

A LA ZAGA  
DEL ANIMAL IMPOSIBLE

LECTURAS DE LA  
POESÍA ECUATORIANA DEL SIGLO XX

ESTUDIOS LITERARIOS Y CULTURALES

No. 1



IVÁN CARVAJAL

A LA ZAGA  
DEL ANIMAL IMPOSIBLE

LECTURAS DE LA  
POESÍA ECUATORIANA DEL SIGLO XX

QUITO, 2005

CENTRO CULTURAL BENJAMÍN CARRIÓN  
MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO

PACO MONCAYO  
Alcalde Metropolitano de Quito

AUGUSTO ABENDAÑO BRICEÑO  
Director Metropolitano  
Educación, Cultura y Deporte

HIPATIA CAMACHO ZAMBRANO  
Secretaria Ejecutiva  
Centro Cultural Benjamín Carrión  
Directora del proyecto

© Iván Carvajal  
*A la zaga del animal imposible.*  
*Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*  
Serie Estudios Literarios y Culturales, n. 1  
Primera edición

© Centro Cultural Benjamín Carrión, 2005  
Jorge Washington 909 y Páez  
Teléfono: (593-2) 2221895/896 - 2223604  
Correo electrónico: ccbc@quito.gov.ec  
biblioccbc@hotmail.com

Diagramación: Andrés Landázuri  
Diseño de cubierta: Francisco Viñachi

Impresión: PPL Impresores

Registro de derechos de autor No. 023206  
ISBN-9978-92-389-6

Impreso en Ecuador

A él, que corre a la zaga del animal imposible,  
le ha invadido el olor de su rastro...

FRANCISCO GRANIZO



## PREFACIO

La escritura poética es, desde cierta perspectiva, una sostenida actividad de lectura e interpretación de poemas y poetas. A la vista y a la mano están los textos que acumula la cultura, para interpelar al lector y ser interpelados. Constituyen una herencia, un botín, un pecio que espera por el buzo que explore sus secretos, un cementerio en que los espectros aguardan por el arqueólogo que los traiga de vuelta. No hay poema que no tome un legado, que no saquee o preserve algún verso, ritmo, sonido o metáfora encontrado en otros textos poéticos. La escritura poética es una convivencia con los espectros del poeta que hablan desde el poema y los del poeta-lector que quizá aguarden por el poema. En algún momento de esta convivencia, el poeta inquiere por el lugar que ocupa entre esas figuras espectrales que componen lo que suele llamarse, sin mayor sustento, una tradición, o, con menos rigor aún, una historia.

Desde muy joven entendí que la lectura, más que diálogo, era una escucha y una mirada que se abrían hacia los poemas que caían en mis manos, que se ponían ante mis ojos; que la escritura era una respuesta que jamás alcanzaría a los poetas que leía; que mi oficio, más que invención o inspiración, era

un trabajo de reescritura: cita, imitación, parodia, pregunta, respuesta, traducción y aun traición. No podía comenzar a escribir poemas sin dejarme atravesar por la poesía escrita en nuestra lengua, de Manrique, Garcilaso, Juan de Yépez, Góngora y Quevedo, a Darío, Huidobro, Vallejo, Gorostiza, Cernuda, Lorca, Neruda, Borges o Paz. No podía comenzar a escribir sino dejándome invadir por la poesía de Whitman, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Eliot, Pound o Montale. Modernidad y tradición, en una confrontación sin término, felizmente inacabable, serían las fuentes inagotables a las que tendría que recurrir con amor y paciencia día tras día.

Hay, sin embargo, dentro de este suelo común, un ámbito más cercano, aunque tal vez más secreto, inquietante y problemático: la poesía ecuatoriana. Un siglo de poesía escrita por ecuatorianos, desde los modernistas —o simbolistas, si se prefiere— hasta los poetas de mi generación y los más jóvenes, constituyen el ámbito familiar que me ha sido dado. Me he preguntado en muchas ocasiones si hay una tradición o una historia de la poesía ecuatoriana en la que debería insertar mi escritura. No tengo una respuesta cabal para tal pregunta, pero la poesía que he escrito evidencia mi deuda con Carrera Andrade, Gangotena, Dávila Andrade, Jara Idrovo y otros poetas ecuatorianos.

Ninguna donación se toma sin actuar sobre ella para trasmutarla. Lo que preserva la poesía no es la cristalización del sentido, sino su apertura sin fin y su disposición a la metamorfosis. Leer es interpretar, es escribir sobre lo ya escrito, escribir y tachar, sin término: de esta apertura surgen nuevas facetas del poema, nuevos poemas o el ensayo. Este quisiera seguir el curso impredecible del poetizar de un poeta, su inmersión para fluir como río subterráneo, su resurgimiento insospechado. En cierto tipo de ensayo, el poeta persigue esos flujos del lenguaje poético que llegan hasta él, y que constituyen un legado que ha de custodiar y trasmutar a un tiempo, en un afán de conexión con los poetas —con sus espectros— que le destinan sus dones. Y de espectros de poetas

se trata, pues aun si el poeta es un contemporáneo, detrás del poema está otro, siempre desconocido; jamás el amigo, el adversario, el conocido. El poeta se repliega a la sombra.

Este libro no es ni una historia ni un examen crítico de la poesía ecuatoriana. Pero tiene que ver con la poesía y con los poetas ecuatorianos que forman parte de mi ámbito familiar, a los que he leído y releído a lo largo de los años. No pretendo, de ningún modo, que mi ámbito familiar coincida con “la poesía ecuatoriana del siglo XX”; no intento con estos ensayos establecer jerarquías, y menos aquello que los anglosajones llaman un *canon*. He escrito sobre la poesía que me toca más íntimamente y sobre los poetas con quienes siento o he sentido alguna afinidad. He leído a Carrera Andrade, Gangotena y Dávila Andrade desde mi adolescencia; descubrí más tarde a Escudero, Hugo Mayo, Jara Idrovo y Granizo. Con algunos más próximos en edad, los poetas tzántzicos, compartí ciertas ilusiones juveniles. Recibí con entusiasmo los poemas de Ponce y Naranjo, los dos poetas de mi generación con quienes siento mayor afinidad. Hay otros poetas y otros poemas sobre los que me habría gustado escribir: queda en pie mi deuda con los modernistas y, por supuesto, con los más jóvenes.

El que estos trabajos, escritos con lentitud y paciencia, conformen hoy un libro, se debe en gran medida al Centro Cultural Benjamín Carrión del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, y principalmente a su Secretaria Ejecutiva, Hipatia Camacho Zambrano, que me brindaron las condiciones para la redacción final y edición de los ensayos. Vaya para Hipatia Camacho y el Centro mi especial gratitud.

Este libro debe mucho a los amigos que leyeron los manuscritos y a menudo me hicieron importantes observaciones. Agradezco, ante todo, a mi querida amiga Cristina Burneo, que tuvo la paciencia de revisar y corregir los ensayos, y que —con perspicacia, inteligencia y sensibilidad extraordinarias— me aportó precisiones y sugirió cambios oportunos. Agradezco a mis compañeros de la revista *País secreto*, Fernando Albán,

César Carrión, Alfonso Espinosa y Raúl Pacheco. A Juan González Soto, Jorge Aguilar Mora, Enrique Ojeda y Alejandro Querejeta, por el diálogo fructífero que me han brindado durante estos años. A Henry Klein, prematuramente desaparecido, pero cuya pasión por la poesía ecuatoriana permanece intacta en mi memoria. A Ángeles Garola Recasens, Sebastià Poy Alegret, Juan Carlos Elijas e Iván Díaz, con quienes compartí horas maravillosas dedicadas a la poesía ecuatoriana en Tarragona. A Javier Váscenez y Mercedes Mafla, con quienes he debatido en torno a la literatura con pasión y vehemencia. A mis amigos de Cuenca, en especial a María Augusta Vintimilla, Nelly Peña y Atala Jaramillo. A Andrés Landázuri, que trabajó en la organización final del libro y en la corrección de pruebas. A los estudiantes que realizaron sus disertaciones sobre los poetas ecuatorianos y que a menudo han contradicho mis puntos de vista. Y a mi hija Amaranta, que me ha animado constantemente.

Expreso, por último, mi reconocimiento a Gonzalo Escudero Dillon, a la editorial Acuario, a Saúl Sosnowsky y Raúl Vallejo, directores de las revistas *Hispanamérica* y *Kipus*, que han autorizado la reproducción en el libro de textos publicados con anterioridad.

Iván Carvajal  
Quito, marzo de 2005

## LA MODERNIDAD DE LA POESÍA ECUATORIANA

Para Hugo Salazar Tamariz,  
en su septuagésimo aniversario

### EL MOVIMIENTO POÉTICO EN ECUADOR

Pienso que, en Ecuador, la poesía emerge solo en nuestro siglo, a partir de los modernistas –Borja, Fierro, Noboa y Caamaño, Silva–. Podría decirse, de manera más radical, que emerge de la división de aguas que implica la crítica en acto a los “decapitados” y al modernismo en general. No quiero decir con ello que no haya habido algunos poetas dignos de mención para nosotros, ecuatorianos de fines del siglo XX, en la Colonia y en el siglo XIX, pero se trata de una poesía menor, sin obras relevantes, con la sola excepción de Olmedo. Hablo, además, de la poesía escrita en castellano. Pero en el siglo XX nos encontramos ante una situación distinta: la apertura cosmopolita, el sentido de contemporaneidad con las grandes tendencias poéticas latinoamericanas, el surgimiento de voces que producen obras vigorosas a partir de una indagación acerca de nuestro modo de ser, de nuestro mundo histórico-cultural. Surge un movimiento de la poesía que inquiere por la especificidad de lo andino, de lo ecuatorial, a la vez que nuestros mayores poetas escriben desde la fuerza de su individualidad, no limitándose ya a imitar a los

poetas españoles, como en la Colonia, o a ser epígonos de Rubén Darío, Herrera y Reissig y los simbolistas franceses, como en el caso de los modernistas.

Ese movimiento, que se inicia en la década de los años veinte, por el vínculo con las vanguardias que mantienen, bajo dos modos distintos, Alfredo Gangotena y Hugo Mayo, nos coloca en la tradición de la modernidad y sus rupturas, para decirlo con palabras de Octavio Paz. Y, además, nos coloca en esa tradición de manera contemporánea a los movimientos vanguardistas de América Latina, España y, de modo más general, Occidente.

El sentido de lo contemporáneo y lo “cosmopolita” se revela en las formas poéticas, pero también en las relaciones que tuvo Hugo Mayo con los ultraístas y los estridentistas, en la pertenencia de Gangotena al círculo de Max Jacob, en su amistad con Jean Cocteau, Henri Michaux y Jules Supervielle, en su gesto de extrañamiento —semejante al de Vicente Huidobro, aunque posterior— que constituye, para él, un hispanoamericano, escribir en francés; en las relaciones que establece Jorge Carrera Andrade con otros poetas en su primer viaje a Europa.

Dos poetas contemporáneos de los tres ecuatorianos mencionados, César Vallejo y Pablo Neruda, publicarán en las décadas de los años veinte y treinta las obras que en muchos aspectos marcarían las tendencias de la poesía escrita posteriormente en Ecuador.

*Trilce, Poemas en prosa, Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz* constituyen una fulgurante poesía de apertura a los desgarramientos del hombre contemporáneo en su dimensión universal, a partir de la experiencia del hombre de los Andes, del cholo que lleva consigo lo indio y que vive un cristianismo agónico, no referido ya a la Iglesia sino a la Pasión de Cristo. Es la voz del mestizo que habla sobre otra España, no ya la de la Conquista y la Colonia, sino la desgarrada por la Guerra Civil y la Modernidad. La apertura de Vallejo hacia el mundo moderno es vivida en un triple regis-

tro: el ser andino, la agonía cristiana y los efectos de su utopía comunista. Dicha apertura anhela un futuro distinto, de justicia y comunidad, pero mantiene abiertas las heridas y pone al ser en el mundo, en la temporalidad del presente y sus abismos.

