *Mejor espero aquí / en la piel abigarrada del Estar*, dice *Stabat Mater* en su segunda «estación». Mas ¿quién enuncia este fragmento? ¿El Crucificado? ¿La Madre? ¿Alguien que, como en el poema de Jacopone da Todi, contempla a la Madre al pie de la cruz y a su Hijo crucificado, y participa del dolor a la vez que clama a la Madre y al Hijo para que lo rediman y lo conduzcan al glorioso Paraíso? La voz poética que se escucha en el poema del mexicano puede ser tanto la vía de expresión de la Madre o del Hijo crucificado, sean estos María y Cristo, o la madre y David, cualquier madre que recoge al hijo asesinado, como de alguien que permanece junto a los dos al pie de la cruz, o de alguien que, aunque se sitúa distante en el tiempo, se mantiene cercano al acontecimiento: el hombre de la modernidad tardía.

EL ACONTECIMIENTO, LA MUERTE, LA ETERNIDAD

Lo que está en juego en el poema es el *acontecimiento*, repetido en su diferencia, en el transcurso del tiempo. El acontecimiento parece interrumpir el curso del tiempo, sacarlo de quicio, y sin embargo queda a merced del tiempo, vuelve al devenir, a la repetición y a la diferencia. Está en el tiempo y no se proyecta como eternidad, aunque pareciera insistir en su permanencia. Tal vez deban pensarse de otro modo la eternidad y el tiempo... En la segunda «estación», el significado de la espera se afina en el Estar, en el Aquí, en la marca que incorpora el adverbio «mejor». Este segmento contiene dos variaciones del verso «Mejor espero aquí», que insisten en que lo que se espera es el acontecer mismo: «Mejor espero aquí / en la piel abigarrada del Estar / (...) / Mejor espero el aquí, / con su punta de relámpago y contralto / (...) / Aquí te espero, a ti, el mejor, / al pie de la cruz que levantó la madre, la huérfana / fugaz, escarmentada, y compasivamente ajena, ya».

Estas variaciones, en el contexto de la segunda «estación», están conectadas con el transcurso del tiempo: la noche, el día naciente, el crepúsculo, hasta desembocar en el *mañana que no tengo*. Si bien las variaciones insisten en la condición del Estar, de la estancia y la espera, las modificaciones de los sintagmas señalan el deslizamiento del énfasis de la significación desde el *Estar* al *aquí*, desde el *aquí* hacia *a ti, el mejor*. Mas el *aquí* es el *pie de la cruz*, el lugar donde la Madre, en su *estar*, espera el descendimiento del cuerpo del Hijo, el descendimiento del cadáver del Dios o del hijo sacrificado. Es el *pie de la cruz* donde el Hijo espera a la Madre; es también el *aquí* del poema, donde el poeta da su voz a otro u otros que *están*, y desde luego el *aquí* de la repetición del poema en la lectura, repetición que siempre conlleva la diferencia. Además, en el curso de las variaciones, hay una modificación de la palabra «mejor», que pasa de la forma adverbial a la forma nominal, «el mejor». Esta modificación marca otro giro en el ámbito de la significación: ¿cuál es ese «tú» al que se dirige el protagonista? Si ya es difícil, por no decir imposible, reducir a la singularidad la condición del sujeto de la enunciación, es más difícil aún singularizar este «tú», nada menos que «el mejor», al que se espera: es, por cierto, Cristo, pero el poema provoca un ámbito de ambigüedad en que el nombre de Cristo podría reemplazarse con David o con el de cualquiera que sea esperado.

El poeta no puede ignorar otro acontecimiento de profundas consecuencias: el anuncio pronunciado por el Zaratustra de Nietzsche, «Dios ha muerto». Nietzsche no dice que el hombre ha acabado por constatar que Dios *no existe*, lo que se proclama es que Dios *ha muerto*. Ya Hölderlin había advertido las consecuencias de las muertes de los tres dioses de Occidente: Heracles, Dionisio y Cristo. También había muerto Pan. El poema de Aguilar Mora coloca desde su inicio, desde los primeros versos del primer fragmento, esta realidad: «Han venido a tocar hasta mi puerta, / sin

alas, dolorosos / los ángeles de todas las edades, / jurando por el juicio sin memoria, / pidiendo en mi limosna que les crea. / (...) / con espuma de huérfanos pronuncian: / “Dios ha muerto, mortales, Dios ha muerto”. El anuncio de la muerte de Dios no lo pronuncia el profeta, como en el caso del *Zaratustra* nietzscheano; el anuncio lo hacen unos ángeles harapientos, llorosos, exentos, que se desgañitan. Estos anuncian a la vez que la tierra, «la madre, nuestra madre, la quimera» ha dejado de ser lo que era. Sin embargo, esos ángeles, que a pesar de su miseria no dejan de ser terribles —recordemos la primera de las *Elegías de Duino* de Rilke: *Ein jeder Engel ist schrecklich*, «todo ángel es terrible»—, que contrastan con el día que permanece erguido, luego dan un giro a su anuncio y proclaman «que Dios fingió su muerte, / que anda por las calles, que anda como ellos, / resuelto, plañidero, mocos, ensimismado». Para Kierkegaard, el auténtico cristiano acepta como verdadero, gracias a la fe, aquello que es un escándalo para la razón: que un desarrapado, un paria de Nazaret, que es vilipendiado por los sacerdotes, insultado por la muchedumbre, golpeado por los soldados y crucificado como si fuese un criminal, es nada menos que Dios. O más precisamente, que es una de sus *personas*, el Hijo. Escandaliza a la razón que el Todopoderoso asuma esta figura de la indefensión. La ironía que contiene el citado pasaje del poema de Aguilar Mora «repite» la convicción de Kierkegaard y lleva más lejos el escándalo: Dios retorna impotente, plañidero, mocos, ensimismado. Retorna como un paria.

En otra «estación» del poema, un coro de discípulos o de testigos apostrofa —tal vez— a Cristo:

Te rogamos, señor,
háblanos del clavo,
del clavo en la médula del sol;
si resucitas, habla del tropiezo, de la suma

que hace húmeros, destinos, manos caprichosas;
habla de esa piel que se te escapa,
del humo que se mira dentro de ti como un deseo.
Si resucitas, no regreses jamás.

Pueden advertirse ciertos ecos vallejianos en estas líneas. Sin embargo, el último verso provoca un giro: el rechazo del retorno de lo idéntico. De alguna manera, con este giro la figura de Cristo o del «señor» se humaniza, se aleja de lo divino. Hay una tensión a lo largo del poema entre dos figuras que se asemejan y a la vez se oponen, o dicho de otra manera, dos figuras que participan a la vez de la identidad y de la radical diferencia: el Hijo-Dios que muere, que es crucificado, y el hijo del hombre —con minúsculas—, cualquier hijo que muere. Por caso, David, nunca nombrado en el poema, pero siempre aludido. La alusión, es cierto, solo puede descifrarse en una lectura que vaya del poema hacia pasajes de otros libros del poeta, como la dedicatoria en *La divina pareja*, como el capítulo «Los muertos, con nosotros» de *Una muerte sencilla, justa, eterna*. Hay rizomas que atan ensayos, narraciones y poemas. ¿A quién si no es al hermano que ha ofrendado su vida a la revolución, a quién si no es a David, o a Martín o a Pablo López o a sus semejantes, pueden dirigirse estos versos?:

No te hace dios que mueras como un perro,
ni te hace dios que conozcas la armonía;
ni que esperes, que esperemos, que sea unánime la espera.

Morir como un perro: desde luego, Cristo. Pero también así muere el joven guerrillero que es torturado y cuyo cadáver se tira al mar, o se quema para que no queden rastros. Tal vez acoja el cadáver la tierra «como una madre descalza y humillada», como la madre del Cristo. Lo que dice el poema es que esa muerte no

convierte al que ha muerto en un dios. El verso fuerte es el tercero de los citados: aunque quien se ha sacrificado pudo conocer la armonía —¡la música!—, no hay, no puede haber una espera unánime, no puede haber una expectativa semejante. ¿Es acaso posible un mesías que sea reconocido unánimemente? El poema no menciona, como hemos dicho, al hermano muerto, tampoco a la revolución —la mexicana, la comunista, la de liberación, cualquiera—. El poema sí alude a Cristo: «No supo responder. Nunca responde. / En cuarenta días, en el desierto, / yo vine a acabar con su silencio, / vine a que hablara, que dijera su secreto, / si secreto, si divino». Mas sobre esa escena en que se alude a los cuarenta días que Cristo pasa solo en el desierto, enfrentándose a las tentaciones del demonio, del Enemigo, se pliega la interrogación que se dirige al desaparecido, al muerto que ha ofrendado su vida. O se pliega los «cuarenta días» de búsqueda del desaparecido, del trajinar por los ominosos espacios organizados por el poder para encubrir el asesinato del hijo, del hermano, otros «cuarenta días» de enfrentarse al diablo, al mal, al Enemigo.

Continúa el fragmento que se acaba de citar con estas líneas: «“Yo vengo a darles la tierra. La bondad de la tierra / se la doy a manos llenas, a todos los de ustedes.” // Y él murió, murió como muere la muerte, hermosamente». ¿Quién ofrece la bondad de la tierra? ¿Cristo, los revolucionarios de Villa o Zapata que ofrendaron su vida y su muerte, David, José Voloch y los revolucionarios latinoamericanos de los años 60?... Hay aquí nuevamente una hilatura que, si se tratase de seguirla, nos llevaría lejos, a exploraciones sobre la teología política o la política teológica, hacia las repercusiones del cristianismo o de la historia de la Salvación en las políticas revolucionarias de la época moderna, justamente en la época que aparece como la edad de la muerte de Dios, del desencantamiento del mundo, de la mundanización. El mesianismo y la utopía, el apocalipsis y el juicio final son motivos insistentes

en la historia de la cultura occidental; impregnan los comportamientos políticos, las decisiones de los sujetos. Al Che Guevara se lo comparó con Jesucristo en su momento, y tras de él, cientos de jóvenes se dispusieron a morir como sus apóstoles. Desde luego, la «repetición» no puede ser una exacta réplica de un acontecimiento pasado. Este desplazamiento deja abierto, en el curso del devenir, el ámbito desde el que es posible contemplar el acontecimiento para recoger lo inaudito, lo que pasó como una ráfaga y que debe ser detenido por el pensamiento o por el poema...

LA OFRENDA

Stabat Mater de Aguilar Mora vuelve una vez y otra hacia un símbolo fundamental del cristianismo: la muerte del Hijo en la Cruz y el dolor de la Madre. Sin embargo, la repetición invoca constantemente la diferenciación. En otras palabras, el poema provoca un nuevo enmascaramiento de lo mismo. «Es la máscara de Dios, / es su muerte». Mas es también la máscara del Crucificado, es la máscara del protagonista poemático, es la máscara del poeta mismo. Y ante todo, es la máscara de la muerte.

Solo ante la certeza de la muerte cobra sentido el sacrificio: este es un intercambio con lo sagrado, con lo divino, con lo cósmico, en que se entrega la ofrenda a cambio del don divino o del restablecimiento del orden cósmico alterado por los hombres. El sacrificio de Cristo expone el sentido del intercambio: su muerte en la cruz es la ofrenda que se entrega a cambio de la redención de los hombres, sus hermanos, que yacen (muertos) en el pecado¹². Pero también el dolor de la Madre es parte del sacrificio, de la ofrenda. De ahí que el protagonista del poema medieval quiera también él participar del sacrificio, de la ofrenda. Por el contrario, el poema

12 Di Toti : «Pro peccatis suae gentis / vidit Jesum in tormintis / et flagellis subditum.».

de Aguilar Mora provoca una caída del sentido del sacrificio. La ofrenda se circunscribe a la finitud misma de la existencia. La ofrenda no tiene lugar en el ámbito de lo sagrado, sino que es un tema más de la conversación:

Y nos podemos sentar. Y conversar.
 Éste será nuestro lugar
 (...)

 Si quieres, dilatamos lo inminente
 (...)

 Pensaremos nuevamente posponer la misma,
 la misma y la muerte de otros días, ya lloviendo,
 la noche resbalando por la piedra,
 y la piedra entregándose al insomnio,
 derrotada por el miedo a ser eterna.

Ya nada nos convence, sentados otra vez
 a conversar
 (...)

 ¿Qué se te ofrece? Lo dices así, con el mismo
 asombro del deseo que se quiere mirar siendo ya otro:
 un pálpito impersonal
 eres, soy, somos la ofrenda.

¿Acerca de qué se inquiere con la pregunta «¿Qué se te ofrece?»? ¿Acaso por «mi deseo», como interrogará líneas más adelante el fragmento citado? ¿O es *la* «pregunta / misma que se busca entre las ropas ajadas y vacías / de un huésped que no dejó su nombre»? La pregunta por lo que «se te ofrece» deriva en la impersonal condición de la ofrenda: todos somos la ofrenda. Mas, ¿a quién se destina la ofrenda? El poema no puede dar respuesta, sino dejar abierta la interrogación, no ya sobre lo que «se

te ofrece», sino sobre el significado mismo de la pregunta. Y no puede haber conclusión, sino, nuevamente, repetición, en este caso, del preguntar, y por último, acaso el olvido:

No, no he terminado. Ni quiero saber lo que no has dicho,
aquí sigo sentado, donde tú siempre preguntas;
y a la mano, la mano del olvido.

No es mera casualidad el que tenga que repetirse la pregunta por el significado de la ofrenda o del sacrificio y por el gesto de su olvido en el poema: a su modo, también este es ofrenda, es pregunta reiterada por su sentido, por su posible insignificancia, y siempre se mantiene en él la posibilidad de su olvido. En este movimiento, sin embargo, y dado el tono irónico que recorre el poema, se advierte el sinsentido de la ofrenda. A fin de cuentas, la muerte tiene que acontecer; puede ser diferida la palabra sobre la muerte, podemos renovar una vez y otra la conversación y podemos volver al mito del sacrificio, mas la muerte habrá de acontecer.

El poema acoge el mito, el símbolo arraigado en la cultura religiosa. No es siquiera pura blasfemia, aunque haya instancias en las que se convoca al réprobo para que diga su palabra. No es mera negación, pero tampoco mera afirmación del mito del sacrificio. El poema vuelve sobre el simbolismo religioso, sobre el mito y el sacrificio, para dejarlo hablar y a la vez para interrogarlo, y para interrogar incluso a la voz que interroga. Con ello, abisma el sentido de la ofrenda.

Desde luego, el mito y el sacrificio se repiten ya no en el ámbito religioso —aunque entrelazado con este— en el sacrificio que acontece en la muerte de aquellos que, de una manera u otra, entregan sus vidas por las causas que consideran justas.

¿POEMA RELIGIOSO?

¿Podría considerarse *Stabat Mater* de Aguilar Mora como un poema «religioso», aunque fuese en un sentido peculiar, esto es, ajeno a las creencias religiosas cristianas? Vale la pena contrastarlo una vez más con el poema de Jacapone da Todi: el curso de este se dirige hacia un propósito, la resurrección. El protagonista del poema clama por su resurrección: *Quando corpus morietur, / fac, ut animae donetur / paradisi gloria. // Amen*, dice la estrofa final. Este es el curso también de las composiciones musicales en las que se canta el poema medieval, y obviamente es el propósito de su incorporación a la liturgia católica. Además, el protagonista del poema y de su canto es un protagonista colectivo: no solo el poeta da Todi, o quienquiera que lo haya compuesto, sino la comunidad de los creyentes. ¿Puede, sin embargo, el hombre situado en la encrucijada del fin de los tiempos modernos, el poeta Aguilar Mora, inscribirse en ese ámbito colectivo de la salvación, en esa expectativa de trascendencia y resurrección, de victoria sobre la muerte?

La vuelta constante del poema hacia el acontecimiento de la muerte de Dios y del Hombre y hacia el dolor de la Madre, y el recorrido de la voz poética en su diferenciación incesante, mantienen la inminencia de la muerte a la vez que la difieren. La voz del mito se repite una vez y otra, mientras la voz enmascarada del poeta la convoca y la sostiene en vilo. La muerte ya aconteció, pero se reitera: la muerte no acaba nunca de acontecer. El sufrimiento continúa en la cruz, al pie de la cruz y en el poema; finalmente somos una ofrenda, más aún, una ofrenda tal vez inútil. Una ofrenda que a veces se dirige al Dios de un paraíso desolado, de ángeles devastados, él mismo muerto o devastado. Mas el poeta insiste en mantener esa muerte del Dios como horizonte de su canto, no a causa de una decisión arbitraria, sino porque es el horizonte de los tiempos modernos.

Pese a la integración del mito al poema, a la decisión ética que insiste en dejarlo venir al poema, no hay en *Stabat Mater* del poeta mexicano la expectativa de la resurrección; no se espera trascender a la muerte:

Y al pie de la cruz, estaba la madre.
Estaba la muerte al pie de la huida.
Ese río de lobos era maldiciones,
y alguien de su mano recogió alegría,
recogió la hora, al pie de la muerte.

Tanta eternidad para ser
apenas un instante del azar,
y estar como un nuevo nacimiento
en la luz hecha polvo de tu máscara.

Por ello, el poema ha de diferirla. Y ha de repetir la mención del acontecimiento y de las formas en que se enmascara, pues se trata nada menos que de la «muerte de Dios»... O de los dioses. Llegados a este punto de nuestra lectura, el poema mismo nos impulsa a intentar otro giro, pues no solo en el ámbito mítico del cristianismo encontramos un dios que muere. En efecto, la muerte de Dios acontece también en el ámbito mítico griego y helénístico. Heracles, Dioniso: dioses que mueren, aunque el segundo resucite y vuelva incesantemente al ciclo de la vida y la muerte. Más cerca del holocausto de Cristo, acontece la muerte del dios Pan. Robert Graves consigna que «Pan es el único dios [griego] que ha muerto. Un tal Tamo, marinero en una nave que viajaba rumbo a Italia, oyó una voz divina que le gritaba desde la costa: “¡Tamo, cuando llegues a Palodes, proclama que el gran dios Pan ha muerto!”»¹³. La noticia que da el marinero al llegar a la costa

13 Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Barcelona: Ariel, 1995, pp. 42-43.

desencadena el *pánico*. Para el cristianismo, la muerte del dios Pan puede significar alegóricamente el fin del paganismo; mas, en el horizonte de nuestra época, la muerte del dios festivo y la muerte del dios crucificado se anudan. Son dos figuras de la muerte de lo divino: en un caso, el dios que vincula la condición humana a la naturaleza animal, a lo salvaje o lo bestial; en el otro, un dios que eleva lo humano a lo puramente espiritual. Dos modos de la divinidad: sexualidad, naturaleza instintiva, fealdad, de un lado; de otro, santidad, belleza ética, espiritualización de lo humano. Un dios, Pan, que es invocado en las letanías órficas como «gran principio regulador, principio primero del amor, o creador incorporado a la materia universal que configura el mundo. Es el “todo”, la potencia generatriz del universo, incorporado a la materia porque son sus miembros el cielo, la tierra, el agua y el fuego, y él es fuente y origen de todas las cosas»¹⁴. Y otro, Cristo, el Unigénito, el Hijo del Hombre. La madre de aquel abandona al hijo en el momento mismo de su nacimiento a causa de su fealdad; la otra acompaña al suyo hasta el pie de la cruz.

El juego de máscaras y de superposición de voces permite que detrás de la muerte de Cristo emerja la muerte del otro, de Pan: tal vez este sea otro de los secretos que acuden al poema, esa «puerta abierta» por el poeta mexicano. El acontecimiento de la muerte de Dios unifica así dos mitologías, dos fuentes culturales que nos afectan. Estamos de pie bajo la Cruz, escuchando a Da Todi y, atrás, a los ángeles desvalidos que gritan que Dios ha muerto, a la vez que estamos en las playas de Palodes escuchando al marinerito Tamo que grita que el gran dios Pan ha muerto. Así mismo podríamos decir que detrás de Pergolesi y Dvorak escuchamos la melodía de la siringa. En el poema se juntan los misterios; las letanías órficas y las letanías cristianas medievales. Las ondas de

14 Payne Knight, R. *Le Culte de Priape*. Apud Nadia Julien, *Enciclopedia de los mitos*. Barcelona: Robin Book, 1997, p. 303.

pánico que generan las noticias de las muertes de los dos dioses se superponen en el poema y arrastran consigo la rememoración de las muertes de Heracles y Dioniso. Y, desde luego, la evocación del anuncio hecho hace tan poco por el Zaratustra nietzscheano: la muerte del Dios de la metafísica.

¿Cómo puede ser considerado, entonces, *Stabat Mater* como un poema «religioso»? Se podría sostener que lo es en el sentido de la ética y la poética de Aguilar Mora antes aludidas: en «la voluntad de llegar a ser todo lo que se puede ser», lo que le acerca más a Dioniso que a Cristo. Tal voluntad no puede ser ajena al horizonte de la época y sus historias. La palabra «religión» proviene de la latina «*religionem*», que provendría de «*re*» y «*legere*», volver a leer, en alusión a las prácticas litúrgicas de la lectura de textos sagrados para venerar a los dioses; o de «*re*» y «*ligare*», volver a unir o ligar, aludiendo en este caso a la renovación de la unión de los hombres con los dioses. La lectura de *Stabat Mater* no es, ciertamente, un acto litúrgico, no nos lleva a ninguna veneración al Dios o a los dioses. Tampoco propone volver a unirnos con el dios o los dioses. Más bien, el poema nos coloca, como hemos dicho, en el horizonte de la muerte de Dios. No obstante, en ese horizonte repite la lectura de la muerte de Dios, la imposibilidad de otra liturgia que no sea la que proviene del duelo de la madre. Vuelve a unir el acontecimiento presente con el que ya tuvo lugar. El poema vuelve a lo mismo y a reunirlo en su diferenciación incesante. El acontecimiento de la muerte del Dios y del Hombre y el dolor de la Madre no han cesado para nosotros. No se trata de ser creyente o no creyente —otra forma de creencia, al fin y al cabo—, sino de dejar que esa muerte con todo su peso se mantenga suspendida ante nosotros, como horizonte. Es nuestro Estar. Está el poema, está el canto, está la música. La alteración incesante. Está la muerte, y ante ella, la afirmación de la vida.

Escritura, lectura: tatuajes

A propósito de *Mundo tatuado*,
de Vladimiro Rivas Iturralde

MUNDO TATUADO: ¿QUÉ PUEDE DECIR ESTE NOMBRE CON EL QUE Rivas ha bautizado su colección de ensayos y comentarios críticos? ¿Qué puede determinar el adjetivo «tatuado» en relación con un «mundo»? Esta inusual adjetivación de «mundo» en el título del libro me inquietó desde el instante en que este llegó a mis manos. Hubo algo que, junto a la inquietud, me trajo la evocación de un gran mapamundi que mi padre colocó en una pared del comedor de la casa, cuando yo era un niño pequeño, para que aprendiese a leer. Mi primera idea de «mundo» ha sido por ello la que surge de ese mapa: un plano que representa una esfera, y que está atravesado por líneas y letras que marcan límites y denominan continentes, océanos, países; trazos que señalan los cursos de los ríos y las cordilleras, colores que indican las diferencias de altitud: montañas, valles, depresiones, fosas marinas. Letras que se curvan para encontrar su lugar en la designación o por manchas que distinguen territorios en el plano. A ese primer mapa seguirían muchos otros, entre los cuales la memoria conserva con especial privilegio aquellos mapamundis desde cuyos océanos saltan descomunales monstruos marinos, signos del abismo que quizás se abre en algún remoto rincón del mundo a partir de una ligera fisura en la superficie. Algo de la fascinación y del horror que habrá vivido

todo navegante que se haya atrevido a incursionar por los mares, las selvas y los desiertos ignotos, por regiones peligrosas donde se pone en riesgo la vida, se despierta también en el niño que aprende a leer en un mapamundi. Desde esa plana representación de los espacios curvos, de los pliegues, de las cimas y las pampas, algo le dice al niño que por algún lado se abrirá alguna grieta por donde él podría precipitarse hacia alguna aventura insospechada, absurda, incluso imposible, a semejanza de la entrañable Alicia de Lewis Carroll. Esa noción de mundo que brota de esta concentrada atención de un niño que aprende a leer en un mapa, es la de una esfera sobre la que se han trazado signos, se han dibujado «accidentes», como solían decir los geógrafos, es un espacio marcado. El mundo aparece cubierto de incisiones, de letras; es topografía. ¿No es, entonces, tatuaje?

Pocos años después de esta apertura a la noción de mundo vendría otra imagen cuya evocación despiertan tanto el título del libro de Rivas como, y con mayor fuerza, su primer ensayo: una fotografía de algún libro de geografía, de alguna revista, que provocó en el niño otra experiencia de fascinación y de horror: el descubrimiento del tatuaje y de la máscara. Mas, ¿acaso no hay en torno otras formas de la máscara y el tatuaje, en todos esos rituales cotidianos de la ornamentación, del maquillaje, el vestido, el peinado, y en otros comportamientos más sutiles que había que aprender tempranamente, como la disimulación, la mueca de halago, los gestos de cortesía, las buenas maneras?

¿Hay, entonces, un «mundo» que no sea tatuaje? Es decir, ¿hay un «mundo» que no esté trazado, que no esté cruzado por líneas, marcas, grafemas, letras? ¿Hay cuerpo que de alguna manera no esté surcado por incisiones, grietas, fisuras? ¿Hay acaso una «alma» que no lleve «grabado un tatuaje», como dice la letra de un conocido pasillo ecuatoriano¹⁵, que no sea tatuaje en que se cruzan

15 Letra de Chula París de Aguirre y música de Rubén Uquillas Fernández.

las incisiones, un dibujo finalmente indescifrable, abierto a la interpretación incesante en ese desahogado afán de autoconocimiento, en esa obediencia al mandato délfico «Conócete a ti mismo»? ¿Hay persona o personaje que no esté tatuado? Tal vez llamemos «destino» a la peculiaridad de los tatuajes que a cada uno corresponde llevar consigo, y quizá por ello se crea que podemos adivinar el destino en esos tatuajes que son el cielo estrellado, la palma de la mano, el poso en la taza de café, las vísceras del animal sacrificado. El mundo se nos da como tatuaje, y de ahí que sea pertinente nuestro uso de la palabra «lectura» para aludir a todo acto de interpretación del mundo y de la experiencia.

Rivas es lector apasionado. Si he recurrido a la evocación de mi aprendizaje de la lectura de un mapamundi es porque el ensayo que Rivas dedica a Borges incita a recordar el descubrimiento del placer de la lectura, del abandono a la aventura que es la lectura. ¿Cómo llegamos a los libros que amamos, hacia dónde nos conduce el ir de un libro a otro, qué buscamos en ese movimiento incesante de lectura que nos lleva de un texto a otro? Rivas no ha acabado, no acabará jamás esa tarea de ordenamiento de su biblioteca, que, según tenemos noticia por su relato, comenzó una tarde, cerca del crepúsculo, cuando el destino le impuso un tránsito de Latacunga a Quito. Desde la niñez, su vida ha estado marcada por esa imposible tarea: colocar en *su lugar* cada libro, uno a continuación de otro, un volumen junto a otro. El primer libro que Rivas debió colocar en su lugar habría de revelar el sentido de la lectura y del universo como biblioteca: se trataba de una revista en la que descubre un cuento de Borges, que devela al joven lector un secreto, que intriga al niño al señalarle el imposible fin de su propósito, es decir, la imposibilidad del orden, pues el universo o la biblioteca, la suma de los libros, es un laberinto infinito y descentrado, «una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna», como dice Pascal y recuerda Rivas.

Está en la estructura de nuestra condición humana, de la existencia, el ser en el mundo con los otros. El mundo se nos da como cierta totalidad abierta a la metamorfosis, a los avatares del tiempo, que contiene relaciones entre seres humanos, y de estos con la naturaleza, con las cosas, con los artefactos. Si el mundo es una textura de relaciones, es porque nos es dado a través del lenguaje. Sin lenguaje no hay mundo. El mundo no es solamente lo que está aquí ante nosotros en presencia, sino aquello que abren las huellas, los restos del pasado; lo que se nos da como pura virtualidad: las posibilidades del pasado no realizadas, la apertura de lo que está por-venir, la apertura de y hacia los futuros posibles. El mundo, como totalidad o como intento de totalización, implica cierta demanda de orden, de sentido: una lectura que ha trazado cierta dirección. No obstante, cualquier totalización es finalmente precaria, la hunde el devenir, la desplaza el tiempo. Toda totalización es in-finita: no tiene origen, no comienza, no concluye, no tiene límites, se desborda a sí misma. El sentido es por ello errático, no hay ruta sino trazos sin fin. El lector, sin embargo, se desespera por alcanzar un orden, por hallar algún sentido que posibilite un orden. El orden de una biblioteca implica cierta decisión acerca de una norma; se debe adoptar un método, una ruta, una guía. Pero antes de colocar un libro en *su lugar*, es decir, de abandonarlo en un lugar de la biblioteca, hay que abrirlo, ojarlo, leerlo. Y es entonces cuando la lectura interrumpe la tarea de ordenamiento, cuando desencadena un imprevisible curso desde un texto a otro, puesto que aquel que se lee convoca a otros, no en la sucesión fijada por la norma —cualquiera sea esta: la distribución reglada por las lenguas, por géneros, por épocas, por autores...— sino por las conexiones azarosas que cada lectura provoca. La biblioteca, la colección ordenada de los libros, permanecerá siempre inconclusa, no solo por el arribo de nuevos volúmenes, sino porque cada apertura de un libro o de una revista desquicia el orden, desencadena

la condición errática del sentido. ¿Tiene, entonces, el libro *su lugar* en la biblioteca, o se mantiene siempre a la deriva?

Hay relatos que podemos leerlos como alegorías de esta empresa incesante e imposible de totalización del sentido, *Moby Dick*, de Melville, entre ellos. Como toda gran novela, la de Melville es un mundo in-finito —un «mundo tatuado», dice Rivas, reiterando la adjetivación del título, tan cercana al pleonasma— que puede leerse ya sea como alegoría del ímpetu de los Estados Unidos en el siglo XIX, de la expansión territorial hacia el Oeste y hacia el Sur, el ímpetu de la industrialización o el afán democratizador, ya sea como alegoría de la lucha del hombre con la naturaleza, ya sea como alegoría de la lucha entre el Bien y el Mal, o como alegoría de la angustia del hombre frente a la muerte y el absoluto; lecturas por las que transita el que considero el ensayo más potente del libro de Rivas. Como sabemos, la novela de Melville narra el absurdo de la persecución de la ballena blanca, ese monstruo surgido del abismo, a la que el capitán Ahab somete a toda la tripulación del *Pequod* en su desmesurada venganza: persecución *a través* de los mares, travesía que *surca* la superficie marítima, que *inscribe* en esa superficie la desmesura de la empresa. La novela es el relato —esto es, la búsqueda del sentido— del sin-sentido de semejante travesía. Es la escritura de esa inscripción insensata sobre la superficie de los mares. Hay un tatuaje que se ha inscrito en la piel del salvaje arponero Queequeg; otro, que inscribe la persecución a Moby Dick; otro más, el de la rememoración del narrador, Ismael, tras de quien se enmascara también Melville. Finalmente, el ensayo de Rivas es a su modo el relato de sus travesías por la novela, la inscripción de esas travesías. Acaso sea también el relato de una desmesura, la persecución de algo imposible que subyace en la lectura. En efecto, ¿se cierra en alguna parte el sentido de ese *mundo tatuado* que es *Moby Dick*? ¿Se puede colocar en *su lugar* la novela de Melville, al concluir la lectura, con este ensayo que le dedica

Rivas? De ninguna manera: el tatuaje que se interpreta, el texto de la novela, o el relato de la persecución que da forma a la novela, precipitan al lector a través de sus incisiones, sus grietas, sus pliegues, hacia otros lugares, en movimiento azaroso de asociaciones, evocaciones, confrontaciones. La conclusión de la lectura se torna imposible. Las incisiones no abren propiamente rutas, pues estas estarían determinadas por un método, por un programa de lectura sujeto a una norma que condicionaría el pasaje de un lugar a otro, de un texto a otro, ya se trate de un método analítico de las estructuras de las novelas, ya de un método hermenéutico que pretendiese recoger la totalidad del sentido o el sentido oculto, o que reconstruyese el «alma», la «personalidad» del autor. Las incisiones son trazos desde los que se desplaza, a la deriva, la interpretación. La lectura no conduce de lo visible a la raíz subterránea, sino que se deja arrastrar por los rizomas hacia la dispersión. *Moby Dick* lleva hacia *Las mil y una noches*, hacia esa sutil política con la que Scherezada doblega al Sultán, pero también hacia Pascal y Rousseau. *Moby Dick* convoca a Faulkner, y tras de él, a Onetti, a Rulfo, a Carpentier. La lectura deriva en consideraciones sobre la historia de los Estados Unidos, sobre las implicaciones éticas, metafísicas y teológicas del Mal. El texto incita a preguntarse por la relación entre la literatura y el mal. Rivas cita una frase que Melville escribe en una carta que dirige a Hawthorne: «He escrito un libro impío y me siento inmaculado como un cordero». Lo mismo podría haber escrito Shakespeare después de acabar su *Macbeth*, o Milton después del *Paríso perdido*. O Dostoiévsky, o Kafka: la grandeza de cierta literatura nace de esa extraña combinación de la impiedad del héroe o aun del mundo imaginado en la ficción literaria, y la inocencia final del autor. No obstante, conviene tener presente que todo cordero inmaculado se destina al sacrificio. Y que la inocencia del cordero entraña siempre la complicidad con el mal extremo.

La lectura es «divagación», aunque en principio persiga alguna forma de totalización del *sentido*. Sin embargo, lo que consigue la lectura no tiene *sentido*, si sentido implica alguna *dirección* hacia un fin, hacia un objetivo. El crítico intenta imponer a su material cierto orden; la sucesión que expone el índice parece aludir a cierto criterio metodológico que parece haber seguido Rivas y que debería a su turno guiar al lector. Primera parte, «Mundo tatuado», un grupo de ensayos sobre los novelistas de lengua inglesa que pueden ser considerados como los antecesores de los novelistas hispanoamericanos del siglo XX (Melville, Faulkner), o que han situado las acciones de sus novelas en Hispanoamérica (Lowry, Greene). Segunda parte, «Exploraciones I», literatura hispanoamericana: a una carta que dirige el autor a Cervantes — una misiva enviada a un fantasma imaginado por Rivas sobre las escasas huellas que quedan de la vida de Miguel de Cervantes Saavedra— siguen ensayos sobre escritores hispanoamericanos, especialmente narradores (Borges, Roa Bastos, Juan Vicente Melo, Martín Luis Guzmán, Reynaldo Arenas), un ensayo sobre un poema de Gonzalo Rojas, otro sobre el heroísmo de José Martí mirado desde la óptica de la teoría romántica del héroe que construye Carlyle, y finalmente un comentario sobre un libro del músico Daniel Catán. Tercera parte, «Exploraciones II», literatura ecuatoriana: ensayos sobre Carrera Andrade, Dávila Andrade, sobre las últimas novelas de Pareja Diezcanseco, Icaza y Aguilera Malta, y finalmente sobre dos poetas de la generación del autor (Ponce y Carvajal). La disposición de los ensayos muestra que hay un criterio que conduce su ubicación dentro del libro, un criterio de «cartografía» o de «geopolítica literaria», para decirlo de alguna manera. Es un criterio externo a los ensayos: mundo anglosajón de alguna manera conectado con lo hispanoamericano, Hispanoamérica, Ecuador. En el reparto que establece esta «geografía política» literaria se advierten ya las fisuras del orden: dos

lenguas literarias; un corte que establece dos segmentos, el primero marcado explícitamente por la interpretación del tatuaje, el segundo en que se exploran narraciones y poemas escritos en la «lengua materna», el español. Este segundo segmento se divide atendiendo a esa demarcación que se usa en la organización académica de los estudios literarios: literatura hispanoamericana, literatura ecuatoriana. Si me refiero a esta metódica división del libro es porque cualquier lectura del libro de Rivas la rompe, puesto que es imposible encontrar en él una dirección única, un hilo conductor. Una lectura sistemática desde la primera página hasta la última resulta imposible, porque no hay un método de lectura, dado que el libro mismo es un conjunto de travesías disímiles por varios textos literarios. Podemos entonces atravesar el libro en varias direcciones: de *Moby Dick* a *Yo, el supremo*; de *Bajo el volcán* de Lowry a *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, de Melville a Borges. O desplazarnos en una travesía más directamente política, desde Arenas a Martí; de estos a *Yo, el supremo*, y luego, de la novela de Roa Bastos a la de Guzmán. Podemos suspender la lectura del texto sobre la relación entre el «ilustrado» Guzmán y el «bárbaro» Pancho Villa para meditar en los terribles sentidos, hasta lo ominoso, que puede adquirir la consigna heroica de Martí: «Patria o muerte». O, a propósito de las consideraciones éticas sobre Guzmán, la travesía puede llevarnos de la Revolución Mexicana a la desmesura de Ahab y al simbolismo de *Moby Dick*. O, si se prefiere seguir las diferencias de mentalidad religiosa que caracterizan a las formaciones culturales, podríamos contrastar el Norte anglosajón protestante y puritano de Melville con el Sur católico de Hispanoamérica, atravesando esa zona de frontera que es el vasto Sur de los Estados Unidos de Faulkner. En esta travesía no dejará de inquietarnos un fondo de incertidumbre o de angustia que surge del nihilismo moderno, un fondo en el que se precipita Ahab, pero también el poeta Dávila Andrade.

En este abandono del hilo conductor que propician los ensayos está uno de los mayores placeres que nos depara el libro de Rivas. ¿Es el autor un crítico literario, lo es en un sentido profesional? En estricto sentido, no, pues carece de método. Felizmente carece de método, aunque no de rigor. A los argumentos que propone en su interpretación junta lo anecdótico, la divagación, el entusiasmo. Es cierto que a veces el crítico literario entremete sus narices en los textos, y por ahí lo vemos hurgar y parlotear sobre la imposibilidad de alcanzar una totalidad de sentido en una novela como *Moby Dick* que, según él, provendría de la polisemia del signo lingüístico. Mas esa polisemia del signo lingüístico, si es que existe, existiría en todo texto, en todo discurso, desde el habla cotidiana a los más complejos poemas. No sería entonces ninguna novedad el que se presente en una novela, en cualquier novela. ¿De dónde, entonces, surgiría la riqueza y la multiplicidad de sentidos que hace posible que Rivas dedique este ensayo a *Moby Dick*, que exige a Rivas, con imperiosa necesidad, que lo escriba? El ensayo sobrepasa al crítico. Los signos se desplazan a la deriva y arrastran los sentidos más allá de cualquier pretendida polisemia. De otra manera, habría que leer término a término el texto del poema de Rojas, a partir de sus significados.