*Residencia en la tierra* comparte ese modo poético de iluminar la experiencia del hombre contemporáneo hurgando en sus soledades, en sus pasiones, en la fuerza del erotismo. Pero será ante todo el *Canto general*, con su ambicioso proyecto de cantar una historia, de dotarnos de un origen, de unas raíces –míticas por cierto– y de un horizonte utópico, el poema de Neruda que más habrá de repercutir entre nosotros.

#### UN SINGULAR CONCURSO DE POESÍA

Quiero ahora detenerme en un acontecimiento singular: un concurso de poesía realizado en un año que, espero mostrarlo, resulta excepcional para adentrarnos en el estudio de las tendencias de la poesía ecuatoriana postvanguardista. Un concurso de poesía es siempre un suceso que coloca a los poemas bajo una perspectiva algo exterior al hecho poético: gustos de jurados, condiciones establecidas para las obras participantes, tendencias a las que adscriben los promotores –a veces literarias, a veces políticas... Así, en ocasiones se han premiado obras y autores que, con el paso del tiempo, se han revelado insignificantes, como también se han ignorado o relegado obras verdaderamente revolucionarias de poetas fundamentales. En ocasiones, la justicia de los fallos se ha consagrado a través del tiempo, en otras, ha sucedido lo contrario. Desde el Premio Nobel para abajo... Pero, en este caso, se trata de un concurso que tiene la virtud de hacernos visibles las tendencias de la poesía ecuatoriana configuradas hacia fines de la década de los cincuenta.

En 1959, el diario *El Universo* de Guayaquil convoca al primer concurso Ismael Pérez Pazmiño. El primer premio se

otorga a *Sinfonía de los antepasados*, de Hugo Salazar Tamariz, el segundo, a *Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade, y, el tercero, a *Caballo en desnudo*, de Hugo Mayo. En ese año, Carrera Andrade publica *Hombre planetario* y Jorge Enrique Adoum prepara *Dios trajo la sombra*, tercera parte de *Los cuadernos de la tierra*. El 1° de enero de ese año, además, había triunfado la insurrección del pueblo cubano dirigida por Fidel Castro, el Che Guevara y Camilo Cienfuegos. Comenzaba en Cuba ese complejo proceso que condujo al “socialismo a la cubana”, el intento de unir las enseñanzas de Martí y de Marx, lo latinoamericano y lo universal.

En ese año, en Ecuador, se produjo la masacre de junio, en Guayaquil, como consecuencia de la represión violenta de un levantamiento popular inorgánico, pura resistencia del cuerpo colectivo ante la miseria ocasionada por la caída de precios en los mercados del banano. Ecuador era a la sazón el primer exportador de banano en el mundo. Fue un año de enfrentamientos del centro liberal y la izquierda contra el gobierno de Camilo Ponce, gobierno que, a su vez, había entregado gran parte de su esfuerzo a la construcción del puente denominado de la Unidad Nacional, sobre los ríos Daule y Babahoyo, y a la construcción del Puerto Nuevo de Guayaquil. Tal esfuerzo lograba, por fin, unir por vía terrestre, sobre la base del Ferrocarril del Sur, a Guayaquil con Quito, a la Sierra con la Costa... Un siglo después de iniciado por García Moreno, aquel proyecto culminaba al fin, aunque tardíamente, pues el Ferrocarril del Sur ya agonizaba y pronto habría de morir.

El gobierno de Ponce Enríquez, si bien promovió un giro hacia la derecha en la representación institucional de la cultura, había motivado, en cambio, la edición de la Biblioteca Mínima Ecuatoriana (editada en Puebla, México, por la Secretaría de la XI Conferencia Panamericana y la Editorial Cajica) que, como puede comprobarse, mira más bien hacia el pasado e ignora lo fundamental de la obra poética y narrativa del siglo XX. Con todo, la Biblioteca Mínima no deja de

ser un valioso testimonio de la literatura nacional. Si bien la Conferencia Panamericana no se realizó en Quito, la capital comenzó a modificarse. Emergió el modernismo funcionalista en la arquitectura, con el Palacio Legislativo, el edificio de la Caja del Seguro Social y el Hotel Quito. Guayaquil, por la concentración del capital comercial y bancario, y por la afluencia masiva de campesinos despojados de tierra o de trabajo a causa de la crisis agraria y la expansión demográfica, iba en esos años a la cabeza del proceso de urbanización.

Sin embargo, tanto Guayaquil como Quito estaban aún lejos de contar con medio millón de habitantes. Eran ciudades de pequeña dimensión. Por las carreteras que unían a las ciudades, generalmente empedradas, no se podía circular a más de sesenta kilómetros por hora. De mis recuerdos de infancia mantengo vivos los continuos accidentes en las estrechas vías serranas o de acceso a la Costa, los continuos derrumbes de las montañas sobre las carreteras, los vehículos que caían casi a diario hacia los profundos abismos... Los vínculos por vía aérea eran celebrados como proeza familiar, con fotografías de viajero y de grupo en los aeropuertos. Viajar en tren era todavía un verdadero encanto.

Con la economía bananera se ensancharon las fronteras agrícolas, surgieron algunos pueblos caóticos, como Santo Domingo de los Colorados —al que se llegaba desde Quito por una angosta carretera que serpenteaba al borde del abismo, y por la cual no podía pasar a la vez sino un solo vehículo— o Quevedo. En la Sierra, dada la supervivencia de formas precapitalistas, aumentaban las tensiones en el campo: huasipungo, aparcería, arrimaje. Dicha tensión se expresaba en movimientos locales del campesinado indígena, en la transformación de algunos sectores terratenientes que optaban por “modernizarse”, convirtiendo sus haciendas ce-realistas en empresas ganaderas, en la lucha por la reforma agraria que la Revolución Cubana acababa de poner a la orden del día, etc. La población ecuatoriana era, para entonces, fundamentalmente rural. El índice de analfabetismo

superaba el cincuenta por ciento de la población adulta y los niveles de escolaridad media y superior eran bastante bajos. Todavía era posible saber de memoria el nombre de los establecimientos de educación media de Quito o Guayaquil, y, junto con estas ciudades, solo Cuenca, Loja y Portoviejo contaban con universidades.

## LA PREGUNTA POR NUESTRO SER HISTÓRICO

Es evidente que esa realidad —posterior en década y media al fin de la Segunda Guerra Mundial y al estallido de la bomba en Hiroshima, contemporánea de la Revolución Cubana e inserta, por tanto, en el contexto mundial de la Guerra Fría— tenía que modificar la comprensión de la historia, sacudir las conciencias, devolvernos nuevamente a la pregunta por “nuestro ser histórico nacional”, por “nuestra posición” en el mundo contemporáneo.

Gangotena había expresado, casi tres décadas antes, la tensión entre el hombre de la pequeña aldea y toda una cultura: el cristianismo, Pascal, la herencia hispánica como señal de un sentimiento agónico. El nombre con que designa a su primer libro, *Orogenia*, es sumamente simbólico. Las raíces, lo mineral, lo escondido: todos son símbolos de lo telúrico, en tanto sustrato del ser-ahí, de la existencia. Gangotena, en su poesía y en su vida, es del todo ajeno al mecanicismo, al tecnicismo; por el contrario, la trayectoria de su pensamiento va de Pascal al Heidegger de *Ser y tiempo*.

Carrera Andrade, a su turno, se había hecho cargo de otra tarea poética: designar lo visible, nombrar lo que está a mano, ante la luz. Alguna vez, el malogrado crítico Ramiro Rivas se refirió a esa obsesión de Carrera Andrade por nombrar las cosas, con cierto exceso objetivista a pesar del juego metafórico, o a causa de él, como una expresión del afán posesivo del burgués. Yo no creo que sea justa tal apreciación. Veo algo más profundo en esa cualidad de la primera poesía

de Carrera Andrade: había que empezar nombrando las cosas. Maravillados por las semejanzas y las diferencias entre los seres que se ponían ante la visión, por el fulgor de las cosas bajo la intensa luz de las alturas, gracias a la conjugación del sol y los Andes, y gracias también a la iluminación que provenía de la apropiación poética de la lengua (con los antecedentes de Olmedo, Montalvo y el modernismo), Carrera Andrade y algunos de sus contemporáneos tenían que empezar por la designación. Nombrar es un acto de apropiación de las cosas, de colonización de la tierra en que se ha nacido, una manera de instaurar un mundo y de tejer las secretas correspondencias entre el cosmos y el hombre. Mas esta nominación es, ante todo, el acto por el cual una comunidad, un pueblo, se apropia de la lengua. Nombrar desde nuestra “provincia” fue, para Carrera Andrade y sus contemporáneos, un acto de encantamiento, de apropiación de la lengua y del sentido de las cosas, un acto en que emergieron conjuntamente la conciencia y el mundo a través del contacto de las palabras con los objetos. De ahí surge la intensidad metafórica de la poesía de Carrera Andrade, que es también visible en otros poetas de los años veinte y treinta. Se trata de la apropiación de la lengua castellana como lengua de un poetizar que se arraiga en los Andes ecuatoriales.

Junto a esa necesidad de nombrar, la cual aún no ponía en cuestión la posibilidad de “expresar” el mundo con el lenguaje poético —necesidad que se vuelve pasión—, emerge en nuestra poesía la visión de la tierra, el suelo, las montañas, las selvas, los mares, el cielo... Heredera del modernismo latinoamericano, con su fibra cosmopolita y su capacidad para absorber y transfigurar, la poesía de Carrera Andrade y sus contemporáneos tuvo la tarea de constituir un ámbito imaginario en torno del ser humano y de la naturaleza de los Andes ecuatoriales. Ante todo, debió signar la presencia de aquellos: los Andes. Se percibe, pues, una marcada pasión telúrica, presente también en el propio Gangotena y, luego, en Dávila Andrade.

Una de las primeras líneas temáticas que se advierten en la poesía de este último tiene que ver con la fuerza telúrica y aun cósmica, con el descubrimiento de un espacio ante el que se detienen el aliento y la inteligencia: “Espacio, me has vencido”. Vivimos, así, en una *Catedral salvaje*. Catedral: lo que se levanta hacia el cielo, la plegaria de piedra, la invocación a Dios. Salvaje: lo opuesto a lo civilizado, a lo moderno, a la razón. Catedral: símbolo de unidad con lo infinito, experiencia mística, tan cara al poeta. Pero, además, salvaje: tan salvaje que es la roca misma. Y quien haya ascendido al menos una vez al páramo de Cajas, cerca de Cuenca, o a otra cualquiera de nuestras montañas, habrá sentido, en el desfiladero, ese detenimiento del aliento al que Kant bautizó como experiencia de lo sublime. Apertura al infinito desde el borde de un abismo, experiencia del vértigo:

¡Catedral! ¡Cataclismo de monstruos y volúmenes, eres!  
¡Piedra veloz circula por tu fuego como un pez  
[sanguinario!  
¡Llueve sol consumido y verde! Moho y sangre! ¡Sal y  
[esperma!  
¡Como árbol que se pudre, gotea corrupción el  
[firmamento!

## MITOLOGÍA DE LOS ORÍGENES Y UTOPIAS FUTURAS

Así, nuestros “orígenes” aparecen, en primera instancia, signados por lo telúrico, como una peculiar geografía. Pero en esa geografía, desde el principio, se perfilan la orfandad, la carencia, la soledad.

Soledad, aquí nos recibió la noche,  
aquí tu amor de yodo, tu corpórea  
violencia, como una paz de azufre.  
Qué difícil, amor, tu territorio:  
era la ceñuda geografía, la dentadura



del abuelo ancestral, desde la tierra, el Sol y los Andes. En otras palabras, se narra la “sustancia autóctona de la nacionalidad”, elaborada por la ideología del estado nacional que se va tornando dominante de modo paulatino. El poema de Salazar Tamariz narra las hambres del viejo pueblo, el andar bajo la tempestad, los olores vegetales, el vínculo sagrado con la tierra y los muertos –imagen que a la vez da cuenta del vínculo del poeta con los ancestros–. El mito constituido en el poema establece un orden de legitimidad anterior a los órdenes efectivamente históricos, especialmente el colonial y el republicano. Todo ello para volverse luego hacia la mirada del extraño que, de lejos, no verá sino una audaz topografía:

Nadie que nos viera,  
de lejos,  
nos creyera,  
sin acaso  
ni ocase  
¡sino una audaz topografía!