Más que crítico, Rivas deviene un nuevo Queequeg, aquel personaje en que coincidirían la escritura real y la metafórica. Rivas es la firma que permite unir estos ensayos tan diversos, estas lecturas que exploran el mundo literario en travesías tan intensas como insospechadas. Pero es la firma de un autor que solo existe en la medida en que ha sido atravesado por esas otras escrituras. En este sentido, Rivas ha sido cubierto por las escrituras de Melville, Conrad, Faulkner, Shakespeare, Cervantes o Borges. No existe de otra manera que como sujeto de los rastros, de los trazos que en su ser han dejado esas otras escrituras. Su libro expone los tatuajes que lo constituyen. Rivas llama la atención sobre

un prejuicio del civilizado e ilustrado Goethe, quien escribe en su *Máxima* 104: «Eso de pintarse o tatuarse el cuerpo es un retroceso a la animalidad». Como hace notar Rivas, no hay animal que se pinte, que tatúe su cuerpo. El tatuaje es escritura, es un ir más allá de la animalidad que, por otra parte, permanece sin retroceso posible en el ser humano, y que se manifiesta en las acciones de reproducción biológica. Figurémonos al ilustre Consejero del Estado de Weimar, al funcionario cortesano, con su peluca, su maquillaje, con los flecos y bordados de sus camisas, escribiendo el aforismo contra el salvajismo que implicaría el tatuaje. En ese acto de escritura, sin saberlo, inscribía una máxima que hace ver cómo ciertos discursos de época estaban tatuados en él, en lo que él creía que era la extrema libertad de su palabra. Así como no hay mundo que no sea desde siempre tatuaje, tampoco hay autor que no esté ya tatuado desde el comienzo de su escritura, y no hay lector que no deje de practicar la incisión que lo constituye al intervenir, al incidir sobre los textos que lee.

No sé la razón por la que al pasar revista de los más notables personajes tatuados de la literatura Rivas omite la casi obligada referencia al más terrible relato sobre el tatuaje que quizás jamás se haya escrito, «La colonia penitenciaria», de Kafka. Omisión, olvido de la máquina de escritura que graba la condena en la piel, en el cuerpo del condenado; condena a muerte que ha de cumplirse en el instante en que la máquina termine de inscribir el texto de la sentencia en el cuerpo del condenado. La escritura y la lectura: afanosos tatuajes que nos posibilitan diferir la muerte. Los ensayos de Vladimiro Rivas provocan en el lector ese placer que brota de la movilidad del mundo, del desplazamiento sin fin de los sentidos, de las aperturas que provoca al incidir sobre los textos que lee.

La travesía del doctor Kronz por la línea imaginaria

Que haya o no un país llamado Ecuador no tiene ninguna importancia. Quizá sea lo mejor para mí. Por eso voy a continuar suponiendo que Ecuador es una línea imaginaria... Entonces, como escritor de novelas y cuentos no puedo menos que preguntarme si no estoy en mi perfecto derecho de dotarle de un rostro.

JAVIER VÁSQUEZ

«¿CÓMO ESCRIBIR SOBRE UNA LÍNEA IMAGINARIA?», SE PREGUNTA Javier Vásquez. La línea imaginaria, en el contexto en que el novelista inscribe su pregunta, es Ecuador: «A veces he llegado a pensar que Ecuador no es un país, sino una línea imaginaria cuyo nombre fatídico y abstracto se lo debemos a los geodésicos españoles y franceses del siglo XVIII». ¿Cómo escribir *sobre* una línea imaginaria?: la pregunta inquiere en las dos direcciones señaladas por la preposición *sobre*: *acerca de* y *encima de* (situados *en*): *acerca de* un país denominado con un nombre que se presta al equívoco, *Ecuador*, y *acerca de* sus habitantes, que se han «habitado a vivir»

con el «sentimiento contradictorio y equívoco» que emana del nombre. Escribir *encima de, situados en* un lugar que no sería *sino* una línea imaginaria. La doble dirección contenida en la pregunta provoca perplejidad.

No se duda de la existencia del país: ahí está su lugar en cualquier mapa. La cartografía da fe de una realidad política, jurídica, social; mas lo que afirma el novelista quiteño es que esa realidad jurídico-política, esa entidad nacional, no tiene «ninguna importancia» para la escritura literaria, no es sino una «línea imaginaria». No se puede escribir en Ecuador sin suponer, nos dice, que este no es «sino una línea imaginaria». Una línea imaginaria, como lo es el Ecuador terrestre, es un trazo de la cartografía, una marca que señala, en el mapamundi o en la esfera, lugares, límites, particiones. O es algo aún más abstracto, la suposición de una línea que corta la esfera terrestre. Habitar en un país que lleva el nombre de una línea imaginaria, el nombre de un trazo de la cartografía que se refiere a la división terrestre en hemisferios, a la orientación geográfica, a «los métodos y recursos prácticos de la astronomía y de la geografía», provoca ciertamente sentimientos desconcertantes. La condición de «línea imaginaria» asignada a Ecuador parece atravesar todas las formas culturales, parece provocar la pérdida de realidad, abismar los sentidos del mundo y de las cosas. Al menos, provoca la pérdida del «rostro», de la imagen que identifica al Ecuador o a sus habitantes, la pérdida de los rasgos que posibilitarían el re-conocimiento, la «identidad».

Esa des-realización, esa pérdida de identidad o de rostro, otorgaría al novelista su derecho: «estoy en mi perfecto derecho de dotarle [al Ecuador] de un rostro». La escritura artística se legitimaría en esa condición de *línea imaginaria* que caracterizaría al Ecuador; la legitimación del acto de escritura conlleva, junto al derecho que otorga, la obligación: dotar de un rostro a una entidad imaginaria, la cual, por sí misma, carecería de rostro. Escribir *en* Ecuador,

parece decirnos Vásconez, es escribir *acerca de* Ecuador, *acerca de* un lugar que solo es una línea imaginaria, para dotar a ese lugar de alguna fisonomía.

Lo que aquí está en juego es la función mimética que se suele asignar a la literatura. El resultado de la escritura sería la invención del «rostro». Más aún, lo dice de manera explícita Vásconez, el «rostro» de Ecuador (o de Quito), del lugar acerca del que se escribe y en el que se escribe, sería obra de la ficción: serían las novelas y los cuentos los que *dotarían de rostro* a aquello que no es *sino una línea imaginaria*. No basta la fe que otorgan el mapa y otros recursos de la geografía política, como no basta la fe que proviene de los discursos de otros saberes u otras narraciones —jurídicas, políticas, económicas, etnológicas— para dotar de rostro a lo que no puede tenerlo, pues solo es una *línea imaginaria*. Es necesaria la literatura. Sin literatura, sin ficción, sin invención, la realidad no tendría rostro posible.

¿Qué es un *rostro*? En primera instancia, es la superposición de rastros, la colección de «señas de identidad», de las incisiones en la piel que permiten el re-conocimiento... No hay posibilidad de re-conocimiento, de identificación, sin la percepción de los trazos que componen la figura de un rostro, trazos inscritos en la piel que cubre la calavera, trazos que se recuerdan, que vienen de los depósitos de la memoria y que retornan a la imaginación para contrastar los datos, los aspectos de lo percibido en el proceso de identificación; trazos que incesante, pero lentamente, cambian con el curso del tiempo. Trazos que configuran una fisonomía. ¿Acaso es el propósito de la literatura el dotar de «fisonomía» a una «realidad» para la que se busca el «re-conocimiento»? ¿Es esto posible? ¿Es posible lograr la fisonomía y el reconocimiento a través de la ficción? Como sea, la ficción, es decir, la literatura, es parte del imaginario colectivo, al menos del imaginario de una comunidad de lectores, y por tanto de la «realidad». De ahí que el

doctor Kronz, el personaje fabulado por Vásconez, haya llegado a ser uno de nuestros «conocidos», casi un «prójimo», tal vez más «próximo» que el novelista que lo ha imaginado y que ha acabado por dotarle de una biografía, de una fisonomía, de ciertos rasgos peculiares de comportamiento.

Las dificultades que traen consigo las pretensiones de la mimesis se ven acrecentadas cuando se propone figurar un rostro para algo que no es sino una línea imaginaria. Lo que estaría proponiendo Vásconez, según mi punto de vista, es algo más radical y complejo que la necesidad de una mimesis en la que pudiera «verse el rostro» o «un rostro» de la realidad de un país, de este país llamado Ecuador. El desconcierto y la perplejidad que nacen del equívoco del nombre para «identificar» una singularidad histórico-cultural, la «nuestra», exigirían que la ficción otorgue un rostro para su reconocimiento. Tal vez lo más desconcertante de la declaración de Vásconez sea que, existiendo una «realidad», un país llamado Ecuador, carezca esta de importancia para la literatura, y que por ello mismo, la escritura deba imaginarla, «dotarle de un rostro». Quizá porque el sentido de la «realidad» se ha tornado tan tenue, tan débil o absurdo, hasta el punto de llegar a carecer de importancia, quizá porque la abstracción de la «realidad» se ha llevado hasta el límite, hasta no ser «sino una línea imaginaria», se tendría el derecho y la obligación de escribir para dotar de «rostro», de espesor, de superficie y volumen, a aquello que no lo tiene.

Reconocer un rostro implica recorrer los trazos que lo atraviesan, los rasgos, las incisiones, las señales, aun si el tiempo cumple su labor de borradura y reinscripción. La escritura es ella también una travesía que se realiza trazando, borrando, reinscribiendo signos. La lectura es travesía múltiple, recorrido sin fin a través de los textos. En la ficción narrativa, lo que se ha escrito sobre un personaje provoca en el lector ciertas «imágenes», a las que podríamos

metafóricamente llamar «un rostro». Pero, en rigor, no hay rostro del personaje, sino una suma de fragmentos discursivos que componen en la mente de cada lector ciertas figuraciones imaginadas. El «rostro» del personaje o sus «señas de identidad» no son sino una composición resultante de figuras retóricas diseminadas en el discurso narrativo, una superposición en la mente del lector de las «imágenes» provocadas por las figuras retóricas. Es pura invención verbal. Siendo esto así, la «identidad» que se reconoce en el personaje, su «rostro», es semejante a «una línea imaginaria».

Una de las posibles lecturas de *El viajero de Praga* tiene que ver con la dotación de rostro, o de rostros, que se dirigen hacia el re-conocimiento de una «realidad»: una ciudad, un mundo ficticio que configura ciertas «imágenes» que recuerdan a Quito; un lugar que se asemeja a la ciudad que nos imaginamos y representamos en la experiencia; una «imagen» de cierto mundo histórico ubicable en el pasado reciente, en los Andes y sobre el ecuador terrestre. Una cierta «imagen» de la forma histórico-cultural en la que habitamos... Como insiste Vásconez, la narrativa de ficción —habría que preguntarse si hay narrativas que, en al menos algún sentido, no sean de ficción— interviene en la configuración de la «realidad». Sin duda, *El viajero de Praga* interviene en la configuración de Quito, en la construcción de su «imagen». Hay que preguntarse, entonces, por la modalidad de esta intervención.

La travesía de lectura propuesta se apoya en otra travesía: la del protagonista, el médico checo Josef Kronz, que se inicia en Praga, pasa por Barcelona y Londres, y viene a dar a los Andes, para continuar por calles y bares de Quito, por páramos de altura, a través de corredores y salas de un hospital, o de corredores y salas de las oficinas que controlan y registran las migraciones: páramos, corredores y salas del absurdo. Una deriva de un centroeuropeo, al que persigue un espectro, que no se sabrá nunca del todo si es un fantasma kafkiano o el mismísimo Kafka, nombrado

Franz Lowell, para acentuar con ello el juego de miradas al sesgo que comporta la novela. Miradas al sesgo: hacia lo lateral, hacia las penumbras, los subsuelos, los entrepisos, los intersticios. De la memoria del protagonista o de la memoria del narrador vuelven continuamente los espectros de las mujeres a las que ha amado Kronz, o de mujeres que lo han amado o lo han abandonado; figuras femeninas invocadas, búsqueda de rostros: el de la madre, el de la amada. La novela de Vásconez es también, a su modo, una historia de amor. O *del* amor: perdido, reencontrado, hundido en la memoria, que retorna sin fin en otros rostros, en otros cuerpos, en otras voces.

En cierto sentido, la travesía de Kronz repite las travesías de los protagonistas de *Cristóforo* (Cristóbal Colón) y de *El hombre de Trujillo* (Pizarro y sus compañeros de aventura), dos poemas de Alfredo Gangotena escritos siete décadas antes de *El viajero de Praga*. También la travesía de los aventureros descubridores y conquistadores proviene desde Europa hacia América del Sur, a este cruce de los Andes y el ecuador terrestre. Pero Kronz es un hijo de la modernidad; más aún, es un hombre de la época del nihilismo, que no es portador de ningún Dios, ni espera de los Cielos misiva alguna. Un hombre, en rigor, sin dios ni patria. El hombre del desencanto moderno, hijo tanto de la Ilustración como de la barbarie moderna —nazismo, estalinismo, Segunda Guerra Mundial, Auschwitz, Hiroshima—, que proviene de una situación histórica en la que se está de vuelta de las utopías libertarias y los sueños ilustrados. Kronz, el «rostro» que con mayor fuerza ha construido la narrativa de Vásconez, no solo a través de *El viajero de Praga* sino de algunos de sus cuentos y de sus novelas posteriores, es una peculiar mezcla de escéptico razonable y de estoico, un hombre que ha conquistado serenidad y jovialidad; un individuo que defiende con entereza, aunque con cortesía, su ámbito de decisión y responsabilidad en las transacciones con sus prójimos; un

personaje cuya ética inquebrantable surge de una clara disposición para la justicia, de una apertura al reconocimiento del prójimo en su singularidad. Un alcohólico que conoce la exacta medida de su resistencia corporal. Un hombre moderno ya ajeno al entusiasmo y a la exaltación. Es la travesía de este personaje, de esta figura de un hombre, encarnada en médico que parece dar continuidad al protagonista de *La peste*, de Camus, y que sin embargo es lanzado al exilio por la propia modernidad europea, la que permite la visibilidad de lo circundado por la «línea imaginaria».

Kronz es una compleja configuración de citas literarias implícitas, de citas de literaturas de confines: Kafka, Musil, Broch, Camus, Canetti, Onetti. Pero también, y más allá de las lecturas e intenciones del autor, de citas implícitas de la filosofía y la ética de nuestra época, desde Nietzsche a Benjamin o a Levinas. La jovialidad y el sereno equilibrio del personaje abren la posibilidad efectiva de comprensión y diálogo con todo el conjunto de personajes del mundo construido por la narrativa de Vásconez: desde aquellos que pertenecen a una aristocracia en decadencia hasta el director de un hospital hundido en el absurdo; desde aquellos que emergen de las penumbras habitadas por el lumpen, hasta las serenas figuras de la enfermera Violeta y el médico Eduardo. Es ese sentido de la justicia que caracteriza a Kronz lo que permite que *El viajero de Praga* se abra a la vindicación de las ruinas de un mundo que se cierra en el horizonte histórico de la época.

Las fisonomías de las ciudades que compone la literatura moderna son un entramado de mapas, diagramas, máscaras, figuraciones, equívocos, y, sin embargo, como advierte Vásconez, tienen por efecto incidir en la «realidad». En *El viajero de Praga*, el entramado que irónicamente teje el narrador, sobre todo a partir de lo que sería visible para Kronz, personaje él mismo irónico, inventa una imagen de Quito y, parcialmente, del Ecuador. No obstante, si la ironía provoca la suspensión y el hundimiento del

sentido, la figura de Quito o de Ecuador, que ha sido tramada por las miradas tanto de Kronz como del irónico narrador, suspende la resolución de la identificación que quería producirse como efecto de la donación de «rostro». Las ciudades noveladas, narradas, no existen fuera de la ficción; no obstante, por extremo que sea el propósito de des-realización o descrédito de la realidad de una narrativa, en su entramado están los hilos de lo imaginario y de lo simbólico que «configuran» el mundo, la «realidad». Si seguimos las aseveraciones de Vásconez en sus «Divagaciones acerca de una línea imaginaria», podríamos suponer que el autor de *El viajero de Praga* tal vez pretende ver lo que es imposible de ser visto: no solamente el absurdo que se puede mirar desde las lindes, sino el interior de una realidad que se retira hasta no ser sino «una línea imaginaria». *El viajero de Praga* es más bien una escritura de confines: una literatura desde los extramuros del mundo moderno, que pone en cuestión los efectos sociales, políticos o técnicos del mundo moderno en sus confines, en su periferia. Por ello puede problematizar la actualidad, las configuraciones del presente, inquiriendo acerca de una de sus formas particulares: el ocaso de la modernidad con la forma que este ocaso adquiere en uno de sus confines.

No deja de resultar sorprendente, sin embargo, que se intente mirar «adentro» de aquello que es apenas «una línea imaginaria», a través de la mirada de un *extranjero*, más aún, de un personaje habitado por los espectros de otros personajes exiliados o confinados. El «rostro» configurado por la novela adquiere así la fisonomía del extrañamiento, no solo por el exilio de Kronz y su errancia, sino por las consecuencias de la actitud irónica del novelista. El supuesto sentido de realidad de Quito, de lo ecuatoriano, se abisma debido a la negatividad que conlleva la ironía. La posible alegoría de la realidad —el «rostro» de un mundo histórico, social, cultural, que habría servido para identificar esa

realidad— queda suspendida: los sentidos posibles que ofrece el «rostro» imaginado, es decir, la novela, se tornan indecidibles, paradójicos, desconcertantes.

El viajero de Praga nos interpela acerca de nuestra condición, acerca de «nosotros mismos». Mas esa interpelación, atravesada por la mirada al sesgo de un extraño, parece dirigirse más hacia el pasado que hacia el presente, más hacia la eclosión del sentido en las ruinas que se acumulan en el presente antes que a la actualidad, que se vacía de sentido. Es una apertura acogedora y sobrecogedora de lo que se arruina, y una apertura a la expectativa de mundo, al advenimiento de algún sentido que posibilite la re-composición de un mundo de vida. En una actualidad «posmoderna», en una cultura hegemonizada por una «espiritualidad virtual» como la denomina Mario Casullo, una escritura como la de *El viajero de Praga* puede aparecer anacrónica. Su «anacronismo» no surgiría, sin embargo, de un déficit, de una carencia, y menos de un desajuste entre la ficción literaria y la historia mundana, sino de una peculiar condición para interpelar a la historia mundana. Es lo que posibilita que *El viajero de Praga* sea la novela que inquiere, de la manera más incisiva entre nosotros, acerca de nuestra condición de habitantes situados en los márgenes de un mundo histórico que declina, habitantes a la vez de un mundo copado de manera creciente por la «espiritualidad virtual» que hace de cada lugar del planeta un «extremo poniente» donde decae la cultura. ¿Figura del extrañamiento o del confinamiento?

Kronz, como «el Hombre de Trujillo» de Gangotena, arriba a los confines. También él atraviesa el Atlántico. El personaje del poema de Gangotena proviene desde una frontera que se denomina «Extremadura»; el protagonista de la novela, desde otro lugar de confines: Praga. Más aún, desde una literatura de confines: Kafka. Arriba hasta un lugar de equívocos, en que se superponen tiempos históricos y formas culturales en decadencia, en una

apariencia de indefinición entre la modernidad técnica y los restos de la sobreabundancia simbólica de lo barroco. Ante Kronz, el mundo indígena se cierra, es incomprensible. El médico checo acabará por aceptar, gracias a una combinación de ironía y estoicismo, su inexorable confinamiento; Kronz y su travesía se tornan con ello en alegoría del artista (ecuatoriano) y de su escritura. Alegoría, sin embargo, que requiere de cierto contexto: el artista y la escritura de esta época y en esta «Extremadura» de Occidente, donde nos ha sido dado vivir y escribir. Tal vez, entonces, resulte ya insuficiente la figura de la «línea imaginaria» como recurso, a la vez metafórico y escénico, de la literatura escrita *aquí y ahora*, en estos confines, cuando las formas del Occidente tardío —tardocapitalista, tecnoindustrial, globalizado— acentúan a la vez la homogeneización creciente de la vida derivada de la industria cultural (Horkheimer y Adorno) y el confinamiento de la vida en lo regional, en lo local. En este «horizonte», el Estado, la nación, la identidad nacional, las instituciones y políticas culturales, y unas cuantas cosas más que tienen que ver con la configuración jurídico-política, la población y el territorio que en conjunto nombramos Ecuador, efectivamente, carecen de importancia para la literatura, aunque no sean solo «una línea imaginaria». Es una densidad histórico-cultural de «rostro» multifacético hacia donde se dirigen las interpelaciones, las invocaciones: a lo que ahí retorna, a lo que se hunde, a lo que se vislumbra, a lo que pugna por abrirse paso desde el subsuelo.

¿A qué amigos se dirige, entonces, la invocación? ¿A quién la dirige Kronz, el humanista estoico, a quién la dirige el narrador irónico?... ¿A qué mundo se invoca? ¿A qué pasado? ¿A qué porvenir?

Sobriedad y paisaje en la poesía de Juan González Soto

El horizonte es una isla,
una isla que flota,
un espejismo de agua.

JUAN GONZÁLEZ SOTO, *Las islas sonoras*

CUANDO JUAN GONZÁLEZ SOTO VISITÓ ECUADOR EN 1998, ALGO que desconcertó al novelista Javier Vásconez —quien lo había invitado a un recorrido por la serranía andina— fue el escaso interés brindado por el amigo español a los paisajes que suelen entusiasmar al visitante europeo. Mientras el novelista intentaba en vano despertar en el poeta alguna muestra de sensibilidad ante las montañas y los lagos, e insistía en el fulgor de la luz sobre los prados mientras atravesaban el ecuador terrestre con dirección a Otavalo, González Soto insistía en un peculiar recorrido por la poesía castellana medieval.

Al parecer, sería inútil insinuarle un viaje al Cuzco, a las alturas de Machu Picchu, pese a que ha dedicado un penetrante estudio a la obra de Manuel Scorza y que luego ha inventado

heterónimos que se ocultan bajo los nombres de Oquendo de Asís o Mariátegui para escribir poemas en catalán. Esta aparente ceguera del poeta de Ávila —o de Tarragona, donde decidió afincarse desde la época de sus estudios universitarios— frente al paisaje exterior, al que siempre mira de soslayo, contrasta, sin embargo, con una singular capacidad para construir paisajes imaginados de intensa concentración emotiva. Para ello, el poeta busca la brevedad de lo visionario, y prefiere la expresión lacónica a la exuberancia descriptiva. Unos cuantos versos, dos o tres trazos, y habrá alcanzado la exacta «visión», adecuada para transmitir la vibración emocional que procura el poeta. No es casual que en la imagen se unan referentes abstractos y otros muy concretos, lo que provoca el asombro que requiere la «visión» para transmitir su fuerza sugestiva.

Desde su primer libro de poemas, *Línea de flotación* (1998), González Soto sorprende por la sobriedad de su dicción, por su penetración en las cuestiones fundamentales de la existencia a través de las pequeñas verdades cotidianas. La suya es una escritura que sin duda se alimenta de la reciedumbre de la poesía castellana, a cuya tradición alude en los numerosos epígrafes que incorpora a sus poemas. Alejándose discreta y sutilmente de la experiencia inmediata, rehuyendo la elocuencia y el anclaje en la mera narración de esa experiencia, el poeta alcanza en breves trazos la concisión y la amalgama exacta entre libertad y verdad. La suya es poesía de equilibrio entre las palabras y el silencio, entre la iluminación que desvela y la pregunta por el ser de las cosas, entre el fulgor de la luz y la incidencia de las sombras que configuran los ámbitos donde reposa la mirada.

Surge con ello el vínculo entre las entidades que ata la metáfora: «Los barcos / animales legendarios»; «Cansancio de camiones / en la cuesta», «Los peces, salmos coloreados»... «El deseo es una palabra sin sonido»... La intensidad emotiva puede

llegar al lector desde lo insólito: «La dulzura encendida del suicida». O:

Así
 el mar
 recuerda
 su precipicio.

Esa amalgama de libertad y de verdad y ese equilibrio entre la iluminación y la pregunta se repliegan en el verso hasta el punto de inquirir si no habría otra posibilidad para el movimiento del poema, no más eficaz sino más errante. Al menos, es lo que podría sostenerse a partir de la vinculación entre el segundo y el último de los poemas de *Línea de flotación*, «Mentiras nombradas» y «Fe de erratas». El primero plantea abiertamente la tensión entre la palabra del poeta como intención y la palabra del poema como concreción, vale decir, la tensión entre la «voz» del poeta y la escritura del poema, tensión que se pliega sobre otras más profundas y acuciantes: entre la mentira y la verdad, entre la claridad de las cosas y la necedad humana. La estructura del poema expone claramente las líneas de tensión: las catorce líneas versales se dividen en dos grupos, de seis y ocho líneas respectivamente, que guardan entre sí un paralelismo estructural. Más aún, este paralelismo está marcado de modo evidente en el texto, a fin de destacar la oposición especular que proviene de la simetría: los versos séptimo y octavo, «el poema miente, / pero no el poeta», replican los dos primeros versos, «el poeta miente, / pero no el poema». Son dos modos de interpretar la relación de la palabra con la verdad y con la mentira; dos modos de cuestionar el lenguaje en su relación con las cosas y en su relación con el hombre. Palabras: signos que están por las cosas, signos en movimiento por los «tortuosos vericuetos / de los hombres».

¿Cómo alcanzar la verdad, definida en el poema como «la claridad de las cosas», si no es encaramándose «por los precipicios soleados / de las palabras»? El poeta acierta al describir el movimiento hacia la iluminación en ese paradójico juego contenido en la imagen: «Encaramarse / [...] / por los precipicios soleados». ¿Movimiento de ascenso o de descenso? ¿Movimiento en los dos sentidos? La imagen de los precipicios soleados, a la vez que preserva la iluminación proveniente del sol, deja subyacente la posibilidad de un fondo oscuro, incluso del abismo, de la ausencia de fundamento y, con ello, el derrumbe de la verdad del poema. Se dice en el siguiente verso: «El poema miente». El lenguaje «miente», sí, la palabra está por la cosa, el lenguaje la suplanta, la «mata», y no obstante solo gracias al lenguaje se esclarecen las cosas, se las acerca. La imagen las trae al poema. Los hombres —dice el poema, dice el poeta— deben «Descender / por los tortuosos vericuetos / [...] / a las necesidades de la verdad». Hay un empeño del ser humano por alcanzar la verdad, hay una necia necesidad de la verdad. ¿Cómo alcanzarla? ¿La alcanza acaso el poema, a través de la «mentira», de la ficción que entraña la metáfora, la imagen? La palabra del poema se repliega ante la inquietud ontológica: a los recados de la verdad se accede «sin palabras».

Al desplegar tal tensión entre palabra y verdad, entre palabra y mentira, entre palabra y silencio, al provocar el encuentro y el cortocircuito entre poeta y poema —en un plano ontológico más que epistemológico— el poema «Mentiras nombradas» se constituye en una suerte de *ars poética*: el poema es desvelamiento, iluminación, verdad, pero, al mismo tiempo, es encubrimiento, mentira, sombra; es palabra y es silencio, victoriosa conquista de la claridad de las cosas y, a la vez, fracaso de ese ir hacia las cosas, es hundimiento del sentido. Esta *ars poética* sitúa de lleno a *Línea de flotación* y a los siguientes libros de González Soto en las preocupaciones fundamentales de la poesía de nuestra época. Esta *ars poética* se ratifica, a la

vez que se desplaza sutilmente hacia la pregunta por la libertad del artista —del poeta, en el último poema del libro, «Fe de erratas»—.

Los libros suelen terminar con una «fe de erratas». Ya no está en juego la oposición binaria entre verdad y mentira, sino que hay un tercer término ajeno a la intención del hablante o escribiente, aunque no al lenguaje: el error. En la materialidad de la escritura —también, por supuesto, del habla—, en los grafemas del libro impreso, se abre la posibilidad del desplazamiento, de lo inesperado: «En los libros habitan las erratas. / Prodigiosas en su azar o en su destino, / roen las palabras en silencio». No es nuevo, por cierto, el elogio de la errata como posibilidad de encuentro casual de significantes y, con ello, de generación de significados insólitos que adquieren las «nuevas» palabras encontradas al azar. Pero en el poema de González Soto, el elogio suavemente irónico de la errata se vincula al «saber de las erráticas / posibilidades que hay» en los versos, a los «caminos / [que] también había / y no han sido tomados». Cada verso, cada palabra, cada poema implican, como todo acto, opciones tomadas bajo una apariencia de necesidad: la palabra exacta, precisa, que requiere el poema, pero que en realidad se escoge de modo azaroso, aunque el poeta haya obrado «libremente». La errata se desplaza a la decisión misma, al acto por el que se escoge una palabra o un verso. ¿El poema es un juego del azar o un juego del destino? ¿Cómo se nos da la palabra poética? ¿Quién o qué decide: el poeta, el poema, la lengua, la escritura? ¿La reproducción técnica, la máquina? La incertidumbre surge de la errata: de la alteración de las letras. Incertidumbre que rebota luego sobre la totalidad de los versos, sobre sus erráticas posibilidades de producir sentido.

¿Cómo poner nuevamente en movimiento la palabra poética? González Soto toma de la tradición poética castellana recursos diversos, en especial, el epigrama. Recurre a diversas disposiciones de las líneas versales o al ideograma, como en los dos bellos poemas

de su primer libro: «Una puerta» y «La torre no puede dormir, no duerme». O a la trasmutación del soneto, como en el poema «Juegos de agua», al que podríamos considerar un «soneto invertido», que comienza por los tercetos para culminar en los cuartetos. Otros textos concluyen en alguna evocación elegíaca: «Dos zapatos vacíos / en la acera».

El poema que se titula «Los pastores de muebles» trae como epígrafe tres versos de Juan de la Cruz: «los que fuerdes / allá por las majadas al otero / si por ventura vierdes...». El movimiento de la imagen que crean las tres líneas citadas del poema de Juan de la Cruz sugiere la preparación al ascenso del alma desde lo cotidiano, el otero, lugar de vigilancia dentro de la actividad de los pastores en su época, hacia la experiencia mística, mientras el poema de González Soto parte de lo que es el entorno inmediato del hombre de hoy, para encaminarse hacia la inquietud de naturaleza ontológica. El otero se transforma en «Una casa en ruinas / y muebles / deshabitados»; el poema registra lo que se ve en torno, ya no majadas sino «sillas varadas como islas», «interruptores que palpan / tristeza», platos, cacerolas, un colchón... para terminar en dos versos en que aparece la dimensión metafísica del poema: «La muerte apacienta escenarios; / rebaños de olvido, el tiempo».

La capacidad metafórica que arraiga en *Línea de flotación* continuará en los siguientes libros de poemas de González Soto. En 2002 aparece *Las islas sonoras*, que se inicia con el poema «Los límites del día», dedicado al poeta Idelfonso-Manuel Gil y a su esposa Pilar Carasol. González Soto preparaba en esos días la edición de la obra poética de Gil, a quien visitaba en Zaragoza y que moriría poco después. Me imagino hoy la travesía desde Tarragona a Zaragoza: caminos de montaña, mesetas, la cuenca del Ebro. Tarragona es una ciudad que, como un día me hizo notar Juan, parece dar las espaldas al mar. No se baja por la rambla hacia el mar, sino que se asciende hacia un mirador desde el que

se contempla el puerto. Se asciende en Tarragona a la ciudad vieja, se asciende a la muralla, de espaldas al mar... En esos viajes a Zaragoza, sin embargo, González Soto imagina *su* mar: «El horizonte es una isla, / una isla que flota, / un espejismo de agua. / [...] / El horizonte es una isla, / una isla avistada, / una isla que flota y que se aleja». El poema concluye en otra imagen cargada de introspección e inquietud «metafísica»:

Quién podría cruzar

La infinita agua callada.

La meditación poética sobre el tiempo, la vida y la muerte se plasma en un espléndido poema, «El tiempo, su espejo», que contrapone la fijeza de la piedra o de la diana al vuelo de las aves, al movimiento del dardo:

La piedra, vencedora del vuelo de las aves,
multiplica en silencio su presencia,

[...]

Decide ser el dardo y ser la diana.

La piedra, imaginada sin fin en los relojes,
construye los labios de la esfinge,

[...]

Decide ser el tiempo y ser su espejo.

La piedra, basculante en la noria de la arena,

[...]

urdimbres disemina y sedimenta.

Decide el tragaluz y ser la losa.

Es evidente que las «islas sonoras» son las palabras. «Las palabras fueron islas», dice otro verso del libro. Islas que permiten la evocación de lo perdido en el naufragio, aunque la memoria solo sea, quizás, un espejismo... O pecios que se hundan en el olvido irremediable, cargados con los restos de la existencia. «Un náutico sabe que un hombre en la isla / no puede soportar el lenguaje», dirá el poeta que se siente a la deriva, asido tal vez a un árbol, en esas islas sonoras. Un poema anudará el lazo con el libro anterior, cuyo título señala el punto de equilibrio de la nave, es decir, del poema: «La isla es una línea / de flotación / donde arraiga el árbol / del lenguaje».

Para González Soto hay una afinidad entre la poesía y la tauromaquia: el arte es una búsqueda de belleza, de equilibrio, de sentido, y sin embargo es inexplicable, está librado al azar. *Toro o azar* (2002), un libro de poemas ilustrado estupendamente por Joan Serramià, es la puesta en escena del riesgo extremo, de la acometida mutua entre el hombre y el toro, furia pura, deseo de muerte, de belleza sagrada: «Hombre y toro solos, / a igual altura, / embellecidos en quietud». Los poemas se suceden de acuerdo con los momentos pautados por el ritual de la corrida, hasta la muerte y el arrastre del animal. Sin embargo, lo que interesa nuevamente es la intensidad de la emoción que proviene de la concentración de la «visión»:

Toro y hombre solos,
en igual duda,
mecidos por el mar.
La luz ya todo lo decide.

Al final del combate, agonizando el toro, de la arena se levanta, entre el sol y las sombras, «un aire de cristal de hielo». Ha culminado la puesta en riesgo de la vida en cada momento del ritual, la

entrega total al azar, al encuentro con el impulso del toro, a la intuición y la destreza del hombre. Mas la muerte del toro repercute en el poeta, en otro giro meditativo de su poetizar:

El aire se pregunta ahora por el tiempo,
por la huella crispada entre sus dedos.

La luz es decisiva para el poeta. Es una luz que «ilumina el azar», y con ello, posibilita la percepción del «otro lado de las cosas», es decir, la verdad de la poesía. No se puede decir qué sea el misterio de ese otro lado de las cosas sino a través de una alusión, de una metáfora. Bajo la iluminación de la metáfora, que conserva en sí la sombra de lo enigmático, el poeta configura su mundo, su ciudad, los oleajes de su mar, los árboles en las riberas de sus ríos, el aire y el viento que lo mueve, su mecánica celeste. *Lugar cerrado* (2004) es, como lo dice el lema de uno de sus poemas, una «geografía de los sentimientos». Tal vez sea mejor decir una «geografía de las emociones» que completan *Ordenación y materia de los días* y *Las islas sonoras*, dos poemarios que junto a *Lugar cerrado* forman una trilogía en la que el poeta reúne los fragmentos de su mundo interior.

El año 2004, González Soto sorprendió con un libro escrito en catalán: *Martel-lus, poeta de Tàrrago*. El poeta castellano inventa toda una historia sobre un supuesto poeta latino del siglo II AC, Martel-lul, nacido o vecino de Tarragona, que habría acompañado a Publio Cornelio Escipión en la batalla de Numancia. La versión en latín se habría perdido definitivamente, pero se conservarían las traducciones al catalán de un humanista del siglo XVI. Detrás del enmascaramiento de González Soto en un humanista del siglo XVI, que supuestamente traduce un manojito de poemas latinos de un desconocido poeta del siglo II AC, ha de verse un deliberado afán de anacronismo, que se completa con la adopción

de una lengua, el catalán. Esto implica un múltiple homenaje a la hospitalidad de Tarragona, la ciudad en que vive el poeta desde los años de sus estudios universitarios, a la lengua y al rico humanismo de la tradición catalana, al pasado glorioso de la ciudad en el Imperio Romano. Es, también, una constatación de la futilidad de la guerra y la victoria:

El meu nom és Martel-lus. I he vist
molts cadàvers a les llunyanes
planes que hi ha més enllà de l'oest.
Escipió buscava una victòria.
Només va trobar morts, muntanyes
de morts sobre les planes
qui ha més enllà de l'oest.

El espacio poético de González Soto, construido con la acerbada expresión de sus breves versos, no es, en verdad, un «lugar cerrado». Por el contrario, abre una potente y múltiple indagación sobre la existencia y la verdad de la poesía, y sobre la continuidad de la creación de su geografía poética.

Un poeta inglés en la mitad del mundo

HENRY KLEIN NOS HUBIESE PEDIDO QUE HABLÁSEMOS DE SU POESÍA dejando en suspenso los vínculos de amistad entre el lector y el poeta, poniendo a un lado la persona del autor que firma los poemas que reúne su libro póstumo. Su posición en este sentido fue muy firme: la lectura debía dar cuenta de lo que dice el texto en cada apertura del poema, en su acontecer como lectura. Formado en la tradición universitaria inglesa de la *close reading*, nos pediría que recorriésemos sus poemas en búsqueda de marcas estilísticas, de repeticiones y de sorpresas, para consignar la peculiaridad de su poesía y para aventurar algunas observaciones que la ubiquen en conexión con la literatura de su lengua y de su tiempo. Lo demás, diría, no tiene pertinencia ni en relación con el sentido del poema, ni en relación con el poeta. El poeta está, desde este punto de vista, necesariamente ausente.

No obstante, lo que nos demandaría Klein resulta hoy imposible de llevar a cabo. Su demanda estaría dirigida a otro interlocutor, al lector habitual de poesía inglesa contemporánea, que tendría otra habla, otras competencias lingüísticas y literarias, otra lengua poética en la que se inscriben sus poemas. Un lector que, por tanto, es hoy aquí un ausente. O tal vez esté presente entre nosotros ese lector excepcional, en cuyo caso mi posición aquí

sería la de quien suplanta al lector pertinente. Esta suplantación, desde luego, no es arbitraria ni gratuita, pues más allá de esa demanda que surge de los poemas de Klein, está otra distinta, que nos llega desde la ausencia del amigo, pues se trata de la apertura de la obra escrita en medio de nosotros por ese curioso judío inglés que vino a vivir su exilio en Ecuador. Que vino para ser un poeta inglés perdido en el Ecuador.

Alguna vez Henry Klein me contó cómo llegó hasta el Ecuador: después de concluir sus estudios de Letras en Londres, había ido a trabajar como traductor en alguna empresa localizada en el África, si la memoria no me falla, en Nigeria. Había leído ya a algunos poetas españoles e hispanoamericanos; conocía bien la poesía de Antonio Machado, de Salinas, de García Lorca, de Cernuda, de Neruda, de Borges, de Paz y también había leído a Carrera Andrade; pero sobre todo había descubierto a un poeta que desde el primer instante le había provocado una profunda conmoción: César Vallejo. Un día encontró en algún periódico un anuncio por el que se ofrecía un puesto de profesor de inglés en Quito; miró en el mapa y le pareció que esta ciudad quedaba tan cerca de Trujillo (y de Santiago del Chuco) que una estancia en ella le permitiría aproximarse al mundo andino del gran poeta peruano. Una ciudad que no parecía estar lejos, además, del Cuzco y de las alturas de Machu Picchu, cantadas por Neruda en el gran poema que da inicio al *Canto general*. Desde luego, Klein no se equivocó respecto de la proximidad que existe entre el mundo andino de Ecuador y el de Perú, pese a que tuvo que constatar que le llevaría días llegar a las alturas de Machu Picchu. Más tarde, durante su estadía en Quito descubrió a otro poeta que lo deslumbró, César Dávila Andrade. Klein leyó con interés a los poetas ecuatorianos, a los dos nombrados, a los modernistas, a los contemporáneos.

Alexis Naranjo ha reunido cuanto podía juntarse para construir una imagen de Henry Klein: rastros en la memoria de sus

amigos, fragmentos de recuerdos, suposiciones. Nos queda así un retrato del personaje, retrato que mezcla, y no podría ser de otro modo tratándose de una biografía, certezas e imaginación.