El ojo extraño que nos ve como “audaz topografía” es el europeo. De inmediato viene a la memoria el eurocentrismo de la “Introducción” a las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de Hegel y otros textos parecidos: en América no hay historia sino solo geografía. Sin embargo, desde dentro es posible aprehender la miel, la luz y las tinieblas, la semejanza (en el poema se repiten los símiles: como la miel, como la sombra, como las altas hojas, como el fruto, como viril olor de árbol, como la tempestad de lluvia, como en la más amada hembra, etc.) y, por ello, también la diferenciación entre las cosas, y entre estas y el hombre.

El hombre, sin embargo, es un “nosotros”. También en el poema de Adoum al cual me he referido, el “yo”, el sujeto del poema, es en realidad un nosotros. Pero un “nosotros” –incluso si se encubre en un “yo”– todavía indiferenciado: una comunidad. ¿Qué comunidad? Una comunidad indígena,

ancestral: se trata de una construcción puramente mítica de los poemas de Adoum y de Salazar Tamariz, ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XX y, como tales, modernos, pero de una manera peculiar —si se quiere “periférica”—; urbanos, pero de pequeñas urbes; herederos de la cultura occidental, pero marginales en esa cultura (¿marginales?, ¿en sus umbrales?). Requeríamos de un origen distinto al de Israel, Grecia o Roma, en fin, distinto al de Europa.

La poesía fue un vehículo para constituir ese mito; mito que se levantó sobre los restos del mundo indígena anterior a la conquista española gracias a la persistencia del cuerpo del indio y de sus ceremonias entremezcladas con la religiosidad católica, lo cual permitía vislumbrar “lo otro” en Europa, en lo occidental. Aquello que marcó dicha experiencia fue, sin embargo, la lengua en que se escribió (y se escribe), la cual no podía ser sino el castellano: no ya una lengua ajena, sino el castellano hablado en estas tierras. Y como lengua poética, la lengua de Garcilaso, San Juan de la Cruz, Cervantes, Quevedo, Góngora, Machado y García Lorca, la lengua de Sor Juana Inés de la Cruz, Olmedo, Montalvo, Martí y Darío, a la vez que aquella que sonaba en el habla cotidiana.

Con todo, el reiterado recurso al símil en Salazar Tamariz bien podría ser considerado como una marca retórica de la problemática apropiación de la lengua castellana como lengua de nuestro poetizar hispano-andino, e incluso de la problemática relación entre las palabras de la lengua hispana y las cosas que se tenían ante la mirada, pese a los cuatro siglos que esa lengua se había hablado en este lugar del mundo. Por tanto, esa lengua devenía legado y, en su uso poético, manifestaba la marca de esa herencia del extranjero de Salazar, del conquistador de Adoum, síntoma que me parece decisivo en la lectura del acontecer de nuestra poesía.

Junto a la mitificación del pasado, se estableció una promesa de futuro que ya tenía nombre en nuestro país: socialismo, comunismo. El primer Partido Socialista Ecuatoriano, del que surgieron luego el Partido Socialista y el Partido

Comunista, se fundó en 1926, aunque ya antes Belisario Quedo, reconociendo que el momento que vivía el Ecuador correspondía al liberalismo y al positivismo, había saludado a la Revolución Bolchevique en su promesa de futuro.

Sin embargo la alteridad, contrapuesta a la conquista, al mundo colonial y a la supervivencia feudataria, debía situarse no solo en el futuro, en la promesa de la utopía por conquistar aprehendida por medio de una asimilación teleológica del marxismo —la cual era, por otra parte, más la doctrina de los funcionarios del partido que el pensamiento del fundador—. Para que ese futuro fuese posible, y en ausencia de una clase obrera moderna, debía existir un suelo, un sustrato histórico: se lo vislumbró en la supervivencia de lo telúrico y en el pueblo indio. Algo tienen que ver con ello el escaso desarrollo industrial, la consiguiente inexistencia de una sociedad de clases moderna e, incluso, la influencia de Mariátegui y la presencia de figuras indias como la legendaria Dolores Cacuangó. Pero sería una reducción por demás grosera explicar dicha peculiaridad de la poesía social con esas solas referencias. Hay, en esa necesidad de un origen que instituye un mito, un conjunto amplio de aspectos: una visión teleológica de la historia, la emergencia de la alteridad respecto de Occidente, de Europa —lo cual requiere plantear un núcleo genético—, la manifestación de esa singular fractura entre la cultura y la naturaleza que expresan los mitos de fundación, la afanosa búsqueda de una vinculación armónica con la tierra ante la amenaza de las fuerzas de la modernidad, el anhelo utópico, la búsqueda de una patria para la poesía y el lenguaje, el desgarramiento de la subjetividad entre la individuación y el afán de comunidad —manifestación también de una peculiar manera de vivir la modernidad—.

Este entretejido configura una visión dramática y muy moderna de la historia y del mundo, en tanto articula, en el presente, una perspectiva del pasado y una del porvenir, lo cual se da en singladura con algo tan premoderno como es la urgencia de un mito de fundación y de una comunidad liga-

da a las fuerzas primigenias de la Tierra, comunidad de individuos más bien indiferenciados, a no ser por los oficios –artesanales y del campo– que son los que aparecen, por ejemplo, en los poemas de Salazar Tamariz.

La necesidad de un mito sobre los orígenes y la visión dramática del pasado, cuya historia desemboca en un mundo presente que debe ponerse en cuestión, devino en un acercamiento de la poesía a la prosa, en la incorporación de formas narrativas al poema, derivación del historicismo dominante en el contenido ideológico de los poemas. Tal tendencia demandó una retórica narrativa, una modalidad próxima al canto épico, aunque siempre atravesada por el desgarramiento del sujeto lírico ocasionado por la angustia interior del mestizo, por las fracturas de un mundo aldeano y campesino que se derrumbaba, por el anhelo de una modernidad justa, libre y democrática, y por la estrechez de una existencia aldeana sobrellevada con penuria. Esa fractura se evidencia, en Salazar Tamariz, a través del ritmo sincopado, incluso excitado del poema, que busca una disposición del texto marcada por los cortes y los espacios en blanco.

*El habitante amenazado* de Salazar Tamariz (1ª edición: 1955; 2ª: 1971) muestra la arquitectura de ese historicismo desgarrado. Veamos los títulos de los cantos: “Las raíces” –al que corresponden los versos citados anteriormente–, “Sometimiento”, “Desencadenamiento”, “Flagelamientos”, “Los otros”, “Levantamiento”, “Identidad”. Luego sigue el “Poema contra el pacto militar”, que tiene menor importancia para nuestro interés, pues es un texto de circunstancia. Los cantos segundo, tercero y cuarto, desde su título, nos hablan de la historia colonial, de la servidumbre. Pasemos revista a quiénes son “los otros” del quinto canto:

Otros pueblos más viejos parieron máquinas  
y encendieron la luz;  
cortando el sueño milenario a los metales  
les vistieron el color del movimiento.

[...]  
Se ponían las ruedas  
          y motores al pecho,  
amándolas como a hijos  
          o cosechas,  
                          como a letras  
  o alas,  
como a rocas  
                          o rosas.  
Cambiaron el paisaje con fábricas  
y grandes fantasías de cemento.  
  
Emocionaba ver el metal en vigilia,  
la ronda de la química,  
el mecanizado horizonte.

¿Se trata, acaso, de algún futurismo tardío? Los “otros” son los hijos del industrialismo moderno, el proletariado: “Luchaban por su comida diaria”, “Los más viejos izaron sus máquinas al tope, / unieron las ciudades / y los campos, / por el lado del hombre, / en la arteria femoral de los suburbios”. Los otros “Luchaban por un nuevo concepto”... La visión que tiene Salazar del mundo industrial moderno, en la década de los cincuenta, se vincula muy poco a los objetos. Contrasta su referencia a las “máquinas”, la “química”, el “cemento” y la “arteria femoral de los suburbios”, nociones más bien abstractas del mundo moderno, con su descripción del mundo campesino –también, como se verá más adelante, con la percepción que Carrera Andrade tenía de la vida moderna en esos años–. Salazar Tamariz habla en nombre del campo, en la espera de una revolución que provengan del mundo moderno: “el nuevo concepto”, esto es, una revolución progresista, socialista. Pero se advierte que ese nuevo concepto mantiene una ambigua relación con el modernismo industrial: lo prosigue y vagamente se intuye que lo niega, pero no existe crítica explícita del productivismo ni de la técnica moderna.

Sobre *El habitante amenazado*, en su versión final, habría que decir que, como era usual en muchos poetas de izquierda de la época, las exigencias de la militancia y el partidismo llevaron a Salazar Tamariz a perderse a menudo en una verificación de circunstancia, la cual se revela en el subtítulo que da a su texto: “Poema contra el pacto militar”. Hay mucho de ampulosidad innecesaria, de grito agitador, del figurado combate soñado por los revolucionarios de café—quienes, a fin de cuentas, fueron los únicos revolucionarios que hubo en esa época—: pasó con Hugo Salazar Tamariz y pasó con muchos otros durante esos años y las dos décadas posteriores.

#### SINFONÍA DE LOS ANTEPASADOS

En el inicio de *Sinfonía de los antepasados*, el locutor es igualmente un “nosotros” (“Solos / y de puntillas al borde del asombro / estamos”), que define su estar y su ser en referencia a “ellos”, los antepasados. Ese “nosotros” expresa: “volvemos la cabeza, / muy solos, / como los campesinos que retornan cargando / su brazada de trigo”. ¿Como los campesinos? ¿Acaso, más bien, no pretende el sujeto lírico—y aun y sobre todo el poeta— prestar su voz para que se expresen los campesinos indígenas? ¿Quiénes vuelven la cabeza? Luego, el poema se desplaza a una invocación dirigida a “ellos”, lo que implica un cambio de la persona gramatical a quien y sobre quien habla el sujeto poético: de “ellos” se pasa a “vosotros”. No hay, como tampoco en los otros poemas de Hugo Salazar citados, nombres propios o nombres que identifiquen a quienes se designa en los pronombres. Hay, en oposición al “nosotros” y al “ellos-vosotros”—es decir, a los antepasados—, un “alguien” que dice: “alargando su voz tibia y desnuda / somos sombra labrada por anónimas sombras”. La voz parece surgir de algún oráculo, pues no es la del sujeto de la enunciación, quien afirma: “y es verdad”. Ese

“alguien” anónimo, esa voz del oráculo, es la única voz singular del poema. En la indagación sobre el sujeto colectivo y su origen, conviene tener presente que en el poema se suceden múltiples referencias al campo: el viento sobre la buena tierra, vasijas, cereal, surco, huerta abonada, hormiga, árbol añoso, maíz, etc.

El poema deviene una invocación a los antepasados: “Oh / vosotros, / sentados sobre la vieja piedra/ grande / junto al quicio sin puerta / y sin esperas”. Puede advertirse la recurrencia a la fuerza de lo telúrico: la inmovilidad de la piedra ante el quicio sin puerta... La invocación permite la emergencia del “yo” singularizado: “Cómo escucho ese eco de vuestra audaz carrera / insatisfecha”. Esos antepasados invocados son obviamente los ancestros constituidos por el mito del origen, esto es, el mundo indígena precolonial idealizado –“Oh, manes de los chasquis”– y son la fuerza que anima el movimiento hacia la utopía. ¿Pero, en dónde está la utopía? ¿Atrás, como en los horizontes míticos premodernos, o adelante, como en las utopías revolucionarias?

Y,  
con todos vosotros estaré,  
la alborada  
en que despierte el hombre liberado  
y hermoso,  
dueño  
y señor del júbilo,  
la canción  
y la raza,  
después de haber limpiado de sus ojos el polvo.