No hay razón alguna para escoger un lugar cualquiera del mundo para vivir el exilio existencial, como no hay explicación que satisfaga nuestra curiosidad cuando se trata de saber el porqué de una decisión radical: por qué quedarse en estas tierras, por qué volver a ella, por qué poner fin a la vida en un momento dado. Las explicaciones, me parece, solo calman esa extraña sed que pide una razón para lo que no tiene ninguna, como serían las razones de la muerte. Queremos una causa que nos explique el efecto de un determinado acto. Y yo me pregunto si esto tiene sentido. El sentido de la vida de Henry Klein está en su escritura, en estos poemas, y para quienes lo conocimos, en lo que queda de él para cada uno: algo tan personal e íntimo, tan intransferible, tan entregado a las manos destructoras del tiempo y del olvido, que dejarán apenas un rasgo singular en la memoria de cada amigo.

A fin de cuentas, tenemos entre las manos el libro de poemas que escribió un amigo hoy ya definitivamente ausente. Ninguna palabra, ninguna letra nuestra lo acercará hasta nosotros; cualquier mensaje que quisiéramos dirigirle sería vano. No es para él este acto. Es para su poesía, y para la apertura de su poesía entre nosotros. Y entonces, me pregunto, ¿quién es el que debe tomar a cargo esa apertura?

Para la mayoría de nosotros, en la que me incluyo, esa apertura ha sido dada por Alexis Naranjo a través de su entrega a la traducción de la obra de Klein. He sido testigo de la constancia, del esfuerzo, de la dedicación de Naranjo a la traducción de los poemas de Klein. Hay en toda traducción una irremediable imposibilidad de transparencia, de fidelidad. Traducir es interpretar, es partir de un texto a otro texto que lo rememora, lo acoge, pero al mismo tiempo que lo violenta, lo modifica, lo traiciona. El traductor

hace un constante esfuerzo por mantenerse cerca del texto de partida, por conservar el tono, los sentidos, la ética implícita en el texto que traduce. En este caso se trata de la traducción de poemas, la traducción de textos cuyo destino es la apertura incesante. Naranjo ha hecho una excelente labor de traducción, se ha acercado a la obra de Klein con respeto y rigor. Nos la entrega, en su versión en español, traspasada por el humor y la ironía de Henry Klein, de la ética comprometida en su escritura, de su densidad existencial y su potente concisión. Ha sabido, además, dar cuenta de la posición del propio Klein con respecto a la traducción; posición exigente, de búsqueda en cada caso de un poema que pudiese contrastarse con el poema tomado como punto de partida, no para constatar la imagen especular de un texto en el otro, sino para encontrar un poema escrito con la máxima exigencia artística en el que se puede reconocer el poema que se traduce.

El resultado que tenemos de la obra de Naranjo sobre los poemas de Klein, que es de lo que puedo hablar con alguna pertinencia, es la obra de una escritura poética en la que se destacan la sobriedad, la concentración de la imagen, el tono conversacional, que con cuidado rehúye lo confesional, para exponer una actitud existencial que lucha constantemente por dar curso al desasosiego, a la voluntad de exilio, a la desazón del hombre moderno frente a un mundo en el que crecen los prodigios técnicos mientras la vida se vacía. Por suerte, la excelente edición bilingüe permite contrastar la versión de Naranjo con el poema original de Klein.

La traducción de Naranjo evidencia, además, las características de la tradición inglesa de escritura poética en que tanto insistía Klein, en oposición a la poesía moderna en lenguas latinas, en especial, en oposición a la francesa: la concentración del poema en torno a una anécdota, a una pequeña historia; la imagen cargada de referencias a la experiencia inmediata del hombre común; la negativa al desborde de la imaginación o a los juegos verbales. No

en vano la poesía de Klein es obra de suma concentración durante años de continuo trabajo. Tanto Alexis Naranjo como yo mismo tuvimos con Henry Klein largas conversaciones sobre sus poemas. Insistía nuestro amigo, el poeta judío-inglés, en guardar sus textos con precaución en vista de nuevas revisiones, como si los poemas no debieran nunca darse por acabados. Para él, el ideal era llegar a un conjunto de poemas en los que no hubiese ni una letra innecesaria, ni una figura retórica que excediera la concreción del texto.

Sin embargo, y aunque aparezca ello a primera vista contradictorio, ese sentido de la construcción del poema surge, como anotaba bien Klein, de algunos poetas franceses y españoles cuya lectura frecuentó, según nos declaraba, desde muy joven: Mallarmé, sobre todo, pero también Machado, García Lorca y Cernuda, así como los poetas herméticos italianos, entre los que prefería a Montale. ¿Qué de la poesía de Vallejo y del último Dávila Andrade, qué de Paz y qué de Carrera Andrade, poetas a los que admiró y leyó con constancia, queda en su poesía? Es difícil decirlo, en un primer esbozo de acercamiento. Él mismo consideraba imposible imitar a Vallejo y al último Dávila Andrade, como es imposible imitar a Celan, a cuya lectura dedicó gran parte de su tiempo en los últimos meses de su vida.

Aunque la lectura de la poesía de Henry Klein apenas puede comenzar ahora, con la publicación de su libro, algunos de nosotros tuvimos la suerte de contar, como nuestro interlocutor, con un apasionado lector de poesía en el transcurso de su prolongada estancia en Ecuador. Ya no nos será posible conversar con Henry acerca de sus poemas o de los nuestros, no está él aquí para escuchar nuestros comentarios ni para pronunciar los suyos, tan enjundiosos. Sin embargo, con respecto a la lectura de sus poemas, la ausencia del amigo no es ningún obstáculo. De algún modo, todo autor está siempre ausente para el lector. El poeta lo es mientras escribe; en las ceremonias de presentación de libros se juega

con ficciones: nos dirigimos a la *persona* que está presente junto al libro, como si fuese intercambiable con el poeta, cuando en realidad este se ha difuminado en el pasado, existe solo como espectro dentro de sus poemas. En realidad, el autor ya no está más en la persona que recoge honores o denuestos, premios o desafíos.

Y siempre la oscuridad. Escucha:
viniendo del río, el sonido que hacía la niebla se atasca
en el aliento y estrangula. Tú mirabas
sobre los techos cómo, a veces, desgracia fría
y dura a tu lado, el sueño se acunaba
en otras bocas.¹⁶

Esto lo dice en el poema dedicado a la memoria de Isaac Rosenberg, poeta judío-inglés que vivió su experiencia de lo ominoso en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. Klein, que vivió lo ominoso de la Segunda Guerra Mundial y sus secuelas en el Londres de su infancia, aprendió pronto que la poesía es un modo duro de sostener la vida en medio de lo terrible.

16 (...) And it was always dark. Listen: / from de river, the sound the fog made stops / in the breath and strangles. You saw across / the roofs sometimes how, misfortune cold // and hard at your side, sleep composed itself / in other mouths... [La traducción al español es de Alexis Naranjo].

IV

EL POETA
(ENTREVISTAS)

Entrevista de Jorge Aguilar Mora

Poemas de un mal tiempo para la lírica está casi definido por la lucha del amor contra la muerte, lucha necesaria, lucha inevitable, lucha a secas, y de este libro a Los amantes de Sumpa parece haber un recorrido no tanto de la memoria como de la conciencia de tener memoria o de que la memoria es como una facultad de momentos únicos o de que la vida es un momento único. ¿Fue un cambio, fue un recorrido, fue la exploración de otros aspectos de cómo el amor vence a la muerte?

Es difícil precisar cómo se produjo el recorrido de un poema a otro, de un libro a otro, porque el intento de decir algo sobre ese recorrido implica recordar. La reflexión que ahora podría tener lugar sobre la memoria involucra una distancia con el recorrido de un poema a otro, recorrido que se dio de otra manera cuando los escribí, y que parcialmente ha caído en el olvido. La conciencia del recorrido tendría hoy otro sentido, otra dirección. Hoy, en efecto, pienso que la poesía es una exploración de la memoria, entendida esta como esa facultad de alcanzar las huellas de momentos únicos, diferentes, pero que en su diferencia mantienen la unicidad de la vida, su repetición incesante.

La lucha del amor contra la muerte solo adquiere sentido por lo indisoluble de su vínculo. No hay amor que resista a la muerte,

pero, al mismo tiempo, el amor en sus momentos de mayor intensidad vence a la muerte. ¿Qué es la memoria, por su parte, sino una colección de ruinas, de huellas, sobre las que dibujamos trayectorias, sentidos, que no por precarios dejan de ser necesarios para la existencia?

La memoria siempre contiene olvido, no es posible vivir sin olvido. Si en *Poemas de un mal tiempo para la lírica* hay una percepción de la lucha del amor por vencer a la muerte, por vencer al tiempo, en *Los amantes de Sumpa* hay la conciencia de la imposición final de la muerte o del tiempo, una conciencia de la irremediable finitud de los cuerpos o del amor, aunque luego en los huesos de esa tumba de Santa Elena o en el poema sobreviva, por un tiempo, el amor ya vivido y acabado, y que sin embargo retorna en otros cuerpos, en otros gestos, a través de otras palabras. Huesos y textos se transfiguran en huellas de los amantes, huellas que adquieren sentido más allá de la muerte, que resplandecen, como en un «milagro», en una tumba del desierto, para que los nuevos amantes puedan reencontrar sentidos gozosos a sus propios actos. Y, ciertamente, una de las exploraciones de mi poesía tiene que ver con este recorrido de la memoria, con la conciencia de este recorrido, que siempre se repliega en el olvido, porque nos sería imposible vivir si la acuciante presencia de la muerte copara nuestra conciencia, aunque la memoria de lo muerto no deja de insistir en la fugacidad de la existencia. Pero es una exploración de toda poesía, una exploración particularmente intensa en la poesía de nuestra lengua.

Más que por el amor, tu poesía se deja ocupar por el cuerpo de la mujer y por los cuerpos de los amantes... El cuerpo es un alimento y un espacio único... ¿Qué encuentra en él tu poesía?

No hay amor que no gire sobre el cuerpo, el deseado, el amado, el ofrendado. No hay caricia que no sea un recorrido de la

mano sobre el cuerpo deseado, amado. No hay escritura que no sea un recorrido de la mano sobre el cuerpo de la página, el cuerpo de las letras. El sentido de la palabra dicha a quien se ama va más allá o permanece más acá de los significados. El límite del cuerpo es indecible, impreciso, como también lo es el del poema. En el contacto entre los cuerpos, la difusión de los límites es extrema. La mano que escribe el poema, el cuerpo de quien escribe, como la mano de quien acaricia o el cuerpo de quien está en contacto erótico con otro cuerpo, se extienden hasta hacer de la exterioridad, como tú bien dices, un alimento y un espacio único, en que se disuelve la interioridad. Y a su vez todo lo exterior se vuelve por un momento interioridad absoluta.

El mundo clásico de los mitos griegos estructura muchos de tus poemas, es decir, les ofrece un «esquema» o un «campo de imágenes» o una «red de arquetipos»... ¿Cómo recoges vitalidad de esos puntos de referencia míticos?

Para mí, los mitos griegos, como muchos otros retazos de poemas o textos literarios, bíblicos, por ejemplo, son parte del contexto existencial. No son meros restos arqueológicos exhibidos en un museo para guardar una memoria de lo que puede ser pasado, historia, vaya a saberse bajo qué presupuestos, sino «restos» que mantienen su lugar en el mundo en el que vivimos, escribimos, pensamos. Nos alimentamos de esos restos tanto como de lo que se crea en nuestra época. Con independencia del destino que tengan mis poemas, para mí la escritura poética es tan decisiva en mi vida como la respiración o el alimento. La escritura poética es, en parte sustancial, lectura, reescritura.

Los mitos griegos tienen la extraña cualidad de sintetizar ámbitos complejos de la vida en imágenes muy concretas. Si en los poemas y mitos bíblicos hay dramatismo y una riqueza de «historias» y sentencias, en los mitos griegos hay en cambio esa

concentración de la complejidad existencial en la imagen y una apertura vasta para la refiguración, lo que posibilita invocarlos, siempre para interpretarnos o interpelarnos a nosotros mismos. Son formas que atraviesan nuestros discursos, de tal manera que están siempre ante nosotros.

Sin embargo, al retomarlos en la escritura, se produce un choque, una interrupción de los significados por el deliberado anacronismo. Esa interrupción es una apertura, una ventana hacia la insondable combinación de lo que se repite a lo largo de la vida de los seres humanos, en su grandeza y en su miseria, y de lo que pertenece a las formas históricas.

¿Y qué posición tienen [tus poemas] frente a los griegos, los mitos y la imaginación indígenas que a veces comparten con aquellos el espacio del mismo poema?

La imaginación indígena en los Andes no se presenta ante nosotros, por desgracia, en cuerpos textuales que configuren una mitología o una biblia. No es el caso del *Popol Vuh* o de los mitos y poemas en lengua náhuatl en México o Guatemala. Pero la imaginación indígena se inserta, de manera destacada, en la atmósfera barroca de la cultura andina, heredada de la época colonial. Lo indígena es ante todo un reto: una presencia de una alteridad indomitable, con la que casi no hay diálogo posible, un silencio grande, terrible, sostenido. Y esa masa de silencio que llevamos en nuestra intimidad más profunda, ese gesto que conlleva una gravedad terrible, casi impenetrable, es lo que se convierte en un reto a la interpretación y a la comprensión de nosotros mismos.

En la sección «Peregrinaciones» de Parajes parecen cruzarse afirmaciones poéticas fundamentales de tu poesía: lo mítico, lo histórico, la encarnación histórica del sujeto poético, el cuerpo de la mujer y la figuración

filosófica... ¿De qué manera se prolongan las imágenes míticas en la historia o en la cronología o en ese sentido constante en tu poesía que son las ruinas?

A través de la poesía queremos interrogarnos sobre nosotros mismos, no sobre lo que seríamos en esencia, de modo absoluto o sustancial, en una identidad fija, sino sobre nuestro paso por el mundo, o sobre el mundo que pasa y en cuyo pasar estamos incorporados. Si nos interrogamos, es para dotar de sentidos a la existencia, no uno solo, sino múltiples, siempre cambiantes. El «yo» surge entonces en su condición de infinitud, de tránsito, de incompletitud, de alteridad y alteración incesantes. La poesía explora ese devenir, en que la trayectoria o las metamorfosis del sujeto poético se despliegan por el mundo. La escritura traza las rutas que sigue esa trayectoria, entre los restos del pasado y el fulgor de lo que podría venir. La historia no es un pasado cerrado, sino un pasado que llega en los residuos, en los fragmentos que se recomponen en las figuras del presente. No se está a la espera de un futuro que habrá de llegar de modo inexorable, sino que se está en una apertura hacia lo que está por venir. Y junto a lo deseado de manera más íntima, se espera lo insospechado.

Lo que trato de explorar en muchos de mis poemas es la experiencia de la apertura a ese incesante y fascinante acontecer. Entonces, lo que retorna como resto de una imagen mítica o como residuo histórico, y lo que se abre como posibilidad de acontecimiento, llegan al poema, a la escritura, con su propia necesidad. En esa experiencia del paso, en esa fascinación siempre repetida de lo irrepetible en el instante, de lo singular, he querido insertar la experiencia de la escritura poética. De ahí que se crucen residuos de mitos, de figuración filosófica, de datos históricos, con las huellas de la memoria personal. Si despojamos a la palabra «metafísica» de sus connotaciones idealistas, a fin de nombrar con ella solo

esta preocupación humana por los sentidos múltiples de la existencia, creo que podríamos afirmar con Gaston Bachelard que la poesía es una manera breve de hacer metafísica.

Y justamente ¿qué función tienen tus libros en su propio desarrollo? ¿Cómo dialogan entre ellos? Parajes parece en este momento un libro central no solo por su año de aparición sino porque en él parecen converger inquietudes anteriores y de él parecen partir muchísimos senderos recorridos por libros posteriores...

Siempre he tenido un extraño sentimiento ante ese libro. Es el único de mis libros que ha ganado un premio literario, y tal vez ello ha contribuido a que se torne el más ajeno para mí mismo. Sin embargo, como tú bien señalas, en él convergen las inquietudes de mis primeros libros y de él parten muchos senderos hacia los posteriores. *Parajes* se publicó en 1984, y pasó más de una década hasta que apareció el siguiente libro, *En los labios / la celada*. Sin embargo, tanto este como *Inventando a Lennon* mantienen un diálogo secreto y constante con *Parajes*, del que no fui plenamente consciente sino hasta cuando ya estaban publicados.

La ofrenda del cerezo, tu último libro, y en especial el último poema, que le da título al libro, parece ser otro punto de convergencia después del recorrido, que pasa por En los labios / la celada, por Ópera y por Inventando a Lennon: en él está la relación entre poema y realidad, la autonomía de la realidad, la autosuficiencia del mundo que no necesita sino de sí mismo para seguir siendo... Pensando en este último poema, ¿qué pregunta te puedes hacer a ti mismo y cómo se puede responder? ¿O la única posibilidad de pregunta y respuesta son las palabras del poema?

En efecto, el poema «La ofrenda del cerezo» es un lugar de convergencia del recorrido que pasa por *En los labios / la celada*,

Ópera e Inventando a Lennon. Un recorrido por la experiencia del amor y el desamor, del arte y la configuración del artefacto poético, de la historia y el mito, si se quiere destacar el asunto predominante en cada uno de esos tres libros. *La ofrenda del cerezo* es también una memoria de la infancia, del hogar, de los lugares entrañables, de las querencias, y pese a esa voluntad de memoria, insiste en la autonomía del mundo, de la realidad.

El poema que da título al libro afirma enfáticamente que el poema es un acontecimiento más del mundo, que se debe al mundo y que está en el mundo, por un tiempo al menos, mientras dure, como un residuo más de una escritura y, a la vez, como huella de la maravillosa experiencia de mundo que tenemos cuando ante nosotros, en el devenir del mundo, se presenta la floración de un árbol o cuando la memoria levanta desde las ruinas ese momento vivido.

Y es por ello que el poema pregunta sobre el mundo, sobre la relación entre mundo y poema, entre historia y vida, en fin, sobre el acontecer. Mas la pregunta del poema no puede tener otra respuesta que no sean las palabras del poema mismo. Quizás todos mis poemas digan lo mismo, y lo que dicen es precario. Yo tengo la sensación de haberme hecho unas cuantas preguntas, muy pocas, que se han ido transfigurando lentamente a lo largo de los años, y al cabo de este tiempo tengo menos certezas, aunque me regocija precisamente esto, que pueda volver a preguntar casi lo mismo, en otras circunstancias, y que la pregunta y su suspendida respuesta sea un nuevo poema.

Por otro lado, ¿La ofrenda del cerezo no es la otra cara de Los amantes de Sumpa?: en ambos poemas se exalta la vivencia pura —en el primer caso de la naturaleza y en el segundo del amor—. ¿Una tercera vivencia es la del poema, el canto de la moneda?

Tal vez se podría decir que esa tercera vivencia es la que sostiene a las otras dos, la que permite su permanencia, por precaria que esta sea. Tal vez, entonces, no solo sea el canto de la moneda, sino la moneda misma. Es justa tu apreciación de los dos poemas en su vínculo. Entre *Los amantes de Sumpa* y «La ofrenda del cerezo» median casi dos décadas, pero si en el primer poema la vivencia de la naturaleza se supedita a la vivencia del amor, en el segundo, la del amor se supedita a la vivencia de la naturaleza. El engarce entre uno y otro poema puede estar en la vivencia del cuerpo, pues en uno y otro se habla de los cuerpos, de los restos de los cuerpos, o de los cuerpos de los seres singulares en su paso por el mundo. En uno y otro está muy presente el vínculo entre percepción e imaginación, el sustrato de lo sensible. Y el lugar de ese vínculo no puede ser otro que el poema mismo.

En Parajes hay un diálogo explícito con Mallarmé... y otros poetas y escritores aparecen en tus poemas como puntos de referencia, como lugares para la afirmación y la refutación... ¿Cuáles son los poetas necesarios para tu diálogo?

Me planteas una pregunta difícil de responder, pues en verdad en mis poemas hay diálogos explícitos o implícitos, homenajes, refutaciones, citas, parodias. Podría decir que mi escritura, a lo largo de estos libros, ha estado en constante diálogo con otros poetas y escritores de la tradición. Y no solo poetas y escritores, sino también con textos mitológicos, con cuentos maravillosos, con el folklore. En mi primer libro, *Del avatar*, en un poema en el que pesan mucho el diálogo y la confrontación con Eliot, «In partibus infidelium», hay también una cita y un homenaje a Bergman, a una de sus películas en particular, *Vergüenza*, que vi en los años terribles de las dictaduras del Cono Sur. En textos de *En los labios / la celada* hay un diálogo, si así se puede decir, con

cuadros de Boticelli. *Parajes* está lleno de referencias a la historia del Ecuador, incluso a hechos anecdóticos de nuestra historia. Hay poemas que son homenajes más o menos explícitos a los poetas ecuatorianos fundamentales: Carrera Andrade, Escudero, Gangotena, Dávila Andrade. Y hay homenajes a Vallejo, a cierto Neruda, a Borges, a Pessoa.

Pero creo que tu pregunta apunta no solamente en dirección a estos vínculos, que son múltiples, sino al diálogo que sobre la concepción de la poesía y del poema ha tenido lugar en mi escritura. Ahí, por supuesto, en mis primeros poemas, en *Del avatar*, el diálogo más intenso es con Eliot, pero también en esos poemas se inicia el diálogo con la poesía de nuestra lengua, en especial, en ese libro, con Góngora. Luego viene el diálogo que tú adviertes con Mallarmé. Después de *Parajes* dejé de escribir por un largo período. *Parajes* se publicó en 1984, el siguiente libro, *En los labios / la celada*, en 1996. Viví un año y medio en México, entre 1991 y 1992, y durante esa estancia leí a los poetas mexicanos, no solo a Paz, por supuesto. Ahí descubrí a Gorostiza, y destaco ese descubrimiento porque, por razones que son muy sutiles, la lectura de Gorostiza tuvo la virtud de reenviarme a la poesía clásica española, a san Juan de la Cruz, por ejemplo, que es un poeta al que he leído una vez y otra a lo largo de los años.

Creo que *Inventando a Lennon* dialoga con Rimbaud y con el surrealismo, mientras que mi último libro [*La ofrenda del cerezo*] lo hace con la poesía española. Quizás este diálogo con la poesía española clásica gire en torno a un diálogo privilegiado, en ese libro, con Cernuda y con José Ángel Valente. Y si nombro a Valente, ya estoy volviendo a nombrar a san Juan de la Cruz, ¿verdad?

Por otra parte, creo que hay en mis poemas un diálogo con ciertas filosofías, un diálogo en que siempre quisiera salir del platonismo, a pesar de la fascinación que me provocan los diálogos de Platón. Pero más precisamente, hay un diálogo sostenido a lo

largo de los años con las figuraciones filosóficas, como tú has dicho, de Nietzsche y de Heidegger; hay una sucesión de posiciones asumidas para afirmar y para refutar esas filosofías, sobre todo en los momentos en que privilegian la reflexión sobre las relaciones entre el pensamiento y la poesía. Pero no creo haber escrito filosofía, ni siquiera en mis ensayos, muy pocos por cierto, sobre poesía.

Entrevista de Mario Pera

Iván, he leído que consideras que es en la etapa adolescente cuando las personas descubren si tienen «madera» de poeta o no, y que muchas veces puede ser clave el contar con un maestro o guía para desarrollar esa vocación, lo que me lleva a pensar en los talleres de poesía. ¿Consideras que es importante para quien quiere escribir poesía el formar parte de un taller dedicado al estudio, crítica o lectura de la misma?

En efecto, creo que es durante la adolescencia cuando la mayoría de los seres humanos toman conciencia de sus talentos, y esto pasa también con los poetas. Desde luego, es probable que un determinado talento aflore más tarde en el curso de la vida. En cualquier caso, nada asegura que se sea mejor poeta en la adolescencia o juventud, aunque nos sorprendan poetas adolescentes o muy jóvenes como Rimbaud o Keats, o por el contrario, que llegue a ser o se siga siendo gran poeta a una edad avanzada, como Whitman, Cafavis o Pound.

Ahora bien, el talento requiere de ciertas condiciones para desplegarse, de otra manera puede frustrarse. Considero fundamental la educación, pero no restringida al tránsito por la escuela, desde el jardín de infantes a la universidad. Se necesita un contexto que eduque al individuo a fin de permitirle desplegar sus talentos. Esta

es la importancia decisiva de la educación o de la formación. Más que de «maestros», considero que se necesita contar con un ambiente que propicie la toma de conciencia de las potencialidades que afloran en el joven poeta. Muchos poetas se formaron en ambientes familiares donde había personas con experiencia lectora, o en escuelas donde algún profesor supo guiar al joven poeta en sus lecturas y observar críticamente sus primeros textos, pero también es posible formarse en las tabernas, y hasta en la cárcel. Brodsky dice que aprendió más, en relación con el lenguaje poético, en la cárcel que en la escuela.

En mi formación, fueron decisivas algunas pistas de lecturas aprehendidas en el colegio, cuando descubrí, a más de Homero, Dante, Shakespeare y Cervantes, a los principales poetas españoles de los Siglos de Oro, a Baudelaire, Darío, Carrera Andrade, Dávila Andrade... Hacia los dieciséis años recibí de mi padre un par de regalos invalorable: *Hojas de hierba*, de Whitman, en la traducción de Francisco Alexander, publicada en Quito, y *Poemas humanos*, de Vallejo. Luego vino mi contacto con los poetas del grupo Tzántzico, que tuvo una intervención renovadora en la vida cultural de los años sesenta del siglo pasado en Ecuador, aunque en rigor no fui un tzántzico, pues me puse en contacto con ellos cuando el grupo se estaba deshaciendo. Ellos fueron muy críticos con mis textos, en especial Ulises Estrella, Rafael Larrea y Humberto Vinueza. El círculo de amigos escritores ha sido para mí una fuente de dones: escucho sus criterios, discuto con ellos aspectos que tienen que ver con la creación literaria, nunca publico un libro sin haber recibido sus comentarios. El taller es una posibilidad, pero también lo es la formación de grupos para impulsar una revista, por ejemplo.

Si bien publicaste poemas desde los quince años, tus primeros poemarios, Poemas de un mal tiempo para la lírica y Del avatar, los

publicaste bordeando los treinta años. ¿En qué momento tuviste la «revelación» o asumiste a conciencia plena que lo tuyo era el escribir poesía y que, en adelante, no serías solo Iván Carvajal, sino el poeta Iván Carvajal? ¿Cómo asimilaste esa, si se quiere, nueva condición?

Publiqué mis primeros poemas en un periódico de Quito y, bajo seudónimo, en una revista escolar. Por suerte, creo que están definitivamente perdidos. Luego aparecieron dos poemas más en *Procontra*, revista del Frente Cultural, en 1970. *Del avatar* apareció en 1981, pero los poemas ahí recogidos fueron escritos entre 1971 y 1977. Entregué el libro a la editorial de la Casa de la Cultura de Guayaquil en 1978. Escribí *Malos tiempos para la lírica* entre 1978 y 1979, pero este poemario apareció en la editorial de la Universidad Central de Quito en 1980, cuando mi primer libro aún esperaba su turno de impresión en Guayaquil. Es decir, esos dos libros recogen los poemas escritos a lo largo de una década.

Con relación a ello, en una ponencia tuya titulada «¿Quién es el poeta?», comentas que «tiemblas» cuando alguien te llama poeta, que sientes un extraño rubor y una secreta inquietud, pues nunca te ha sido fácil presentarte en público como poeta. ¿Qué tan difícil es cargar con todo aquello que para el público en general, y para el propio autor, significa el ser poeta?

En verdad, cuando me interpelan o me presentan como «el poeta Iván Carvajal» siento angustia, aunque muy temprano haya percibido esa especie de llamado de la palabra poética, cuando comencé a borrar versos. Hay dos aspectos que se vinculan en ese temblor. El primero, en la apelación hay algo semejante a una condición profesional. Pienso que si bien la poesía demanda «oficio», es decir, trabajo y técnica, y por tanto aprendizaje,

experimentación y reflexión, no es de ninguna manera una profesión, e incluso no necesariamente es una actividad permanente. Se es poeta mientras se escribe poesía. Y añadiría, también mientras se lee poesía. Hay un momento en que se toma conciencia de cierto destino que nos hará lectores o escritores de poesía, eso sí, y ese momento instituye una fe en la poesía, que es en esencia una fe en el lenguaje y en su poder para construir e imaginar mundos. Mi profesión es más bien la de profesor (fíjate en la proximidad de las dos palabras, ser *profesor* implica cierta profesión de fe), además, obtuve un doctorado en Filosofía, aunque tampoco me considero «filósofo», de ninguna manera. La filosofía me ayuda a mantenerme crítico ante todos los sistemas de creencias y conocimientos, incluidos las creencias y conocimientos que tengo o creo tener. La filosofía sirve ante todo para desconfiar de las verdades, de los sistemas, de las convicciones. Tiemblo si me llaman «maestro», pues es justamente lo que no quisiera ser, de ninguna manera, un «maestro», por las connotaciones de poder y control que implica el término, por su uso religioso o político, o aun artístico o científico. Espero no tener «discípulos», sería desastroso.

El otro aspecto implicado en el «temblor» tiene que ver con la responsabilidad frente a los poemas que están ya fuera de mis manos, que son públicos. Esa relación con el poema que lleva tu firma, que en rigor ya no te pertenece, pero sobre el que te sientes responsable, sobre el cual los lectores y críticos te asignan una responsabilidad, es inquietante. Añadiría que en algunos círculos se crea además una especie de culto al poeta, y en esa especie de culto caen sin duda muchos poetas, algunos poetas de verdad, otros simplemente impostores, que van por el mundo, muchas veces como representantes de burocracias estatales, luciendo esa especie de título nobiliario. Creo que solo frente a los poetas muertos o los grandes poetas vivos cabe tener esa especie

de culto, pero tratando siempre de profanar sus poemas, es decir, de volverlos profanos, de quitarles el aura de lo con-sagrado. Cuando en algún texto crítico te citan como poeta, eso es desde luego halagador. Pero no es el apelativo, sino la consideración de los poemas lo que cuenta.

En aquella misma ponencia afirmas que: «...el poeta surge con el poema en el acto de escritura. Luego el poeta se retira...»; es decir, el poeta es poeta mientras escribe, y cuando no lo hace, no existe temporalmente como poeta. ¿Quién es Iván Carvajal el poeta? También mencionas que «El poeta escribe en apertura a otro», dará vida al poema, como has dicho, quien le dé su aliento al leerlo; por ello te pregunto además, ¿existe alguna diferencia entre Iván Carvajal el poeta e Iván Carvajal la persona de carne y hueso?

¡Qué pregunta más difícil e inquietante! Afirmo de manera enfática que el poeta existe en el acto de escritura. Y, añadiría, en el acto de lectura. Hay un texto que soporta al poema, el cual es resultado de una actividad de escritura, y, por tanto, también de lecturas, pues la escritura siempre es resultado de lecturas, aunque también de la experiencia vital del individuo que escribe, de sus sueños, obsesiones, deseos. Pero el poema, para realizarse, para concretizarse como poema, necesita del lector, que no es un lector pasivo, sino activo, pues pone en juego sus relaciones con el lenguaje, con la palabra poética, con la cultura, con la experiencia vital, para dar curso al sentido del poema. Si hoy no escribo poemas, aunque los haya escrito en el pasado, no estoy siendo poeta, en el sentido de poeta-escritor, aunque por momentos sea poeta-lector.

Sin embargo, es la segunda parte de tu pregunta la inquietante, la que es difícil de responder. La pregunta pone en juego una concepción sobre lo que es la existencia. Ya la filosofía

existencial ponía el acento, desde Heidegger o, más precisamente, desde Sartre, en que solo al final de la existencia esta cierra su sentido. Más aún, yo añadiría que cada historia individual es una sucesión de mutaciones, de «muertes» y «resurrecciones», tanto en el plano físico como en el psicológico, en el ético, en el estético. Cambiamos de creencias, dejamos atrás convicciones que creíamos arraigadas muy hondo en nuestro ser. Lo característico de nuestra época es que somos seres desarraigados, y eso me parece maravilloso. Desarraigados, trashumantes, cambiantes. Ya no somos bardos ni vates ni trovadores.

Nuestra «tribu» no tiene fronteras. Y no olvidemos que estamos aquí para cuidar del lenguaje de la «tribu». Si eso es así, la relación entre la persona de carne y hueso y el poeta debería entenderse a partir de que el poeta, si de verdad lo es, está en sus poemas, pero también los poemas lo hacen, lo trasmutan. Lo desarraigan de un territorio mental, de un ámbito vital, para llevarlo hacia otro. Identidad y diferencia, al fin y al cabo. Pero en la carne y en el hueso hay otras facetas de la existencia. ¿Cómo interactúan estas con la condición de poeta? Supongo que esta es una circunstancia general de los seres humanos, la interacción entre sus distintas facetas y posibilidades. Algo de eso es lo que late en el cuento «El posible Baldi», de Onetti, o en «Borges y yo», de Borges.

Desde finales del siglo XIX hasta hace algunas décadas la poesía en Occidente se renovó de modo incesante, hubo nuevos procesos de creación y nuevas formas de expresión poética, se vinculó a la poesía con otras artes, etc. Sin embargo, tengo la impresión de que esa innovación constante en la poesía se detuvo a finales del siglo XX. ¿Consideras que ello es así? ¿A qué podría atribuirse en todo caso ese «estancamiento» en la innovación de propuestas creativas en la poesía?

No estaría tan seguro de esa parálisis, aunque es posible que no advirtamos aún las transformaciones que tal vez se estén operando. Creo que en todos los órdenes del pensamiento y la imaginación asistimos a un proceso muy vertiginoso y drástico de cambios que proceden de las nuevas formas de interacción entre los seres humanos, que provienen de las tecnologías actuales, de las mutuas influencias entre culturas, las fusiones, la mundialización. La revolución poética del siglo XIX sintetiza de alguna manera los cambios técnicos que provienen de la imprenta, de la tipografía, de la urbanización y los medios de transporte a vapor. Está relacionada con la revolución industrial. Ello produce un mundo que cambia modos de percepción, de imaginación y comportamiento. Pero fíjate lo ridículo que sería hoy un poeta disfrazado de *dandy*. ¿Qué puede ser un *flâneur* en nuestros días? Para Baudelaire, como se ha dicho, el amor deja de ser «amor a primera vista» y pasa a ser de «última vista»: la visión de una mujer que sube a un carruaje, a quien no has visto antes y a quien no volverás a ver. Mallarmé distribuye el poema en la página y utiliza las posibilidades de la tipografía en *Golpe de dados*. Eso lo puedes hacer hoy sin dificultad en la computadora, como un juego. De esa revolución se beneficiaron las vanguardias. A ello se añadirían, desde luego, algunos campos del saber que se desarrollaron a fines del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, como el psicoanálisis, la etnología, la lingüística, la semiótica. Hoy se operan transformaciones múltiples en la vida cotidiana, en la percepción de los objetos, en la recepción de informaciones, que a la vez de contener enormes riesgos para la formación cultural de los individuos, son por otra parte posibilidades inéditas para la escritura. Cuando comencé a escribir *Inventando a Lennon* vivía en México, y la complejidad, los laberintos de esa ciudad, su magia, se combinaron con la experiencia del video-clip. Traté de que el libro fuese una especie de sucesión de video-clips verbales, a la

vez que reprodujese las múltiples voces de trenes, calles y mercados que podía oír o las imágenes que podía ver a la salida de un estadio. ¿Cuántos jóvenes perciben hoy de manera distinta un video-clip?... No sé qué puedan hacer ustedes, los poetas jóvenes, con los nuevos recursos expresivos. Las máquinas actuales están cambiando las formas de imaginar, de memorizar, de escribir y seguramente de pensar. Hay riesgos de pérdida para la palabra poética, pero a la vez hay nuevos instrumentos de expresión apenas explorados.

Frecuentemente quienes no leen poesía arguyen que si es así, es porque no pueden acceder al mensaje al tratarse de textos densos que se vuelven impenetrables, caso distinto a la narrativa, que es de más «fácil» asimilación, por lo que existe una separación entre la poesía y el público. ¿Crees que es posible, o incluso necesario (más allá de un idealismo romántico) que la poesía de corte «intelectual», por decirlo de alguna manera, se masifique o llegue a la mayor parte de la población? ¿La poesía debe o puede ser masificada como cualquier producto?

No sé si son más difíciles los poemas de Neruda que la narrativa de Borges. Creo que el gran público accede sobre todo a cierta narrativa plana, sin mayores complejidades, pero se detiene igual ante Joyce o Beckett que ante Celan, ante Kafka que ante Vallejo. No obstante, hay géneros poéticos para grandes públicos. Bob Dylan es sin lugar a dudas un gran poeta, y como él, muchos poetas han utilizado la música para comunicar sus poemas. Son una especie de juglares populares de la época de la multitud, de las muchedumbres, de la sociedad del espectáculo. Además, si bien es verdad que no se editan libros de poesía en grandes tirajes, como sí sucede con la narrativa, que es el género literario predominante en nuestra época, tú encuentras hoy una gran cantidad de sitios de poesía en internet. Si están ahí es porque alguien los lee.

Yo pondría la cuestión en otros términos: para leer un poema «intelectual», para usar tu expresión, se requiere de una formación como lector. ¿Dónde se forma el lector de poesía? Si el sistema escolar y si los medios de comunicación contribuyesen a formar al lector de poesía, no tendríamos esa supuesta dificultad de lectura de los textos poéticos. De alguna manera, hay que combatir la reducción de la comunicación humana al mensaje del teléfono celular o del twitter, sin condenar a estos, por supuesto. Todo lo contrario. Hasta pueden ser vehículos para la circulación de micropoemas. Han demostrado su enorme importancia a la hora de las rebeliones contra las tiranías. Como todo vehículo, llevan lo que carguemos en él. Pero, ¿por qué las páginas culturales de los periódicos deben ser mezquinas con el espacio para la reflexión, el comentario, la crítica? ¿Por qué se ha de dejar de aprender a leer poemas, o a conocer la historia o las formas diversas de la vida en las escuelas? Lo que tú haces con tu blog contribuye a formar lectores, así lo espero.

Desde luego, hay poemas, y en consecuencia poetas, que tienen registros más complejos que otros, porque incluyen en sus textos referencias culturales, históricas o literarias más complejas. Creo sin embargo, y aquí retorno a la situación extraña de nuestra época, que hay una especie de fatiga de la cultura. Cada vez más se aprecia la desnuda tecnología y sus efectos sobre la vida —para prolongarla, para curar y alimentar a los sujetos, para incentivar el productivismo, para administrar y controlar a las personas—, y se restringe cuanto tiene que ver con la aprehensión de la historia, de la riqueza cultural del pasado, de la diversidad creativa de los seres humanos. No obstante, frente a ello no cesamos de reaccionar, de rebelarnos. Quizá en el campo de la música se realicen actualmente las creaciones más interesantes con auditorios enormes, quizás en el cine. Ello no implica que no se escriban grandes poemas, en prosa y en verso. La preocupación

es válida, ciertamente, para el caso de la poesía en verso, para la lírica.

En una entrevista comentaste que a veces los libros son la llave para descubrirnos como poetas. En torno a ello, un sector de los poetas peruanos considera que, por el contrario, no es del todo necesario leer a otros poetas para escribir poesía, y menos aún leer a los poetas consagrados, pues son los poetas del canon y, según su opinión, se debe romper el canon. ¿Consideras que es importante o necesario que quienes escriben poesía lean a otros poetas para nutrir su propia obra o para que esta evolucione?