#### BOLETÍN Y ELEGÍA DE LAS MITAS

A diferencia del poema de Salazar Tamariz, *Boletín y elegía de las mitas* sitúa al indio directamente en el contexto

histórico colonial: es un testimonio, como lo indica ya la palabra “boletín”, y es una elegía. No hay referencia alguna a un pasado mítico ideal, como en Adoum o en Salazar Tamariz. Pero hay utopía, solo al final del poema, en la forma de anuncio de una resurrección. El poema se refiere a un pasaje de la historia de la servidumbre, para hablar de la violencia y la destrucción de la vida que implicó el colonialismo. La situación de los indios en la época colonial, documentada por Aquiles Pérez en un trabajo historiográfico notable, *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*, se transmuta, en el poema de Dávila Andrade, en un desgarrado manifiesto de la condición humana de los humillados y ofendidos, en llanto por el cuerpo sometido a viles padecimientos por la codicia del poderoso. Poema escrito con recursos narrativos, refiere hechos que verdaderamente se dieron en la época colonial consignando nombres de las víctimas y de los lugares en que se padeció la tortura, el hambre, el frío, la agonía. El poema construye su ritmo a partir de una singular puesta en movimiento de la sonoridad de los significantes, la cual proviene de los nombres de indígenas y de la toponimia. Desde el primer verso, el poema sitúa, a través de ese recurso de la designación enumerativa, la singularidad de la persona que sufre, que invoca al dios Pachacámac, aunque esa singularidad se repita en cada indígena, en cada Indio-Cristo:

Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé  
[Ladña,  
Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,  
Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián Caxicondor.  
Nací y agonice en Chorlaví, Chamanal, Tanlagua,  
[...]  
Padecí todo el Cristo de mi raza en Tixán, en Saucay,  
En Molleturo, en Cojitambo, en Tovavela y Zhoray.  
Añadí así más blancura y dolor a la Cruz que trujeron  
[mis verdugos.

María Rosa Crespo y otros críticos han trabajado ya sobre el paralelismo existente entre el poema de Dávila Andrade y la Pasión de Cristo. Por mi parte, quisiera insistir en el decisivo giro hacia el cuerpo que tiene el poema de Dávila Andrade: el poema habla del padecer de los cuerpos de los indios sobre el “cuerpo” de la tierra. Tal corporeidad se expresa en la obsesionante enumeración de nombres propios indígenas, sonoridad que coloca el cuerpo de los significantes como fuerza estructurante del poema. ¡Al fin nombres de indios tan pródigamente arrojados en el cuerpo de un poema! ¡Tantos nombres de lugares localizados en nuestros Andes! Contrasta con la sumisión del indio en la Colonia y luego en la República esa enorme libertad de Dávila Andrade para irrumpir contra la sintaxis y el léxico del castellano, a fin de dejar fluir la sonoridad de un habla marcada por la cercanía del quichua, permitiendo con ello una experiencia poética del todo inaugural, basada en procedimientos translingüísticos, en una operante transculturación en el texto poético.

Dávila Andrade sabía bien de agonías, de la experiencia dolorosa del cuerpo: “mucho agonicé”, “nos trasquilaron hasta el frío la cabeza”, “con cuchillo de abrir chanchos, / cortáronle testes”, “Cayó de bruces en la flor de su cuerpo”, “ya sin hambre de puro no comer”, “Mi hija partida en dos por Alférez Quintanilla. / Mujer, de conviviente de él. Dos hijos muertos a látigo”. Experiencia del cuerpo en trapiches, obrajes, minas, huasicamías: toda la larga lista de los lugares ominosos de la servidumbre. Indios-Cristos que padecen, además, por una servidumbre impuesta con la Cruz. Y sabía bien de la agonía como experiencia del poema: en la fragmentación del poema, en el vértigo que incorpora la “música” de los significantes, en la narración descarnada, el poema es más que metáfora del padecer. La escritura davileana implica una radical experiencia patética.

Como elegía que se pronuncia por los cuerpos torturados de indios e indias, el poema también implora. En el plano

declarativo del texto, se implora al dios de los indios: Pachacámac. Mas, si nos detenemos en este aspecto, podemos advertir, en primer lugar, que el Pachacámac dios único –o dios trinitario– es una creación de los dominicos –los hermanos del Padre Las Casas– y, en general, de la Iglesia Católica hispana, dentro de una estrategia de conquista, tal como observaba Ruth Moya en una conferencia pronunciada en la Universidad de Cuenca a inicios de 1993. Este Pachacámac híbrido, entre católico e indígena, permite la oposición entre Cristo, “único Viracocha, sin ropa, sin espuelas, sin aial. / Todito él, [...] una sola llaga salpicada”, y los Amos-Viracochas torturadores, con su Iglesia y su obsecuente servidor, el mestizo, “de tanto odio para nosotros / por retorcido de sangre”. En un segundo plano, el Pachacámac de Dávila Andrade nos proyecta sobre su personal mística, ya explícita en *Oda al Arquitecto*, y que continuará a lo largo de su vida:

¡Oh, Pachacámac. Señor del Universo!  
Tú que no eres hembra ni varón.  
Tú que eres Todo y eres Nada.  
Óyeme, escúchame.  
Como el venado herido por la sed  
te busco y sólo a Ti te adoro.

Esta invocación, a mi modo de ver, proyecta el padecimiento del indio, el sufrimiento de su cuerpo, como también del cuerpo de Cristo, sobre la condición humana, como esencial disposición al padecimiento y la agonía. Es, igualmente, un indicio de la identificación del cuerpo del poeta y sus dolores, de su existencia en suma, con esos dolores de otros cuerpos, que siempre son otros espíritus. Proyección de una singularidad histórica sobre la universalidad de la condición humana.

En el poema de Dávila Andrade, el indicio de utopía tiene que ver ante todo con el anuncio de una resurrección:

¡Vuelvo, Álzome!  
¡Levántome después del Tercer Siglo, de entre los  
[Muertos!

Resurrección que afirma la vuelta al nombre, a la singularidad, a la identidad india. Afirmación, por tanto, de la existencia en cuerpo y en espíritu:

Comaguara, soy. Gualanlema, Quilaquilago, Caxicondor  
Pumacuri, Tomayco, Chuquitaype, Guartatana,  
[Duchinachay, Dumbay, Soy!  
¡Somos! ¡Seremos! ¡Soy!

*Boletín y elegía de las mitas* se construye con base en la contigüidad creada por las aliteraciones y las enumeraciones. Nombra las entidades de una manera distinta a la utilizada por Carrera Andrade y sus contemporáneos dos décadas atrás. Se puede establecer la diferencia en la construcción metafórica, en el léxico, en la función que tiene la imagen dentro del desarrollo narrativo del padecer: “chorro en ristre de sangre, llorando granizo viejo por mejillas”. En otro plano, el poema de Dávila Andrade pone en tensión el vínculo del hablante con la lengua hasta provocar el vértigo en que esta se abisma: violencias sintácticas, supresiones del artículo, gerundios, arcaísmos, términos mixtos entre quichua y castellano, deformaciones del léxico, nombres propios quichuas. Por una parte, estas peculiaridades del nivel lingüístico contribuyen a configurar al locutor del poema: el indio, el mitayo en general. Por otra, trasluce las grietas del ser del mestizo andino. Grietas que angustian, que abren la singularidad de una historia de fingimientos y culpabilidad, una historia que motiva gran parte de nuestra tradición poética. ¿Qué somos, a fin de cuentas?

Una última constatación: En *Boletín y elegía de las mitas*, la necesidad de concentración en el acontecimiento histórico de referencia y el tono elegíaco del poema impiden por completo el juego irónico.

El poema de Hugo Mayo *Caballo en desnudo*, que nos sitúa en otra tendencia de la poesía ecuatoriana de mediados del siglo xx, es un poema analógico e irónico. *Caballo en desnudo* se mantiene en las preocupaciones vanguardistas de Hugo Mayo: ante todo, importa la autonomía del poema y, más que el tema, su textura. Se puede interpretar el caballo del poema como analogía, metáfora e ironía del poema mismo. Y del poeta. Dicen los tres primeros versos: “¡Se viene el caballo! / Y a galope ha entrado de lleno en la pampa. / En la pampa”. Los recursos narrativos del poema, a la par que cuentan los movimientos del caballo, narran el decurso del poema. Hasta la muerte del caballo, hasta el fin del poema: “El caballo para llorarlo, / para llorarlo, el caballo”. ¿Metáfora del poema? ¿No es el poema mismo metáfora de la vida? Y metáfora del poeta, lo cual posibilita el despliegue de la ironía. “¿Qué caballo!”, es decir, “¿qué poeta!”

Hugo Mayo no coloca el acento sobre la condición histórica, sino sobre el sustrato transhistórico de la existencia. La vida es ritmo: “¡El caballo crea un ritmo!”. Presencia desmedida, respiración, alegría, arrestos, porfía, trote: “¡Qué caballo! / ¡Cómo trotta y nos sitúa ante la muerte!”, locura: “¡El caballo en su locura!” Es figura, ímpetu, límite, lujuria, esperanza, amoríos, muerte. En el elogio –irónico– del caballo, se canta a la vida misma, con un dejo humorístico.

El poema de Hugo Mayo expresa la posición del sujeto que mira, en la exterioridad, su propio modo de existir, sus pasiones. Expone en la exterioridad la fuerza de la propia interioridad. El recurso retórico que sirve a Hugo Mayo para afirmar la singularidad es la enumeración de actos, la descripción del movimiento. El caballo es una metáfora de la singularidad de la vida, pero como aspecto de la vida universal: el caballo vive su propio destino, tan singular y a la vez tan universal. Y, dado que el despliegue de su potencia lleva a su límite, a su muerte, ese destino encuentra –irónicamente– su grandeza.

En el mismo año 1959, Jorge Carrera Andrade publica *Hombre planetario*<sup>1</sup>. El texto responde a otra retórica. Es un poema construido sobre la base de los recursos que más caracterizan el poetizar de Carrera: el juego metafórico, la unión inusual de epítetos o aposiciones, de imágenes constituidas por verbos y nombres que hablan de acciones sorprendentes: “La ciudad me cautiva, red de piedra”, “el teatro de la calle”, “gabán de viento”, “Lunes, puntual obrero”, “beso de la tierra”, “abeja celestina”, “estallan las corolas”, “pez de aire”.

Pero si en esa retórica hay más bien continuidad formal con la obra anterior de Carrera y, por tanto, un mantenerse atrás de las innovaciones retóricas que introduce sobre todo Dávila Andrade en los textos a que me he referido, Carrera marca una diferencia decisiva en la perspectiva que nos interesa: la relación de la poesía escrita por ecuatorianos con la modernidad. El yo lírico de *Hombre planetario* se identifica con el hombre moderno, urbano, el hombre de la calle, aunque heredero de Ulises, Parsifal, Hamlet y Segismundo. Se trata del “burgués” contemporáneo o, si se prefiere, el individuo de la sociedad burguesa, solitario, en camino hacia la nada: “Camino, mas no avanzo. / Mis pasos me conducen a la nada / por una calle...” Es el hombre de cabeza hueca. La proximidad de la nada clava en la conciencia la pregunta por el ser: “¿Soy esa sombra sola / que aparece de pronto sobre el vidrio / de los escaparates? / ¿O aquel hombre que pasa / y que entra siempre por la misma puerta?” La experiencia de la soledad y la incertidumbre, del rápido desvanecimiento de la identidad, es una experiencia universal. Pero es, de manera irónica, el ámbito en que se funda el reconocimiento del otro, el prójimo, el semejante:

---

<sup>1</sup> Carrera Andrade publicó, en 1957, un poemario titulado *Hombre planetario*. Dos años más tarde apareció el poema largo homónimo.

Me reconozco en todos, pero nunca  
me encuentro en donde estoy. No voy conmigo  
sino muy pocas veces, a escondidas.  
Me busco casi siempre sin hallarme,  
y mis monedas cuento a medianoche.  
¿Malbaraté el caudal de mi existencia?  
¿Dilapidé mi oro? Nada importa:  
Se pasa sin pagar al fin del viaje  
la invisible frontera.