Sí, categóricamente sí. Es necesario. No sé cuándo se puso de moda esa especie de desprecio olímpico, bastante naíf, frente a los grandes clásicos y frente a nuestros propios contemporáneos. Además, no olvidemos que este asunto del canon, de las condenas a lo canónico, viene de la academia anglosajona. Es un asunto que se inicia con las discusiones acerca de los programas de enseñanza de lengua y literatura inglesas. Tenía que ver en principio con un componente razonable: incluir a nuevos escritores, a las expresiones literarias de países que salían del colonialismo, a las mujeres, a las minorías étnicas. Pero me parece que ha derivado en una corriente acrítica, perezosa, ajena a la dimensión histórica, rica y compleja, de las culturas. La gran apuesta es escribir de tal modo que se renueve el canon, o si se quiere, la tradición; no ignorarlos. De otra parte, como decía Borges, la gran aspiración debería ser llegar a escribir un poema y esperar que con el curso del tiempo no solo nos sobreviva, sino que un día permanezca como poema, pero que devenga en la obra de un poeta anónimo.

En la circunstancia socio-política actual de Latinoamérica, y más allá de constituir un arte y de permitirle al autor expresar un contenido, ¿crees que la poesía tiene un rol o una utilidad práctica como, por ejemplo, en el discurso

político, en la creación de una conciencia social, en la crítica o denuncia de una situación, etc.? De ser así, ¿cuál crees que debe ser el papel que le cabe a la poesía en lo social?

El arte tiene una función crítica y de autoconocimiento de los seres humanos. No participo de la idea de que el poema pueda tener una función social pragmática, y menos en el campo político, tal como se suele entender la política, es decir, como las luchas por el poder estatal. Hay desde luego, a mi modo de ver, una política de lo poético, que nada tiene que ver con ese afán de poderío social, estatal, económico. Muy joven aún escribí el ensayo «Temas, escenarios y entretelones de la literatura comprometida», que se publicó en la revista *La bufanda del sol*, en el cual expuse mi posición, que he mantenido a lo largo de cuatro décadas, sobre la autonomía de la poesía respecto de la actividad política. Hoy iría aún más lejos en esa vía, pues creo que la poesía *per se* tiene un sentido político. Lo tiene tal vez desde Platón, desde el momento en que excluye al poeta de la *polis*. Ahí se inicia la función política de la poesía: la insistencia en una repartición distinta de lo político, la apelación a la alteridad, la incesante invención de mundo, de lenguajes.

Suelo definirme políticamente como un hombre de izquierda «extrema», si por tal extremismo entendemos no los métodos violentos de lucha, no el vanguardismo y tampoco la inclusión en un partido, y todavía menos el ejercicio finalmente despótico del poder, sino la actitud anticapitalista, democrática, igualitaria, libertaria e incluso antiestatista. Pero a la vez pienso que el poema es ajeno a cualquier propósito doctrinario, ideológico, propagandístico. De cualquier doctrina: religiosa, política, moral. Esto no quiere decir, por supuesto, que en los poemas no se plasme aquello que Hobbes y Spinoza llamaban pasiones o afecciones del ser humano: sus pasiones, deseos, delirios, obsesiones, imaginarios. Creo que la gran poesía, y el arte en general, tienen una función política muy

singular: convocan «democráticamente», sin imponer ninguna moral, ningún principio, sin búsqueda de ninguna ganancia, sin voluntad de poder, al lector, auditor o espectador. Invocan al lector, auditor o espectador críticos y creativos. No importan en este sentido las convicciones políticas del autor o artista: Juan de Yepes, Góngora o Quevedo, Pound, Borges, Celan, Vallejo, Neruda, Ajmátova, Holan o Herbert. Sus poemas están ahí, llenos de historia, plenos de sentido.

Yendo a tu obra poética en sí, encuentro que tu poesía se sirve de imágenes biográficas y ficticias, de una superposición de voces que, junto a la tuya como autor, deambulan en tus poemarios y, entre otras cosas, de una escritura que en apariencia se muestra espontánea, pero que entraña la exigencia de una reflexión mayor al lector para la interpretación de tu propuesta poética. En ese sentido, ¿consideras que compartes temas o una forma de expresión o de acercamiento a la poesía con otros poetas? ¿Sientes que tu poesía se vincula de algún modo a la poética de otros autores o alguna tradición poética en particular?

Para responder a tus preguntas debería señalar mis deudas y lo que, siguiendo el hilo de la respuesta a la anterior pregunta, podría llamar aquí una cierta política de la poética. Para mí, el poema siempre implicó una interlocución abierta, sin fin —en el doble sentido de no tener ni propósito o estrategia o meta, ni tampoco término—, en el curso de un ir y venir de poemas y fragmentos, los que he leído, los que he escrito, y una interlocución también del poema con el lector. Prefiero la palabra *interlocución* a *diálogo*, porque por una parte no hay retorno de la palabra desde el lector al poeta, y por otra, por las connotaciones dialécticas, de síntesis o superación, de las que es preciso despojarse. He utilizado fragmentos de mi autobiografía, fragmentos de mensajes escuchados en distintos escenarios —bares, cafeterías,

autobuses, trenes, aeropuertos, mercados—, coloquios recogidos en la vida cotidiana, fragmentos historiográficos, frases hechas, filosofemas, fragmentos discursivos científicos, o al menos de divulgación científica. Y por supuesto, están los poemas y los poetas «canónicos». Hay en mis primeros poemas citas, a veces directas, otras veladas, a menudo irónicas, de la Biblia, de Homero, Dante, Góngora, Quevedo, Shakespeare, Whitman, Mallarmé, Pound, Eliot, Neruda, Girondo, Paz, Alfredo Gangotena... Muchos otros. Cuentos infantiles, *Las mil y una noches*. Piezas musicales, cuadros, filmes... He sentido siempre un extraño rubor ante la posibilidad de citar al más entrañable de mis poetas «canónicos», César Vallejo... Y por ahí vienen temas, formas de expresión, incluso versos. He tratado de seguir como pauta la inquietante afirmación de Rimbaud: «Yo es un otro». Esta es toda una política de la poética: no escribo para afirmar un Yo, sino para hacer del Yo poético, del protagonista poemático, una multitud. Una sucesión de yoes en constante mestizaje y mutación. Se puede hacer lo mismo, claro está, creando la ficción de un único Yo múltiple, complejo, ese es el legado de la «democracia poética» que nos dejara Whitman con su *Canto a mí mismo*. O incluso convertir al Yo en una vastísima biblioteca, como en el caso de ese Yo que construye Borges a lo largo de su obra, y a quien llama Borges.

En cuanto a tu forma de trabajo, ¿cómo compones cada poemario dentro de tu obra?, ¿fijas un tema, planificas una estructura para el poemario y escribes los poemas, o simplemente escribes sin pensar en estructuras y al final reúnes todo asumiendo que el tiempo y las circunstancias personales de cuando escribiste aquellos textos le proporcionarán la unidad u organización al poemario?

Si se repara en mis poemarios, se puede advertir que en algunos casos contienen varias secciones de poemas en las que prima

cierta unidad por su temática y su expresión: *Del avatar, La casa del furor*. El libro es en este caso la colección de estas secciones, algo diferentes entre sí. Otros poemarios son un solo poema, que consta de varios fragmentos: *Los amantes de Sumpa, Ópera*, fragmentos que no cabría incluirlos en ninguno de mis otros libros. En el caso de *Parajes* y de *Inventado a Lennon*, a pesar de que constan también de secciones, son el resultado de cierto plan inicial, más bien una «idea» bastante borrosa o esbozo de lo que sería finalmente el poemario. En el primer caso, tal esbozo tenía que ver con la evolución de la conciencia desde lo más inmediato, pasando por el entorno «físico», «natural», hasta alcanzar la apertura a lo histórico, lo erótico y la inquietante posibilidad de la muerte. Es el camino de lo que llamaría la formación de la intimidad. En *Inventando a Lennon*, como apunta Juan González Soto con precisión, tomo un significante, el nombre de un ídolo mediático, que es también un artista, poeta y músico que he admirado, para «inventar» un curso biográfico desde el nacimiento a la muerte, que permanece como hilo conductor y casi en la sombra a lo largo del libro. Pero, ¿se trata de una biografía poética de Lennon? Sí y no. Porque Lennon también es una multiplicidad de voces, de imágenes, de sombras, de espectros que cruzan el poema. También están mis propias figuras espectrales.

Luego de publicar en 2001 Tentativa y zozobra. Antología 1970-2000, que nos ofreció una amplia muestra de tu poesía, y en 2004 tu último poemario publicado, La casa del furor, ¿estás trabajando algún proyecto en poesía que esté próximo a publicarse tras siete años de «silencio poético» en los que te has dedicado a publicar ensayos?

Apenas si tengo algunos apuntes y sobre todo algunas sensaciones de lo que podría ser un nuevo ciclo de mi escritura poética. Creo que necesito autoexiliarme de Ecuador. Tendré que

esperar todavía un par de años para poder hacerlo, espero seguir con vida para entonces. Y espero encontrar un buen lugar en alguna otra parte del mundo.

Finalmente, Iván, hace unos años los lectores peruanos pudimos acercarnos a la poesía ecuatoriana gracias a la publicación en nuestro país de la antología Poesía Perú-Ecuador 1998-2008, una recopilación que reunió una muestra de la obra de poetas peruanos y ecuatorianos consagrados, y de los poetas de ambas nacionalidades cuya obra es más reciente. Pese a ello, la poesía ecuatoriana es todavía muy poco conocida en el Perú. ¿Esta situación está cambiando? ¿Qué poetas ecuatorianos consideras fundamentales para quienes queremos vincularnos con la poesía de tu país?

Ante todo, permíteme poner en cuestión aquello de «poetas consagrados». ¿Quién o quiénes consagran a los poetas? Digamos que los reconocemos como parte de una historia de la poesía. Los poetas ecuatorianos hemos sido bastante fieles a la antropofagia, en el sentido que daba al término el poeta brasileño Oswald de Andrade. Devoramos cuanta poesía nos llega. Yo he leído a lo largo de mi vida a muchos poetas peruanos, no solo a Vallejo, a cuya obra recorro con la misma fe con la que otras personas recurren a la Biblia, al Corán o al I Ching, aunque no en búsqueda de profecías o de pautas de comportamiento, sino como a un pan para el espíritu, o como al oxígeno, por decirlo de alguna manera. He leído con entusiasmo a Eguren, Westphalen, Moro, Blanca Varela, Eielson, Delgado, Sologuren, Watanabe, para hablar de los muertos. Y en cada ocasión que visito Perú retorno con libros de poetas peruanos, Cisneros, Belli, Martos, Lauer, Hildebrando Pérez, Hinostroza o Montalbetti. Mantengo contacto permanente con Renato Sandoval, y eso me permite conocer a nuevos poetas. Sin duda, para muchos ecuatorianos el poeta peruano de su referencia es Cisneros, así como para muchos

peruanos el poeta ecuatoriano de referencia es Adoum. Hay ahora, gracias a la iniciativa de un joven editor peruano de Arequipa, una editorial, Huesos de Jaiba, que ha publicado a varios poetas ecuatorianos jóvenes, y ello ha creado una especie de cofradía entre esos poetas ecuatorianos y algunos peruanos, lo que debe alegrarnos.

Sin embargo, me gustaría que se conociese más a tres poetas ecuatorianos, para mí fundamentales: Jorge Carrera Andrade, Alfredo Gangotena y César Dávila Andrade. Y también a Gonzalo Escudero, Jorge Enrique Adoum, Francisco Granizo, Efraín Jara Idrovo, Carlos Eduardo Jaramillo, Humberto Vinueza, Alexis Naranjo, Javier Ponce, Mario Campaña, Roy Sigüenza.

Doce preguntas de Julio Ortega

Si quisiera usted recordar su primer poema, o su primer libro, ¿podría evocar el impulso inicial de su escritura? Vicente Aleixandre dijo que se hizo poeta el día que leyó un verso de Rubén Darío. ¿Cómo se reconoció usted en diálogo con la poesía?

Me es difícil precisar en qué momento de mi infancia, y ante el destello de qué verso o poema se inició para mí lo que usted llama diálogo con la poesía. Lo que sí sé es que en algún momento comenzó a maravillarme la fuerza mágica de las palabras, algo que emanaba de su sonoridad, de la combinación de ellas en versos, en estrofas que repetían esquemas. Y algún día comencé a combinar palabras para formar versos por puro placer. Recuerdo que en alguna ocasión compuse uno de mis poemas infantiles y se lo llevé a mis padres: usé palabras cuyo significado no conocía y que debí tomarlas al paso de alguna conversación o de alguna lectura apresurada. Me avergoncé mucho cuando mi padre me aclaró el significado de algunas de esas palabras, creo que una de ellas fue «alevosía». Me sonaba muy bien, pero no tenía idea de lo que significaba... Desde entonces procuré ser más prudente en mis saqueos de palabras y versos, pero no renuncié a esa maravillosa experiencia que para mí consistía en repetir palabras, combinarlas,

mezclarlas, degustar su sonoridad, su cadencia. Sentía un placer semejante a la codiciosa acumulación de canicas en una bolsa de tela. Poco después, hacia mis quince años, me entregué con mayor conciencia a la lectura y a la imitación. De Rubén Darío, de Jorge Carrera Andrade, pero también de los poetas clásicos de nuestra lengua.

Ahora bien, usted pone en juego en su pregunta un aspecto muy problemático, el diálogo. No sé si hay diálogo. Comprendo que usted se refiere a cómo se reciben los poemas, y en general, los discursos, los textos. La palabra «diálogo» tiene por desgracia la connotación de un ir y venir de enunciados, de un actor a otro, hasta alcanzar algún consenso, cualquiera que este sea. Mas en esta «conversación con los muertos», que es la lectura, se escucha, se oye algo que nos llega desde la lejanía. Se interpreta el poema, lo que ya implica poner en juego dispositivos de reproducción del sentido, que en la repetición dan lugar a nuevos sentidos del poema, y aunque esa interpretación puede motivar la escritura de un nuevo poema, no es estrictamente un diálogo, sino un discurrir que procura una forma para contenidos emocionales, intelectivos, pero también sonoros.

A sus lectores les gustaría seguramente conocer su biblioteca, esa ilusión de un árbol genealógico del poeta. ¿Qué libros de poesía, si alguno, motivaron la juventud de su ejercicio poético? ¿El poeta inventa a sus precursores o, más bien, imagina a sus lectores?

Poco después de esas iniciales lecturas a que me he referido, me entregué por completo a la lectura de poesía, más bien de poemas que de libros de poesía. Desde mi adolescencia leo diariamente al menos un poema. Y no siempre leo un libro de poemas de principio a fin. No concibo el curso de mi existencia si no es en relación con la poesía. Lo digo, más que como poeta que escribe

poemas, como ser humano que lee poemas. Soy agnóstico, pero necesito cada día un verso, un poema, como si fuese una necesidad religiosa, para que el mundo se sostenga. Claro, esto me viene también de mis lecturas juveniles de Mallarmé. Pero antes de leer a Mallarmé, comencé a leer a los poetas españoles e hispanoamericanos. Alguna vez conversaba con el poeta Javier Ponce, mi contemporáneo estricto, sobre las formas paralelas y diversas en que se dieron nuestra educación y nuestras lecturas durante la adolescencia. Él no pudo contener la risa cuando yo le conté que durante meses, hacia los dieciséis años, me entregué a una metódica lectura de Gonzalo de Berceo, de Jorge Manrique, del Marqués de Santillana, luego de haberme entregado con fascinación a la lectura de Garcilaso, Fray Luis, Góngora —no, por supuesto, sus *Soledades*, que vinieron más tarde— y Quevedo. A san Juan de la Cruz lo leí entonces, sabiendo que estaba ante algo sagrado, por decirlo de alguna manera, pero sin poder asirlo. Lo mismo me sucedió con santa Teresa. En esa época, al terminar mis clases en el colegio, iba a la Biblioteca Nacional para leer a Baudelaire; poco después mi padre me obsequió un ejemplar de *Hojas de hierba* de Whitman, en la excelente traducción de Francisco Alexander. En mi último año de bachillerato leí al Neruda de *Residencia en la tierra*, a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti, y, lo que para mí es fundamental, descubrí a César Vallejo. Luego leí a Huidobro, a Girondo, a Borges y a Lezama Lima. Más tarde descubrí a otros dos poetas que admiro profundamente, Cernuda y Pessoa.

Antes de culminar mis estudios secundarios ya había decidido que sería poeta. Apenas si me arriesgaba a mostrar mis ejercicios juveniles a algún profesor o algún amigo. Tenía mucha vergüenza de lo que escribía. Además, ya para entonces había asumido que publicaría mis poemas solamente cuando estuviese seguro de que no eran meros ejercicios de principiante. A los quince años

me había atrevido a dejar un poema para que lo publiquen en el diario quiteño *Últimas Noticias*. Era tan solo una declaración de que quería ser poeta; luego publiqué en una revista estudiantil bajo seudónimo, y en la década de los años setenta, en revistas de Ecuador, unos cuatro o cinco poemas. Acabaron en el tacho de basura, mientras tanto, tres o cuatro poemarios. En 1976 terminé mi primer libro, *Del avatar*, que se publicó en 1981. Debo decir que en ese libro hay una explícita deuda con Ezra Pound y sobre todo con T.S. Eliot.

A lo largo de su obra, ¿se ha encontrado a sí mismo en su propia voz? ¿O la voz es siempre la de otro, la imagen en el espejo del lenguaje? Yeats parece que obedecía a un dictado profuso. Jorge Luis Borges, a las simetrías de la memoria rimada. ¿Qué es primero, la imagen o el ritmo?

Me parece que hay dos cuestiones en su pregunta. Una tiene que ver con la alteridad y también con la metamorfosis; otra, con la voz. Comenzaré por esta segunda. Cuando un poeta ha alcanzado cierta tonalidad característica, una forma peculiar para componer sus poemas, una visión del mundo, se suele decir que ha alcanzado una voz propia. Esto es bastante metafórico, desde luego, porque no se trata de la voz, sino de la escritura, y de cómo el trabajo de escritura acaba por producir aquello que se suele llamar estilo. No corresponde al poeta pronunciarse acerca de si ha alcanzado un estilo lo suficientemente personal, esa es tarea del crítico.

En cuanto a lo segundo, la alteridad y la metamorfosis, en alguna parte Jacques Derrida dice que siempre se es colonizado por la lengua, que la lengua que llamamos materna es siempre la lengua de otro. De hecho, la lengua y sus usos son entidades sociales. Hay en ellos una estructura, pero también memorias, ritmos, que vienen de lejos. Hay aperturas del lenguaje hacia lo que adviene hacia nosotros como memoria, lo que nos llega del pasado efectivo

y de lo que pudo ser posible, lo que anhelamos como posibles futuros y la nostalgia de lo que pudo suceder, pero no sucedió. Además, en un sentido esencial yo no sé quién soy, no me conozco jamás de modo pleno. No lo sabré nunca. Me rebasa mi propio ser, mi propio devenir.

Por otra parte, no se puede ser poeta si no se lee poesía, lo que implica que siempre estamos a la escucha, que siempre estamos abiertos a lo que viene en los usos poéticos de la lengua, y de la poesía en otras lenguas. De tal manera que cuando iniciamos la escritura del poema, estamos ante algo que nos dicta el poema, ante impulsos que tienen que ver con la imaginación, con la posibilidad de simbolizar, con el ritmo. A veces el poema se prefigura en un determinado ritmo, que está en la mente por días, a veces es una imagen la que acosa, a veces una palabra, o un verso.

¿A usted no le ha tentado alguna vez la necesidad de formular una poética? O, de alguna manera, ¿su poesía es una reflexión sobre el poema?