El hombre moderno de la sociedad capitalista cuenta las monedas a medianoche. La experiencia de la vida, en el mundo desacralizado, se cuenta como se cuentan las monedas. Cada cual tiene su caudal. Pero, a diferencia del egipcio o del griego antiguo, no necesita llevar la moneda en la boca para cruzar la invisible frontera de la muerte.

El poema de Carrera vuelve varias veces sobre la interrogación por el ser y por la identidad. Interrogación que nace de la incertidumbre, pero que tiene un sustrato en la correspondencia universal, en la analogía y unión de las cosas dentro de la totalidad del universo: “¿Soy sólo un rostro, un nombre / un mecanismo oscuro y misterioso / que responde a la planta y al lucero?” La pregunta por el fundamento del ser es una preocupación moderna. La razón teleológica necesita proponerse fundamentos. ¿Cuál es el fundamento de mi conciencia, de mi propia vida?: “Soy sólo un visitante / y creo ser el dueño de casa de mi cuerpo”, se dice desesperanzado el sujeto lírico.

El poeta moderno, desde el romanticismo hasta las vanguardias, vive con la pasión del absoluto, en busca de un fulgor eterno. El yo lírico configurado en los textos de Carrera Andrade es un buscador de eternidad: “Eternidad, te busco en cada cosa: / en la piedra quemada por los siglos, / [...] Eternidad, te busco en el espacio / [...] Eternidad, te busco en el minuto”. En esa búsqueda de la eternidad y lo absoluto, el sujeto desemboca en el encuentro del instante. El sujeto lí-

rico, que confiesa que ha vivido “sesenta años en un día / y en una hora de amor / sesenta eternidades”, descubre cómo el anhelo de eternidad se resuelve en el instante. El tiempo cósmico es siempre un “ahora” sin fin, omnipresente.

Junto a esa revelación del “ahora” —que a juicio de Paz es el núcleo de organización de la presencia del tiempo en el hombre “ultramoderno”— en el hombre de la actualidad, hay otra revelación para Carrera Andrade: “Amor es más que sabiduría”. Dos divisiones de su poema se oponen en este plano de lo erótico. En la séptima, el cuerpo de la mujer amada “es un país de leche y miel”, un “manantial perdido”. En ese cuerpo, el amor trabaja para alcanzar el infinito: “Minero del amor, cavo sin tregua / hasta hallar el filón del infinito”. En oposición al sentimiento que emerge de la presencia de la mujer amada expresado en estos versos, en la siguiente división del poema se realiza una presentación satírica de la “Eva del Siglo Veinte”:

En su bolsa de espejos  
con el leve pañuelo de heliotropo  
guarda las llaves de las siete puertas  
del paraíso humano,  
paraíso privado con teléfono,  
máquina de lavar hojas de parra,  
televisión azul como la luna  
y refrigeradora con manzanas.

Si el poema canta al automóvil, al símbolo de la máquina y del desplazamiento en el siglo xx, a los fabricantes de la Gran Vitamina Universal, esto es, a la técnica, lo hace, igualmente, de modo irónico. La ironía, hija de la crítica moderna, vástago de la inteligencia racionalista, se manifiesta en el cuestionamiento radical de los efectos de ese racionalismo moderno, de su técnica y su industria: la producción de la uniformidad entre los hombres, el hombre masificado —negación objetiva de la individualidad libre, el más caro ideal de la Ilustración—:

¡oh amos de la prisa, los que arrancan  
de su sueño a los árboles!

[...]

(¿Qué haré yo sin mi angustia metafísica,  
sin mi dolencia azul? ¿Qué harán los hombres  
cuando ya nada sientan, mecanismos  
perfectos, uniformes?)

El horror a la uniformidad surgió del miedo a los efectos de la técnica, luego de la Primera Guerra Mundial, y se agudizó ante las formas políticas del fascismo, del estalinismo y, también, ante lo que Adorno y Horkheimer llamaron “industria cultural de masas”. El poeta quiteño expresa su repudio a un mundo mecanizado y administrado en extremo, en el cual el conocimiento mismo olvida lo esencial —la dignidad humana— para volcarse hacia la técnica. Época del cumplimiento del dominio técnico del mundo, la ciencia se instituye no en función de la vida esencial, sino de la tecnología. El poeta advierte:

¿Los artefactos, las perfectas máquinas,  
el autómeta de ojo de luz verde  
igualan por lo menos a una abeja?

[...]

Todo puede crear la humana ciencia,  
menos ese resorte del instinto  
o de la voluntad, menos la vida.

El gran enigma del “oscuro planeta en que vivimos” es la vida misma. Y ese enigma es, desde la perspectiva del conocimiento, superior incluso a la conquista del cosmos. “Yo intento comprender los movimientos / de plantas y animales y me digo: / Por ahora me basta con la tierra”. El conocimiento de la Tierra: he ahí la tarea de la poesía frente a la ciencia moderna, mantener vívida la pregunta por la vida, por el ser; por la patria o, mejor aún, la patria. Por la unidad del hombre y la tierra, y de los entes en la totalidad del universo:

“Seres elementales, plantas, piedras, / animalitos libres y perfectos: / fragmentos nada más del puro cántico total del universo”.

En esa totalidad, en ese entretejido, se despliega el Yo, que luego de atravesar el mundo, se recobra como “un ser terrestre en suma”, con un cuerpo constituido en correspondencia con la multiplicidad del mundo, con una lengua, ligado a lugares claves del mundo actual (París, el arte; Nueva York, la tecnología, el mundo financiero; Moscú, el socialismo). Pero ante todo, con una raíz:

Árbol del Amazonas mis arterias,  
mi frente de París, ojos del trópico,  
mi lengua americana y española,  
hombros de Nueva York y de Moscú,  
pero fija, invisible  
mi raíz en el suelo equinoccial...

No se puede ser hombre planetario —que no significa lo mismo que cosmopolita—, sin contar con una raíz, una particularidad cultural, social, histórica. No se puede alcanzar lo universal sin la inscripción en lo particular, en un pueblo, en una lengua.

El poema de Carrera Andrade se pronuncia por la libertad del hombre moderno y por la paz en el contexto de la Guerra Fría. Y también, de modo moderno, sobre Dios, a propósito justamente de la lucha por la libertad de los pueblos: “(Dios estaba escondido en una granja / y contempló en silencio / el sacrificio de los inocentes / y su mundo en escombros)”. Dios no puede ser percibido sino en la distancia, ajeno a los avatares del hombre; es un Dios puesto entre paréntesis en el cumplimiento de la secularización del mundo moderno.

Por todo lo indicado, *Hombre planetario* es un poema que constituye un manifiesto de modernidad, que tiene como sustrato las singularidades que intentan expresar los poemas

de Dávila Andrade, Salazar Tamariz y Adoum ya citados: no una falta de completitud del proceso hacia lo moderno, sino la especificidad de una modernidad que tiene una pesada herencia colonial y de servidumbre, que se da en la forma periférica del capitalismo en la América Latina del siglo xx.

Para concluir, recordemos que, en ese mismo año de 1959, Adoum preparaba la tercera parte de *Los cuadernos de la tierra*: “Dios trajo la sombra”. Efraín Jara Idrovo, por su parte, buscaba en las islas Galápagos esa singular soledad que configura la conciencia del hombre moderno. Ya no se trataba de encontrar un origen, sino de indagar por el ser a partir de la existencia singular, del sí mismo, en un gesto de radical ironía y aislamiento, lo cual se expresará luego en la personalísima mitología y utopía del poeta: su ámbito imaginario lleva el nombre de Galápagos, las Islas Encantadas. Lo que encontramos en el poema escrito un año más tarde, “Ulises y las sirenas”, puede tomarse como su manifiesto poético:

¿Hacia dónde navega,  
Ulises, tu trirreme  
con sus remos de sangre y velas de delirio?

¿Vas al centro de tu alma?  
¿Buscas amor? ¿Certeza?  
El viento de ti nace y hacia ti te conduce.



## CARRERA ANDRADE Y LA POESÍA ECUATORIANA CONTEMPORÁNEA

Se ha repetido con frecuencia que Jorge Carrera Andrade (1902-1978) es el poeta ecuatoriano mejor conocido, dentro y fuera del Ecuador. ¿Quiere decir esto que la obra del poeta quiteño es suficientemente conocida dentro y fuera del país? ¿O que es menos desconocida, menos ignorada? ¿Alude a que existe algún conocimiento de otros poetas ecuatorianos, al menos de Gonzalo Escudero (1903-1971), Alfredo Gangotena (1904-1944) y César Dávila Andrade (1919-1967)? Se ha consagrado a Carrera Andrade, es cierto, una cantidad de estudios que sobrepasa con mucho el número de los dedicados a los otros tres poetas que comparten con él la condición de “clásicos” dentro de la poesía escrita por ecuatorianos. Mas, ¿significa esto que conocemos la poesía de Carrera Andrade y la poesía de nuestros poetas fundamentales?

Hablar de la lírica escrita en el Ecuador en el último siglo es hablar de la historia de la poesía ecuatoriana, en la medida en que sea posible hablar de tal historia, pues hasta la llegada de Carrera Andrade y sus contemporáneos Escudero y Gangotena, no se puede decir que existiese una obra con la fuerza y la autonomía que es propia de las individualidades poéticas consistentes. Epígonos menores de los grandes po-

etas barrocos los hubo a lo largo del período colonial (entre ellos, sobresale Juan Bautista Aguirre). A inicios del siglo XIX tenemos con Olmedo el intento de crear una épica neoclásica que correspondiese a la independencia política y al deseo criollo de fundar su estado y su nación, pero el paso del tiempo ha opacado esa intención épica. Después de Olmedo, y hasta la segunda década del siglo XX, si se habla con algún rigor sobre la poesía, habría que marcar un largo vacío, que los escritores románticos ecuatorianos no llenan en modo alguno. Ni el culteranismo colonial criollo ni el romanticismo, que llegó tarde, demasiado tarde, tuvieron savia ni fulgor.

Con los poetas modernistas comienza realmente la historia de nuestra poesía. Aunque los modernistas ecuatorianos son también epígonos, tardíos seguidores de los poetas franceses “malditos”, particularmente de Baudelaire, Verlaine y Samain, y del nicaragüense Rubén Darío, llegan con una voluntad de poesía inusual en el medio intelectual ecuatoriano. Adolescentes que procedían de la aristocracia quiteña, rebeldes, desmedidos en su repudio a la sociedad criolla decimonónica que, en nuestro caso, se extiende al menos hasta finales de la segunda década del siglo XX, por lo que se podría decir que se trata de un grupo de poetas finiseculares, insertos en las tendencias simbolistas y decadentistas de la época, los poetas Arturo Borja (1892-1912), Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927) y Humberto Fierro (1890-1929) descubren el hastío de la vida moderna a través de sus lecturas de los poetas franceses y luego optan o por el suicidio o por el olvido. En Guayaquil, el más joven de los modernistas, Medardo Ángel Silva (1898-1919), de origen popular, sigue el mismo destino, aunque al final de su corta vida escribe algunos poemas —no los mejores de su obra, por cierto— en los que se advierte el afán de referirse a su realidad histórica y cultural, acaso bajo la influencia de alguna lectura de Walt Whitman, a quien cita en un epígrafe de *Trompetas de oro* (1918-1919). Alfonso Moreno Mora (1890-1940), quien vivió recluido en su ciudad natal, Cuenca, es tal vez el poeta mo-

ernista que expresa de modo más evidente, junto a la voluntad de poesía y de exilio interior, el anhelo de una expresión poética más vinculada con su contexto social. En sus versos, junto a escenas costumbristas y bucólicas que vienen del tardío romanticismo criollo, incorpora el léxico y la tonalidad del lenguaje cotidiano al discurso y la retórica modernistas.

Este tardío modernismo arraiga con tal fuerza que afirma su predominio en la escritura poética hasta finales de la segunda década del siglo XX, y en el ámbito de recepción, hasta mediados del siglo. Los primeros poemas de Carrera Andrade y de Escudero llevan sin duda su impronta. Sin embargo, es un poeta nacido en el puerto de Manta, Miguel Augusto Egas (1897-1988), cercano al círculo modernista de Guayaquil y que adopta el seudónimo de Hugo Mayo, quien inicia hacia 1920 el acercamiento a las vanguardias. Envía algunos poemas vanguardistas a Cansinos-Assens, que finalmente aparecen en la revista *Cervantes*. Maples Arce lo menciona entre los “poetas nuevos” de su *Manifiesto estridentista*. Mantiene, además, correspondencia con Vicente Huidobro y con Jorge Luis Borges. Personaje enigmático, Hugo Mayo o se cuida más de tejer una leyenda en torno a su vida literaria o es víctima del destino y de su propia falta de prolijidad: el libro que estaba llamado a inaugurar la poesía de vanguardia en Ecuador, *El zaguán de aluminio*, fue robado de la imprenta en 1922 –según Mayo– y solamente se publica sesenta años más tarde. La versión a la que tenemos acceso es lo que quedó del primer libro en la memoria del octogenario poeta, más una serie de textos añadidos a lo largo de media centuria. Poeta desigual, por momentos llega a producir bellas imágenes y en otros bordea de manera inquietante el silencio. Mayo es, ante todo, un autor de la vejez: toda su parva obra se publicó en los últimos años de su larga vida. Sus primeros poemas vanguardistas, o lo que queda de ellos, juegan con recursos futuristas, dadaístas y ultraístas, sin sujetarse a la estética específica de ningún movimiento.

El otro precoz poeta vanguardista, Alfredo Gangotena, siguió un camino diferente, pero igualmente excéntrico. Como muchos adolescentes hijos de la aristocracia terrateniente ecuatoriana, pronto fue enviado a Francia para continuar allá sus estudios. Sin embargo, a los veinte años, en 1924, lo encontramos ya con un puñado de poemas que son acogidos con entusiasmo por Jean Cocteau y Jules Supervielle, primero, y por Max Jacob luego. Se convierte así en un poeta de lengua francesa, que si bien no adscribe a ninguna de las vanguardias de la época, absorbe de ellas su retórica, sus procedimientos constructivos y, sobre todo, su atmósfera y tono existencial. Gracias a sus amigos, Gangotena publica sus poemas en varias revistas francesas (entre otras, *Intentions* y *Philosophies*) y, más tarde, su primer libro de poemas, *Orogénie* (París, NRF, 1928). Retorna a Quito en compañía de Henri Michaux, en un gesto que sella su vínculo con la moderna poesía en lengua francesa.

Gangotena, luego de su retorno a Quito, donde reside hasta su muerte, con excepción de breves períodos de permanencia en París y Valparaíso como funcionario consular, siguió escribiendo su poesía en francés en la década de los treinta: los libros *Absence* y *Nuit*, los poemas *Yocaste* y *Cruautés*. Sin embargo, paulatinamente vuelve a su lengua materna y, en sus últimos poemas, sobre todo en *Tempestad secreta* y *Perenne luz*, se advierte la peculiar interpretación gangoteneana de la tradición poética hispánica y, ante todo, de la tradición barroca.

Lo barroco, en el caso de Gangotena, tiene que ver con la estructura formal de su poesía. No por cierto con las formas del verso o la estrofa sino con el afán expansivo del poema, así como con la recurrencia a un léxico arcaizante y, temáticamente, con los *topoi* del particular *ethos* católico. Este *ethos*, aunque puesto en crisis por la Ilustración y el positivismo que habían llegado, desde el siglo XIX, al ámbito cultural ecuatoriano, seguía prevaleciendo en el mundo criollo aun después de la Revolución Liberal. Pero ese mundo barroco quiteño no fue confrontado solamente por la Ilustración y el

positivismo, sino que comenzaba a ser afectado por los primeros ecos de los pensadores críticos europeos de la segunda mitad del XIX y los inicios del XX (Marx, Nietzsche, Kierkegaard, Freud), aunque estas corrientes críticas llegasen mixtificadas por el positivismo y la Ilustración prevalecientes en los círculos intelectuales liberales y socializantes.

Gangotena no es un poeta barroco, y tampoco un poeta religioso católico, como lo entendieron algunos de sus contemporáneos ilustrados, sino un poeta que pone en crisis en su obra la continuidad de la cultura y el pensamiento barrocos al acercar su poetizar a un pensamiento de hondo sentido existencial, influenciado por la poesía moderna y por filósofos como Kierkegaard, Nietzsche y, más tarde, hacia el final de su vida, por Heidegger. Algunos aspectos constructivos del poema, ligados a la imaginación vanguardista y al moderno uso de los tropos (en el plano de la expresión y en el plano del contenido), el nihilismo y la crisis espiritual de la época, con su consiguiente carga de angustia existencial y agonía, empiezan a vislumbrarse en los modernistas ecuatorianos, pero dominarán ya la escritura de Gangotena. Esa profunda renovación de la escritura poética emerge, con tonalidades menos extremas, en la poesía de Carrera Andrade y Escudero.

Junto a los poetas Mayo y Gangotena, que tempranamente se vinculan a las vanguardias por caminos diferentes, en los primeros poemas de Jorge Carrera Andrade, como también los de su amigo Gonzalo Escudero, son evidentes los ecos modernistas, aunque uno de sus tempranos libros lleve en el título la impronta vanguardista: *El ciudadano de las gafas azules* (1924). De acuerdo con el poeta, hacia 1926 escribe sus primeros “microgramas”. En ellos nos encontramos ya de lleno con el uso de la expresión metafórica y el pensamiento analógico con el que armará su “registro del mundo” que, como lo percibe Octavio Paz, constituirá la peculiaridad estilística del poeta quiteño. Los “microgramas” se asemejan al haikú y, en la poesía hispanoamericana, encuentran un antecedente en los escritos años antes por José Juan Tablada.

No obstante, si se considera la construcción de la imagen y de la metáfora en los “microgramas”, puede verse en ella los procedimientos característicos de la poesía moderna, post-simbolista, sobrepuesta a la brevedad estructural del haikú.

Gonzalo Escudero, que había dado a la imprenta dos libros de poemas modernistas en su adolescencia, surge como poeta sólido y con voz personal en *Hélices de huracán y de sol*, libro que aparece en 1933. En él, Escudero se aleja de la retórica modernista o, para decirlo con mayor precisión, la pone en crisis con la incorporación de procedimientos surrealistas en la construcción de las imágenes y con la posterior adopción del verso libre. A lo largo de la década de los años treinta, Escudero profundiza su vanguardismo: rompe con las formas rítmicas y estróficas modernistas, adquiere la fluidez del verso libre, lo cual le permite desplegar en el poema el juego de una rica imaginación, y da rienda suelta a un erotismo expansivo. Los últimos poemas de *Hélices de huracán y de sol* y la primera mitad de *Altanoche* (1947) corresponden a esta etapa de su poesía.

Más tarde, alrededor de 1940, se produce un giro significativo en la poesía de Escudero: un singular retorno a las fuentes clásicas de la poesía española renacentista y barroca, a sus formas estróficas, versales y rítmicas, a un deliberado uso de arcaísmos, sin abandonar por ello las preocupaciones modernas, en particular, la indagación metapoética y reflexiva. Se podría decir que Escudero se propone juntar a Góngora con Mallarmé y Valéry. El momento de mayor esplendor de esta poesía —cuando el poeta logra desembarazarse de lastres como el abuso de arcaísmos— lo alcanza Escudero en las octavas reales de *Estatua de aire* (1951), en las liras y octavas de *Materia del ángel* (1953), en la belleza de los pareados de su poema “Contrapunto” y en *Introducción a la muerte* (1960).

Ya en sus primeros poemas modernistas, Carrera Andrade comienza a configurar un particular universo poético regido por una singular visión de las cosas: el paisaje, los pájaros, las frutas, los objetos. La ventana se torna en símbolo: es el lugar que ocupa la mirada del poeta para captar y regis-

trar el mundo y, en el mundo, la correspondencia entre las cosas. Si podemos caracterizar la poesía de Gangotena como una incesante tempestad secreta del espíritu, y la de Escudero con uno de sus versos, “arquitectura de la luz sumisa”, habría que denominar a esta faceta de la poesía de Carrera Andrade como poesía de la amistad cotidiana con las cosas, gracias a los espacios abiertos para la visión o, mejor aún –como sugiere Pedro Salinas en el penetrante comentario que dedica al poeta quiteño–, para lo visionario: las ventanas, los espejos:

Ventanas, puertas, claraboyas: íntimas amigas,  
cómplices de mi evasión de cada día,  
mensajeras de un mundo claro y ágil  
que pone su resplandor sobre los muebles.<sup>1</sup>

Escudero es un poeta de la luz, que concentra su atención en la iridiscencia del cuerpo de la Amada que se transfigura incesantemente. Gangotena, por el contrario, es el poeta de las sombras que se superponen en capas por donde el espíritu trata de abrirse paso angustiosamente. Carrera Andrade es el poeta que descubre los objetos gracias a la luz del día; solo con el paso de los años llegará a los claroscuros de la condición espiritual del hombre contemporáneo. Si para Escudero el descubrimiento de lo esencial es deslumbramiento, para el primer Carrera Andrade ante todo es gracia otorgada por la luz. Una luz que permite ver los seres –los más nimios, los más cercanos–, aunque más tarde el poeta percibirá cómo esa gracia de la luz se diluye y se aniquila en un fondo nocturno, sombrío, de angustia, duelo y muerte. Escudero conquista una gran riqueza rítmica; en tanto Gangotena, luego de su largo viaje hacia la desgarrada intimidad a través de una lengua extranjera, vuelve a un español por momentos áspero: es un poeta reflexivo y a la vez dramático,

---

1 “Las amistades cotidianas”, en *Biografía para uso de los pájaros* (1937).

que conjuga en el texto voces encontradas. La suya es una poesía de aliento trágico; la de Escudero, encantatoria.

La poesía del primer Carrera Andrade se mueve en otros registros. Ajena a complejidades estructurales o lexicales, con un magistral manejo rítmico de endecasílabos y heptasílabos, de la metáfora y de la analogía, expresa una conciencia maravillada que aprehende el mundo a través de la imagen visionaria. El mundo mismo es visión, transparencia. El mundo es lo que se da dentro del marco de una ventana y, solo más tarde, reflexivamente, en el espejo:

Cuando olvidan las cosas su forma y su color  
y, acosados de noche, los muros se repliegan  
y todo se arrodilla, o cede o se confunde,  
sólo tú estás de pie, luminosa presencia.  
Cada silla se alarga en la noche y espera  
un invitado irreal ante un plato de sombra,  
y sólo tú, testigo transparente,  
una lección de luz repites de memoria.<sup>2</sup>

En sus inicios, Carrera Andrade buscó la transparencia para expresar el instante de la visión. La epifanía, para el poeta, es el puro darse de los entes ante la percepción. Pero la mente procesa el objeto de la percepción: establece analogías, correlaciona una visión con otras, refleja y refracta. La realidad, “más cabal que el sueño”, es una construcción objetiva; una totalidad viviente en la medida en que los objetos están presentes para ser mirados. El poema “El objeto y su sombra”, de *Registro del mundo*, expone bien esta disposición inicial de la poesía de Carrera Andrade:

Arquitectura fiel del mundo,  
Realidad, más cabal que el sueño.  
La abstracción muere en un segundo:  
sólo basta un fruncir del ceño.

---

2 “Vocación del espejo”, en *Biografía para uso de los pájaros* (1937).

Las cosas. O sea la vida.  
Todo el universo es presencia.  
La sombra al objeto adherida  
¿acaso transforma su esencia?  
Limpiad el mundo —ésta es la clave—  
de fantasmas del pensamiento.  
Que el ojo apareje su nave  
para un nuevo descubrimiento.