Confieso con cierta turbación que sí, que me ha tentado la necesidad de formular una poética. De hecho, mi tesis de doctorado en filosofía, *Génesis de los procesos estéticos en la vida cotidiana*, que terminé en 1986, fue un pretexto para indagar sobre el acontecimiento poético, aunque, como corresponde a una tesis de esa naturaleza, es una reflexión más bien conceptual, no una divagación libre, que es lo que quizás se espera de una poética de poeta. Hoy ya no suscribo muchas de las afirmaciones de esa tesis, pero en todo caso hay ahí algunas reflexiones sobre el lenguaje artístico, sobre la dimensión estética que irrumpe en la vida cotidiana, sobre la cercanía del arte, y del poema por consiguiente, a la fiesta y a lo erótico, que son para mí fundamentales.

También hay mucho de una poética implícita en el conjunto de ensayos que he escrito sobre algunos poetas ecuatorianos,

publicados bajo el título *A la zaga del animal imposible* (2004). Pero creo que a lo largo de mi obra poética —si es que en verdad es poética— discurre una constante meditación sobre el poema.

¿Frecuenta usted la primera persona como comienzo del discurso poético? O ¿prefiere dejar el «yo» a los novelistas? ¿Puede, en definitiva, el lenguaje representar al «yo» asignándole una identidad cierta? ¿O el «yo» es una licencia retórica?

No creo que se pueda otorgar al «yo» una identidad cierta, se podría considerar que el «yo» del poema es más bien una licencia retórica, como usted sugiere. El «yo», como he insinuado antes, es un lugar en que se abre ese encuentro con los otros —los otros seres humanos, no solo los próximos, los animales, lo otro natural— y con lo otro de «mí mismo», en el curso de «mi» propia metamorfosis. Es intimidad en que el sujeto se instituye en ese hacerse con el mundo, en ese llenarse de mundo... y de inmediato me viene a la memoria el vallejiano *cadáver lleno de mundo*, la dignidad de la vida y la muerte que se alcanza cuando se muere *lleno de mundo*. Por tanto, cuando en el poema entra el déictico «yo», es a un tiempo una licencia retórica, una condición del poema que requiere tanto un sujeto de la enunciación como del enunciado, y a la vez este acontecimiento infinito, siempre insólito, en que «me» pongo y «me» expongo en el movimiento de la escritura, hasta hacerme poema, hasta salir de mí, hasta desvanecerme en algo que luego ya no me pertenece, pero en que quedan mis sombras, algunos de mis espectros, algo que también, de modo espectral, queda en mí por un tiempo, hasta desvanecerse. Cuando se escribe hay en verdad un arrebato: me arrebató la urgencia de la escritura, por ese singular llamado al que aludía Yeats en la cita que usted hace en una de sus preguntas. ¿Quién llama?, ¿qué nos llama? No lo sabemos, pero viene del fondo del lenguaje, del fondo de la existencia, del deseo, de lo imposible.

¿Qué sintonías cree usted haber establecido con otros poetas y escritores de su país y su lengua? Si tuviera que hablar de su ejemplo o lección, ¿cómo definiría la opción de pertenencia de su obra?

Usted coloca sobre el tapete una cuestión inquietante para los poetas ecuatorianos. Nos preguntamos si hay algo a lo que podamos denominar poesía ecuatoriana, y si la hay, cómo se inscribe en lo que se denomina poesía hispanoamericana, y en la tradición de la poesía de nuestra lengua. No basta que haya poetas nacidos en Ecuador para que exista una poesía ecuatoriana, por supuesto. Más aún, de haberla, su historia sería muy reciente, apenas del siglo XX, pese a José Joaquín de Olmedo y algunos interesantes poetas de la época colonial, y que por tanto estaría inscrita en los procesos que vinculan tan estrechamente a la escritura de los poetas hispanoamericanos, desde el modernismo y las vanguardias hasta la actualidad. Tal vez Guillermo Sucre tenga razón cuando insiste, en su conocido libro *La máscara y la transparencia*, en que habría rasgos distintivos entre la poesía hispanoamericana y la española. Para mí, es claro que Vallejo o Dávila Andrade son poetas que podían surgir solo en los Andes. Acá hablamos un español muy peculiar, tenemos serios problemas con la sintaxis, con los tiempos verbales. Pondré como ejemplo el uso del gerundio en Ecuador, especialmente en la zona andina. En *Boletín y elegía de las mitas*, de Dávila Andrade, la voz colectiva de los indios pide al poeta: *Di. Da diciendo*. Esta forma, «dar» más el gerundio, es muy extraña, y creo que trasluce una densidad muy peculiar de concebir y vivir la temporalidad, muy marcada por la cultura indígena. Pero, ¿hay en todos los poetas ecuatorianos marcas semejantes?

Con todo, algo que me ha preocupado desde hace muchos años es el desconocimiento que se suele tener de los poetas ecuatorianos. Incluso los jóvenes poetas ecuatorianos desconocen a sus predecesores. Muchas veces he hecho notar a jóvenes poetas su

total desconocimiento de los poetas ecuatorianos que les antecedieron. Si esto es así entre nosotros, no podemos esperar que la poesía de los ecuatorianos sea suficientemente conocida en otros lugares. Ha venido a complicar la situación el peso que tienen en las academias los aspectos extra poéticos que intervienen en la institución literaria: cuestiones políticas, étnicas, de género. En el caso de Ecuador, aún ahora, se suele postergar a verdaderos poetas mientras se promueven figuras por razones extra literarias, en el marco de eso que llaman «corrección política».

Dada mi formación universitaria y mi trabajo como profesor de Filosofía, durante muchos años tuve que trabajar en escuelas de Sociología. Hace doce años decidí cambiar esa situación para dedicarme a trabajar en torno a la poesía ecuatoriana o, más precisamente, escrita por ecuatorianos, y la poesía hispanoamericana. Comencé a investigar en mis cursos la obra de Jorge Carrera Andrade, de Gonzalo Escudero, de Alfredo Gangotena, de César Dávila Andrade, de Efraín Jara Idrovo, y de mis contemporáneos: Javier Ponce, Alexis Naranjo, Humberto Vinueza. Diría que inclusive me vi en el caso de combatir por la vigencia de su poesía. Con el novelista Javier Vásconez editamos las obras poéticas de Carrera y Escudero; luego preparé la antología de Gangotena que editó Visor. He escrito un libro de ensayos sobre esos poetas ecuatorianos y algunos más. Creo que Ecuador ha tenido en el siglo XX algunos poetas fundamentales, así como algunos pintores: Egas, Rendón Seminario, Kingman, Guayasamín, Viteri, Estuardo Maldonado, Aracely Gilbert, Tábara, Cifuentes. Y algunos músicos, como Salgado o Mesías Maiguashca. Hay hoy algunos poetas ecuatorianos jóvenes con una obra muy importante.

Desde luego, los poetas ecuatorianos han estado siempre insertos, muy conscientemente, en la poesía hispanoamericana. Hacia fines de los sesentas o comienzos de los setentas, todo poeta ecuatoriano de mi generación tenía en la cabecera la obra completa

de Vallejo, la obra poética de Huidobro, de Borges, de Paz, de Neruda. O la de Lezama, de Girondo, de Molina o de Parra. O los más recientes, Dalton, Cardenal... Hay, por último, una especial conducta de los poetas: esa íntima solidaridad, esa amistad profunda que tenemos por los poetas que nos impactan en algún momento de la vida. Cuando converso con un poeta mayor como Efraín Jara Idrovo, con mis contemporáneos Naranjo, Ponce o Vinuesa, con los poetas más jóvenes, como Mario Campaña, Cristóbal Zapata, Juan José Rodríguez, César Carrión o Ernesto Carrión, ¿de qué hablamos? Por supuesto, de poemas y de poetas.

Y, por otro lado, ¿cuál sería la lección de lectura y escritura que cree inculcar en los nuevos practicantes y lectores?

Me disculpará usted que, con el mayor comedimiento, como se decía en Quito hasta hace unos pocos años, ponga en cuestión su pregunta. ¿Por qué hemos de dar lecciones? Al cabo de más de treinta años de haber trabajado como profesor universitario, incluso en ese campo del ejercicio de la docencia, cuestiono muy radicalmente esa actitud del maestro que inculca algo. ¿Acaso debemos dar lecciones sobre cualquier cosa? Yo creo que están los actos de los poetas, de los artistas. Están los poemas, están las pinturas, las sinfonías, las canciones. Si son de verdad obras artísticas, abrirán mundo, incitarán al lector, al espectador, al auditor a abrirles paso hacia su intimidad. El nuevo artista, el nuevo poeta, encontrará sus fuentes por sí mismo, en el fascinante océano de poemas, de relatos, de acontecimientos estéticos.

Sobre las intersecciones con los contextos, ¿cuál es el papel del poema, si alguno le concede usted entre las formas de discurso que se disputan hoy la racionalidad civil y el significado de nuestro plazo en este globo?

Para mí la poesía es excéntrica, está en los márgenes y en los intersticios de la sociedad. José Ángel Valente decía que desde Platón ha sido expulsada de la República. Nunca me interesó la poesía cívica, ni siquiera cuando fui militante comunista —de lo cual no me arrepiento en absoluto—. Muchas veces, en entrevistas periodísticas que, como usted sabe, obligan a una simplicidad que raya en la obligación de repetir lugares comunes, he dicho que la poesía no sirve para nada. Con ello he querido apuntar a esa excentricidad de la poesía. Creo ser radicalmente anticapitalista y pienso que vivimos en un momento catastrófico de la humanidad. Además, en mi país, en el resto de América, creo que vivimos en un simulacro, a veces obsceno, de democracia. Como ciudadano, creo que debemos actuar para alcanzar democracia, justicia social, una relación armónica o equilibrada con la naturaleza, por derrotar la guerra, utilizando todos los espacios en que esta actuación sea posible. Tal vez haya una docena de países relativamente democráticos en Europa, y hay algunos procesos interesantes en América Latina, aunque soy bastante escéptico sobre ellos.

Como ve, soy utópico en el sentido en que creo que hay una democracia que es posible ahora, un mundo no capitalista que es posible ahora, y que esa es una posibilidad siempre abierta e incumplida. Que es una posibilidad que debe ser jugada permanentemente, aunque no se alcancen ni esa amplia democracia, ni la justicia, ni la igualdad o la comunidad. Y quizás en este sentido haya una secreta conexión con la poesía, con el acontecer del poema —de los poemas, en su escritura y su lectura—, porque apuntan a lo imposible y porque la poesía se ha vuelto una actividad marginal. Como dice con su peculiar ironía Juan Gelman: *los poetas ahora la pasan bastante mal // nadie los lee mucho / esos nadie son pocos.*

Se debate hoy el sentido de la creatividad, que se definiría por la capacidad de abrir espacios de respiración y visión. ¿Qué momento de su poesía encuentra privilegiado por la luz y la sombra del lenguaje?

Yo creo que todo poema, aun el que parece más resplandeciente —y quizá por ello mismo— está atravesado por sombras, por penumbras. Y sucede también lo inverso. Ningún poema, por más hermético que parezca, es totalmente oscuro. La lectura del poema no es un acto de desciframiento sino de interpretación, en el que, como usted dice bien, hay que respirar y contener la respiración, hay que ver y cerrar los ojos para visionar, para imaginar, así como hay que escuchar, incluso alcanzar el silencio detrás de cada palabra, de cada sílaba. Lo mismo sucede en la escritura del poema, luz y sombra del lenguaje.

Si usted tuviera que definir su personalidad poética, ¿qué parte de su experiencia personal y nacional cree que ha gravitado a la hora de crear espacios alternativos a los impuestos por nuestro tiempo? Dicho de otro modo, ¿cuánto de su condición local se ha liberado como abierta al mundo?

He sido muy crítico de los localismos, y mucho más de los nacionalismos. La patria del poema es la lengua, y todos sabemos que la nuestra rebasa fronteras. Desde luego que llevo en mis entrañas el sol ecuatorial, la fuerza telúrica de los Andes, la melancolía de las gentes andinas. Y ésa es parte de mi fuerza. Buena parte de los poemas que he escrito están relacionados con la historia y la geografía de Ecuador. En especial *Parajes*, mi tercer libro. Sin embargo, estoy lanzado al mundo en su constante devenir, en sus múltiples metamorfosis, como todos. Es lo que traté de explorar y exponer en *Inventando a Lennon*, libro que comencé a escribir durante mi estadía en México, ciudad en la que viví entre 1991 y 1992, y en la que me sentí tan exiliado y a la vez tan acogido

como en mi propia tierra. Por algunas circunstancias, y sobre todo por la generosidad del poeta Juan González Soto y otros amigos españoles, he sentido que mi hogar está en Tarragona. En esa ciudad junto al Mediterráneo he tenido una de las más intensas experiencias de mi vida al leer algunos poemas en una taberna. Ahí me sentí en mi hogar. Esta experiencia conflictiva, de pertenecer a una geografía, a una historia, y a la vez, a una patria sin lugar, como es la de la poesía, me llevó a tomar el título de un libro de Jorge Carrera Andrade para nombrar la revista de ensayo y poesía que fundé con otros amigos en 2001, *País secreto*. El Ecuador es ciertamente un país secreto. Pero la poesía es un territorio aún más secreto.

Diré algo más: la biblioteca y la librería son espacios que, por una parte, están localizados de manera muy específica, pero por otra, son espacios donde se cruzan infinitos caminos. Como nos indicara Borges, en verdad ahí está el universo. Está el mundo. Y en ese recogimiento que implica hojear un libro, comprarlo, llevarlo a casa, y encerrarse a leerlo, en esa pasión que es la lectura del poema que nos arrebata, que nos saca de la inmediatez de nuestro ser, quedamos liberados para llenarnos de mundo.

Vivimos en el descreimiento mutuo, favorecido por la pobreza de las comunicaciones y la violencia diaria de las representaciones públicas. ¿Cuánta fe en el otro es posible todavía en la poesía? ¿Hay un sentido más puro en las palabras de la tribu? ¿O ese dictamen modernista ha sido reemplazado por un sentido de la realidad de los mil demonios, esa furia civil del poeta del margen, proclamada por Nicanor Parra?

No veo una contradicción irresoluble entre lo que dicen Stéphane Mallarmé y Nicanor Parra. El poeta, o más bien el poema, hablan desde los márgenes de la realidad social. Pero dar un sentido más puro a las palabras de la tribu es abrir una perspectiva

del mundo y de la existencia en el que pesa esa densidad terrible del lenguaje que tiene que ver con nuestra finitud, con el tiempo y su decurso, con el devenir y la muerte, e incluso, para ubicarnos en el contexto histórico cultural en que se pronuncia Mallarmé, con la muerte de Dios, con ese gran vacío que queda en nuestra época, con el nihilismo. Otorgar *un sentido de la realidad de los mil demonios* implica sin duda cargar a la palabra poética de una capacidad de desvelamiento de mitos e ideologías. Tal vez sea posible decir que los poemas que se escribieron en el último siglo y los que se escriben aún hoy fluctúan entre estas dos posibilidades.

Pero me parece que su pregunta tiene además otro sesgo. Usted pregunta por la fe en el otro, por la confianza. Para mí, el poema es siempre espacio de hospitalidad, asumiendo la paradoja que viene con la etimología de la palabra. La hospitalidad abre las puertas, pero a la vez pone en riesgo a los huéspedes, al que llega y al que recibe. Yo creo que es urgente, hoy más que nunca, mantener esta apertura hospitalaria, incluso si del poema me llega la imprecación. Gran parte de la mejor poesía de las últimas décadas habla una vez y otra de nuestra finitud inexorable, invitándonos al gozo de esa misteriosa maravilla que es el existir. ¿Cómo no tener confianza en ese poetizar que mantiene el enigma ante nosotros?

Le agradeceré que elija un poema suyo y comente qué representa en su trabajo, y qué ha descubierto de su propia poesía en ese texto.

Ha habido momentos de giro en mi escritura poética, y en cada uno de ellos hay un poema o un grupo de poemas en que vería la concreción de ese giro. Ante todo, hay seis poemas largos que expresan para mí esos momentos: «In partibus infidelium» de *Del avatar*, el poema unitario que es el libro *Los amantes de Sumpa*, «Final» de *Inventando a Lennon*, el conjunto titulado *Ópera*, el poema «La ofrenda del cerezo» del libro de título homónimo y

«Topología» de *La casa del furor*. Pero quizás un poema de *En los labios / la celada* sea el que defina de mejor manera mi comprensión del poema, de la poesía y del arte, pues es también un homenaje al pintor renacentista Sandro Botticelli. Se trata del poema titulado «Cacería».

REFERENCIAS SOBRE LOS TEXTOS

- «El poema: País secreto», *País secreto. Revista de ensayo y poesía*, No. 1, Quito, mayo de 2001, pp. 3-9.
- «El diálogo roto, los límites de la crítica frente a lo poético», *Kipus. Revista Andina de Letras*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, No. 12, 2000-2001, pp. 33-54.
- «Acercas del destino del poema y de la crítica», conferencia leída en el Encuentro «Problemas y perspectivas de la crítica literaria en el siglo XXI», octubre de 2007, Universidad Nacional de Colombia, Santafé de Bogotá. Publicado en I. Carvajal, *Universidad. Sentido y crítica*, Quito, PUCE, 2016, pp. 268-290.
- «¿Qué hacer con la literatura?», texto presentado al Encuentro Internacional de Escritores, Lima, Universidad de Lima, noviembre 2003 (inédito).
- «La experiencia poética en la crítica de Luis Cernuda», revista *Educación estética*, No. 4. *Los escritores como críticos*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009, pp. 31-48.
- «*Pedro Páramo*, la muerte infinita», *País secreto. Revista de ensayo y poesía*, No. 9, Quito, noviembre de 2005, pp. 13-22.
- «La travesía del Dr. Kronz por la línea imaginaria», 2001 (inédito).

«Escritura, lectura: tatuajes. A propósito de *Mundo tatuado*, de Vladimiro Rivas Iturralde», texto leído en agosto de 2003 (inédito).

«Un poeta inglés en la mitad del mundo», texto leído en la presentación de H. Klein, *Obra poética – Collected Poems*, 2002 (inédito).

La entrevista con Jorge Aguilar Mora se publicó en *Hispanamérica. Revista de Literatura*, Año XXX, No. 89, Maryland, EEUU, agosto de 2001.

La entrevista con Mario Pera se publicó en *La Convención*, revista digital. Lima, Perú, 20 de enero de 2012.

Julio Ortega envió su cuestionario en el año 2012. La entrevista se publicó en su libro *El hacer poético*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila, 2013.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis generosos amigos Raúl Pacheco, Andrés Cadena, Yanko Molina y Carlos Reyes Ignatov, quienes leyeron los textos y me comunicaron sus observaciones y sugerencias, que he tomado siempre en cuenta.

A Jorge Aguilar Mora, Julio Ortega y Mario Pera, que me han dado su beneplácito para la publicación de las entrevistas que se incorporan al libro.

A Fernando Urueta y sus compañeros de la revista *La educación estética*, de la Universidad Nacional de Colombia.

A Patricia Trujillo y Carmen Elisa Acosta, profesoras del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, que me invitaron al simposio «Problemas y perspectivas de la crítica literaria en el siglo XXI».

Concurrí al Encuentro Internacional de Escritores celebrado en 2003 en la Universidad de Lima gracias a la generosa invitación del profesor Jorge Cornejo Polar.

Agradezco a los compañeros de *País secreto*, Fernando Albán, Cristina Burneo, César Carrión, Raúl Pacheco y Alfonso Espinosa Andrade, quienes leyeron los ensayos publicados en la revista y me aportaron sugerencias valiosas y oportunas.

Y finalmente a los amigos de La Caracola y a Carlos Reyes Ignatov, por la cuidadosa edición del libro.

ESTE LIBRO, *TRASIEGOS. ENSAYOS SOBRE POESÍA Y CRÍTICA*,
DE IVÁN CARVAJAL, SE HA COMPUESTO EN CARACTERES
BEMBO STD, SOBRE PAPEL BOOKCEL, Y SE TERMINÓ DE
IMPRIMIR EN LA CIUDAD DE QUITO, EN ENERO DE 2018.