El poema, por ello, es ante todo juego metafórico. El mundo se nombra a través de la analogía, de las correspondencias. A través de la metáfora, Carrera Andrade nombra, y, al nombrar, el poeta se apropia de las cosas. En esta voluntad nominativa y apropiadora de mundo habría que ver, más que un momento “burgués” de la poesía, como dijera Ramiro Rivas Iturralde, un acto fundacional. El mundo que inaugura Carrera Andrade parte de la inmediatez dada en la infancia y la adolescencia, en la provincia, en la pequeña ciudad de Quito enclavada en una meseta de los Andes y que progresivamente se ensancha: los altos páramos andinos, las zonas tropicales del Ecuador. A Carrera Andrade y a sus contemporáneos les correspondió instaurar un lugar, un *país de origen* para la poesía: los Andes ecuatoriales. Más tarde, el mundo de Carrera Andrade habría de ensancharse hasta alcanzar dimensiones planetarias. Paulatinamente, se registrarán en su poesía las extensiones del mar —que atraviesa con destino a Europa—, los puertos, las ciudades, Norteamérica, Japón, China... Carrera Andrade registra, describe, apunta, dibuja su mapamundi, establece correspondencias. Nombra, y para nombrar aprende de los haikús japoneses la concisión metafórica que abre la manifestación esencial de los pequeños seres:

#### LO QUE ES EL CARACOL

Caracol:  
Mínima cinta métrica  
Con que mide el campo Dios

## ALFABETO

Los pájaros son  
las letras de mano de Dios.<sup>3</sup>

Este despliegue del juego metafórico, gracias al cual se funda su mundo poético, domina su primera poesía, hasta 1940. “Inventario de mis únicos bienes”, el último poema de *País secreto* (1939), es justamente un inventario de los recursos retóricos y los hallazgos de su poetizar en esta fase:

La nube donde palpita el vegetal futuro,  
los pliegos en blanco que esparce el palomar,  
el sol que cubre mi piel con sus hormigas de oro,  
la ideografía de una calabaza pintada por los negros,  
la ventana –mi propiedad mayor–  
y ese maíz innumerable de los astros  
que los gallos del alba picotean  
hasta el último grano.

La función privilegiada que se asigna a la visión, el despliegue metafórico y el afán por captar la riqueza del mundo objetual seguirán siendo decisivos en la poesía de madurez de Carrera Andrade. Sin embargo, su mundo poético se ensancha considerablemente a partir de *Canto al puente de Oakland* (1941). La inicial preocupación del poeta quiteño por las cosas minúsculas, los pequeños animales, la tierra natal, a la que han seguido las pinceladas que registran puertos y construcciones humanas (la Torre Eiffel, los barcos), dará paso a una preocupación más reflexiva por el destino del hombre.

Carrera Andrade devendrá un poeta político, en un sentido amplio del término, pero la suya no será una “poesía civil”. Aborda la historia contemporánea con inquietud, con desasosiego, a veces con un optimismo bastante ingenuo y

---

<sup>3</sup> En *Microgramas* (1926).

otras –sobre todo en su edad madura– con escepticismo creciente. Es un humanista moderno, pero acuciado por el nihilismo contemporáneo; jamás un poeta cínico, aun en el mejor sentido de la palabra, o un espíritu revolucionario. El poeta quiere contemplar amablemente el mundo más que interrogarlo afanosamente, más que criticar la realidad. No es un poeta irónico. Carrera Andrade vincula a través de la metáfora, pero no profundiza en las grietas por medio de la ironía o del contrapunto.

Hasta *Canto al puente de Oakland*, escrito durante la Segunda Guerra Mundial y pese a la experiencia de la Guerra Civil Española, sobre la que extrañamente poco escribe, Carrera Andrade es un poeta optimista, convencido de la capacidad constructiva, liberadora y progresista de la humanidad. Todavía en este poema puede pronunciarse sobre el triunfo de la técnica que expresa el puente de Oakland: “¡Tu profecía inmensa restablece / la paz segura de los años próximos / en que sólo tu hierro de conquista / se alzará vencedor de sal y espumas!”

Sin embargo, ese optimismo en la técnica dará paso a la incertidumbre, pese al augurio de victoria sobre la Alemania nazi en *Últimas noticias del cielo* (1944), poema que dedica a los aviadores aliados. Los bombardeos a Alemania en los últimos días de la Segunda Guerra Mundial son el motivo para expresar, junto a la esperanza en el Nuevo Mundo, la inquietud sobre la técnica vinculada a la guerra. Pese al tema, Carrera Andrade no abandona la construcción poemática a partir del juego metafórico que, en este caso, debilita la urgencia del pronunciamiento político. A la vez, esta urgencia imposibilita –no será la única ocasión en su obra de madurez– la concreción del poema: “Desde las nubes bajan en racimos / las semillas metálicas que dan plantas de sangre, / las calabazas lisas y macabras / que, al romperse, la muerte colectiva reparten”.

Carrera Andrade, Escudero y Gangotena, vinculados a la poesía francesa contemporánea, intentaron ser “cosmopolitas”, hombres modernos abiertos a una experiencia

planetaria y, en primer término, a la cultura europea. Ello determinó que la vía de la lírica ecuatoriana de los años treinta fuese por caminos distintos de los seguidos por el realismo social dominante en la narrativa. Hubo poetas menores que intentaron alcanzar en verso lo que Icaza o De la Cuadra lograban en la novela y el cuento. Carrera Andrade y Escudero escribieron algunos poemas indigenistas, pero son textos débiles y prescindibles en sus obras respectivas. La lírica, desde los modernistas, fue más bien urbana: su tema ha sido el avatar del hombre moderno.

No obstante, hacia mediados del siglo comienza a emerger en la poesía ecuatoriana una inquietud por la historia y en consecuencia aparece una poesía de tono épico. La influencia del Neruda de *Tercera residencia* y sobre todo del *Canto general* es evidente, y llega en un momento particular de la historia ecuatoriana: en 1941 Ecuador es derrotado militarmente por Perú. En 1944 se produce un amplio movimiento popular, la “Gloriosa”, que lleva al poder a Velasco Ibarra. Intelectuales y artistas, frente a la derrota y con el impulso de la insurrección popular, se plantearon como programa recrear los cimientos simbólicos e ideológicos de la nación ecuatoriana.

A este clima corresponde el surgimiento de una peculiar poesía, que en rigor ya no puede ser épica, pero que trata de fundar los mitos de la nación. Continuando el indigenismo de las décadas anteriores, esta vertiente mitifica el mundo indígena anterior a la Conquista, mitifica la resistencia indígena en la época colonial y, finalmente, mitifica el presente en función de ideales a la vez nacionalistas, democráticos y socializantes. Esta poesía no puede librarse de la grandilocuencia, del tono declarativo, del exceso de énfasis. En los mejores textos, se advierte casi siempre la impronta de Neruda.

De esta vertiente, sin embargo, surge un ciclo significativo de la obra poética de César Dávila Andrade. *Catedral salvaje* (1951) es un poema que consta de tres cantos de gran aliento: “Catedral salvaje”, que es un canto a la naturaleza primordial, a la fuerza de los Andes, al ímpetu cósmico; “El

habitante”, que habla de los ancestros indígenas e hispánicos del mestizo ecuatoriano y de la condición existencial del hombre universal; y el tercero, “El vaticinio”, canto de la esperanza en el destino del hombre, que rehuye cualquier forma maniqueísta. Pese a su ímpetu, *Catedral salvaje* es un libro en que la deuda con Neruda es demasiado evidente.

El gran poema de este ciclo davileano, anterior a la gran poesía “hermética” del final de su vida, es *Boletín y elegía de las mitas* (1959): la situación vivida por los indígenas en la época colonial a causa de esa brutal institución expoliadora que se denominó “mita”, herencia por cierto del Incario, es el eje en torno al cual se configura un poema de una dimensión trágica excepcional. Dávila Andrade logra en ese poema el punto de ruptura poderoso en el lenguaje y con ello crea una tensión entre la palabra poética y la lengua: en ese abismarse del lenguaje deja flotar y caer el dolor humano.

¡Qué se puede decir de la pasión, del dolor del hombre, del cuerpo y sus espíritus, sometidos al padecimiento extremo! Dávila Andrade, heredero en este poema más de Vallejo que de Neruda, hurga en la carne del lenguaje, se acerca a la extrema posibilidad de sentido violentando la sintaxis del español con los ritmos que, en el habla, vienen del quichua, con la reiteración y variación de los nombres indígenas, y con ello alcanza la ruptura de la identidad, de la identificación de los diversos en una sola humanidad, de las diversas historias en una sola historia. La reiteración y variación de los nombres propios del “Yo soy”, la reiteración de los gerundios, del tiempo durativo, en que las víctimas expresan su sufrimiento corporal, permite que el poema aluda al cuerpo, a los cuerpos diversos de hombres y mujeres en su singular historia de dolor y duelo. En *Boletín y elegía de las mitas* no hay concesión alguna, ni doctrinaria ni retórica. Lo que viene luego en Dávila Andrade es una poesía cada vez más enigmática, animada de una extraña y terrible fuerza, que bordeará la imposibilidad de escritura y, por tanto, de lectura, que se volverá “poesía quemada”, como dice el motivo de uno de sus textos.

Jorge Enrique Adoum (1926), el de *Ecuador amargo* y *Los cuadernos de la tierra*, y algunos otros de sus contemporáneos, fueron más cautos que el gran poeta cuencano. Se mantuvieron dentro de una hermenéutica del horizonte histórico. No se acercan a los abismos del cosmos ni de la intimidad. Su vocación fue cívica; su propósito, fundar mitos para la endeble nación-estado; su modo de interpretación de la historia idealizó el mundo indígena, a los héroes de la Independencia y a los caudillos revolucionarios, al pueblo; por ello, su poesía resultó mitologizante.

En Dávila Andrade, como en Adoum y otros poetas, la poesía adquiere un tono narrativo, pero la narración en Dávila Andrade se interrumpe continuamente, se fragmenta, da paso a exclamaciones, a interrogaciones que a veces se detienen en el ámbito de lo narrado y en otras ascienden a inquietudes “metahistóricas”, “religiosas”, “metafísicas”. En esto, aunque con otras preocupaciones y con otro lenguaje, la poesía de Dávila Andrade se asemeja a la de Gangotena. En esto, y en la fuerza telúrica, mineral, subterránea, y en el anhelo cósmico...

Carrera Andrade, más sobrio, en un tono menos dramático, y por tanto menos exuberante, inquiera también por su “lugar de origen” en una serie de poemas que aparecen en algunos de sus libros publicados después de 1947: *Lugar de origen*, *Aquí yace la espuma*, *Boletines de la línea equinoccial*, *Floresta de los guacamayos*. A ello se junta su preocupación por la historia. Escribe en prosa *El fabuloso reino de Quito* (1963) que es, como anuncia su título, una leyenda sobre los orígenes de la nación quiteña, y en verso *Crónica de las Indias* (1967), uno de sus evidentes fracasos poéticos.

Pero Carrera Andrade vincula su pregunta por el lugar de origen a la desazón creciente que le provoca el mundo histórico contemporáneo: *Prisión humana*, *Hombre planetario* (en sus dos versiones, de 1957 la primera y de 1959 la segunda). Si en algún momento el poeta se refugia en la utopía y crea “Aurosia”, en otros de mayor escepticismo descubre

la radical soledad del hombre y su alienación en el mundo contemporáneo:

Se extinguió la sonrisa en el planeta.  
Lo habitan unos seres de glacial mecanismo  
distintos de los hombres.  
Nadie habla con los árboles  
o escucha el soliloquio de los pájaros.

Me quedo oh soledad con la mano extendida:  
No me dejes  
con el cuerpo extendido hacia la altura  
con el alma extendida hacia la rosa.  
No me dejes  
con el ser extendido hacia la nada.<sup>4</sup>

Y luego:

Millares de personas  
iguales  
sentadas en sillas  
iguales  
en cafés y bares  
iguales.

Millares de vitrinas  
iguales  
sobre calles y plazas  
iguales  
en ciudades y pueblos  
iguales.

Sólo la nube finge  
una isla  
poblada de figuras  
distintas.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> “Edad tenebrosa”, en *Misterios naturales* (1972).

<sup>5</sup> “Mundo 1980”, en *Vocación terrena* (1972).

La condición humana en la época del dominio técnico de mundo lleva a la homogeneización y a la pérdida de sentido de la existencia. Carrera Andrade insiste en su apego al mundo natural, a las cosas, a los objetos en tanto son objetivaciones de los afanes del ser humano. Rechaza el mundo que convierte a las construcciones humanas en formas ajenas a la vida. El destino histórico motiva su inquietud desde *Hombre planetario* hasta sus poemas finales.

En el ciclo final de su poesía, que se inicia hacia 1950 con *Aquí yace la espuma* y se extiende hasta *Misterios naturales* y *Vocación terrena* (ambos de 1972), Carrera Andrade alcanza la cima de su poetizar, su mayor esplendor, tanto por la hondura del pensamiento poético como por su riqueza expresiva. Es el ciclo de *Familia de la noche* (1952-53), *Hombre planetario* (1957 y 1959), *El alba llama a la puerta* (1965), *Misterios naturales* (1972) y *Vocación terrena* (1972). Poesía en que la imagen y la metáfora se supeditan al enigma que es esencia del poema; poesía que redescubre formas versales y estróficas sin someterse manierísticamente a ellas, como de alguna manera aconteció con la de Escudero. Gran parte de esa poesía es poesía jovial, canto a la vida a pesar de las vicisitudes históricas y de la miseria humana. Es canto, reconciliación en el poema del Yo y el Mundo.

La primera división poética de *Dictado por el agua* permite, sin duda, escuchar esta poderosa fuerza del poeta quiteño:

Aire de soledad, dios transparente  
que en secreto edificas tu morada  
¿en pilares de vidrio de qué flores?  
¿sobre la galería iluminada  
de qué río, qué fuente?  
Tu santuario es la gruta de colores.  
Lengua de resplandores  
hablas, dios escondido,  
al ojo y al oído.  
Sólo en la planta, el agua, el polvo asomas  
con tu vestido de alas de palomas

despertando el frescor y el movimiento.  
En tu caballo azul van los aromas,  
Soledad convertida en elemento.

Carrera Andrade capta el mundo natural como un libro: una apertura del ser que “habla” al ojo. Solamente con el paso de los años el río también puede “hablar” al oído del poeta quiteño. Ha alcanzado tal dominio rítmico que la palabra poética se revela no solo como un texto que puede verse, sino también como sonoridad.

En los últimos años de su vida, Carrera Andrade se encontró con dos actitudes opuestas ante su obra. Por una parte, admiradores públicos, algunos de los cuales llegaron a postular su nombre al Premio Nobel de Literatura. Hay, además, una indudable influencia de la poesía de Carrera Andrade en la obra de juventud de algunos de los más importantes poetas de la “generación” que sigue a la suya: Dávila Andrade, Adoum, Jara Idrovo. Por otra parte, y como acontece a menudo en la historia de la literatura, a finales de los años sesenta aparecen algunos jóvenes intelectuales que lo veían como el “poeta oficial”. Gangotena había muerto prematuramente en 1944, Dávila Andrade se suicidó en 1967 y, como suele suceder, su suicidio concitó una especie de veneración entre los poetas jóvenes. Escudero y Carrera Andrade, ambos diplomáticos, pasaron entonces a ser sancionados como los poetas del *establishment*. Después de la muerte de Escudero, Carrera Andrade era el poeta vivo más importante, autor además de la obra más vasta, sostenida y polifacética entre las de todos sus contemporáneos. Sin embargo, a finales de su vida ya no era leído por los jóvenes poetas de mi generación. Lo ha sido aún menos por los que han venido después.

Esta ignorancia de la obra de Carrera Andrade y la de sus contemporáneos me parece que ha tenido consecuencias graves para la poesía de los jóvenes escritores ecuatorianos. Hay en ella una falta de raíces, de suelos nutrientes. Esta ca-

rencia no se subsana con una especie de colonialismo mental anclado en la lectura de algunos grandes poetas franceses y de lengua inglesa de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, en actitud poco atenta a la poesía en nuestra lengua y desconocedora de la obra de los poetas de los Andes ecuatoriales.

En el olvido y desconocimiento de Carrera Andrade y sus contemporáneos tiene una indudable responsabilidad la ineficacia de las instituciones culturales y educativas del Estado nacional ecuatoriano, en cuanto a la cultura y a la educación se refiere. En 1976, la Casa de la Cultura Ecuatoriana publicó su *Obra poética completa*, la cual, en rigor, no es completa. En las dos décadas que siguen a su muerte, la consideración crítica de la poesía de Carrera Andrade ha sido mínima entre los poetas y no se diga los académicos ecuatorianos. Contamos con los trabajos pioneros de Enrique Ojeda y Hernán Córdoba, con varios comentarios publicados en vida del autor, y con algunos esbozos críticos aparecidos posteriormente. Pero hasta nuestros días no existe una lectura crítica sobre el gran poeta. Sin embargo, creo que la celebración del centenario del nacimiento del poeta quiteño nos devolverá, en toda su riqueza y esplendor, su extraordinaria poesía, y con ella se posibilitará el retorno de sus contemporáneos: Gonzalo Escudero, Alfredo Gangotena, César Dávila Andrade.

CARRERA ANDRADE:  
LA MERIDIANA EVIDENCIA DE LA TIERRA

Ya comprendo la lengua de lo eterno  
como de lo lejano y lo escondido  
porque la luz ha entrado meridiana  
en mi cuerpo de sombra hasta los huesos.

*Familia de la noche*

Sorprende encontrar, en un libro que lleva por título *Familia de la noche* (1952-1953), el poema que expone de manera más intensa la vocación luminosa de la poesía de Carrera Andrade: “Las armas de la luz”. ¿Qué hace, en este breve libro de poemas que habla de la noche, un canto de alabanza al día y a la luz? *Familia de la noche* es una colección de cinco poemas, entre los cuales el vínculo argumental no se percibe de inmediato. Se abre con el poema que da título al libro, una elegía rememorante del hogar, de la madre y el padre, de la casa en la que transcurrió la infancia del poeta. Continúa con “Elegía a Pedro Salinas” dedicada al amigo, al lector excepcional. Luego de las elegías, nos encontramos con dos poemas dedicados a las potencias generadoras de vida: “Dictado por el agua” y “Las armas de la luz”. El libro se cierra con “Transformaciones”, que habla de las vicisitudes cotidianas del poeta.

Si se alaba la luz, se exalta la apertura del poema hacia las cosas y el mundo, y la apertura de las cosas y el mundo ante la visión poética. Si se alaba el agua, se exalta el ritmo, el rumor del arroyo, el flujo del río o del mar, análogos al rumor, el ritmo y el decurso de la palabra poética. La luz: un

río luminoso. El agua: cristal que detiene y se deja atravesar por la luz, que la refleja y la refracta. En *Familia de la noche*, del fondo oscuro del tono elegíaco, de la palabra cordial que ofrece el poeta a sus muertos, nace en contraste el tono de alabanza a las potencias de la vida, la luz y el agua. Lo que en principio nos asombra, el encontrarnos con un canto de alabanza a la luz y al día en *Familia de la noche*, adquiere entonces sentido, alguna dirección. La noche es un fluir del tiempo terrestre hacia el día; la elegía, a su vez, fluye hacia el canto de alabanza dedicado a la vida. Y viceversa: si el canto es jubiloso, pues exalta la vida, contiene sin embargo las huellas de la angustia ante la muerte, en ese movimiento hacia la serenidad en que la angustia se aplaca, en que se acepta que el destino del hombre es la muerte, y que es ese destino lo que da sentido a la existencia y al poema. En esta aceptación se halla contenida la posibilidad del júbilo debido a la existencia. Y porque la muerte ya habita en el cuerpo viviente, sus huellas se extienden hasta la palabra del poema:

Soy a la vez cautivo y carcelero  
de esta celda de cal que anda conmigo,  
de la que, oh muerte, guardas el llavero

escribe el poeta en los tres versos finales de “Dictado por el agua”. Tres versos que son el cabal enlace entre las elegías y los cantos de alabanza que componen *Familia de la noche*. La noche es el ámbito de la elegía, de la rememoración de los muertos familiares: la madre, “la Dueña de las Golondrinas”; el padre, que desciende “cada tarde / del caballo luciente como el agua”; el poeta amigo, tantas veces “cautivo anónimo / en la celda de hielo / del ascensor...” La noche oculta las cosas bajo las sombras, ciega la visión del ojo, pero abre el caudal de la memoria. Esta se remonta hacia la casa donde transcurrió la infancia, hacia los traspatios del deseo y la ensoñación. La noche, en su hora más profunda, más oscura y silenciosa, en la hora de mayor soledad, devuelve al poeta re-

memorante lo familiar; aquello que habiendo permanecido en la cercanía es ahora definitiva ausencia; aquello que, a pesar de haberse tornado remoto, se aproxima desde la oscuridad más lejana a la memoria, a ese ámbito cercado y cercano de lo cordial. Esa cercanía es, sin embargo, espectral. Lo que se mantiene dentro de la familiaridad cercada por la noche, lo que se alberga en el corazón, en la memoria, es la constelación espectral de lo que está muerto: la madre, el padre, el amigo, los traspatios del deseo y el niño que algún día fue aquél que ahora escribe. Constelación dibujada por las huellas, los restos, los espectros que rodean al poeta rememorante.

Si entro por esta puerta veré un rostro  
ya desaparecido, en un clima de pájaros.  
Avanzará a mi encuentro  
hablándome con sílabas de niebla,  
en un país de tierra transparente.

¿Acaso la memoria “ilumina” ese ámbito familiar cercado por la noche, ese “país de tierra transparente”? ¿Acaso es la oscuridad de la noche la que abre lo memorable? ¿Es la memoria ese ámbito de “tierra transparente”? ¿Es la memoria lo que se transparenta? El poema dice que es la tierra de la tumba lo que transparenta. Mas, la memoria del poeta solo adquiere destino como poema, como escritura. ¿Qué es lo que transparenta ese ámbito familiar cercado por la noche, si no es la palabra del poema, su escritura? La escritura ilumina y, a la vez, dota de sombras y espesura, es decir, de noche, al poema. No es posible acercar a los muertos a los que convoca la elegía sin percibir al mismo tiempo la lejanía en que ha colocado la muerte a los seres queridos, sin sentir la densa oscuridad que se tiende entre el viviente y sus muertos. No es posible albergar a estos en el corazón si no es cercándolos de oscuridad y silencio, de soledad nocturna. Para albergarlos en la memoria del poema, es necesario traer sus huellas al texto, trazar su huella en la página, convocando así, en el acto de escritura, a los

muertos, a los espectros de los muertos. El poema, al menos la elegía, es así una tumba, “tierra transparente”.

Si contemplo este árbol, desde el fondo  
de los años saldrá una voz dormida

La palabra del poema convoca a los espectros que vienen desde el fondo del olvido, desde el abismo de la noche en que el poeta se hunde. ¿Dónde habita el poeta cuando escribe? ¿Dónde habita el lector del poema? En el abismo de la noche, donde se ha borrado el horizonte. En la oscuridad que borra el mundo, que cubre con un manto de indistinción la presencia de las cosas. Ahí, sin embargo, tiene lugar el retorno de lo lejano, de lo perdido, de lo escondido. En la clausura de la visión de lo cercano, en el olvido de lo que permanece cerca, a la mano, en el olvido de estos objetos dispersos sobre la mesa, estos muebles, estos trastos, desde ese “cielo vacío”, emergen los amados. Los espectros de los amados. Desde ese fondo insondable del pozo de la noche retornan la madre, el padre, el amigo, e incluso el niño que fue alguna vez ese hombre rememorante, a una presencia espectral en el curso que toma la escritura del poema.

Es el pozo, privado de sus astros  
noche en profundidad, cielo vacío,  
y el palomar y huerta ya arrasados  
se llaman noche, olvido.

“Se llama noche / el paisaje abolido”: la noche en que escribo, la noche en que leo el poema se vacía para abolir el paisaje de lo próximo, permitiendo así que se inicie el curso de la escritura. La noche, siendo paisaje abolido, permite que la memoria, que la mano y sus herramientas –la pluma, el lápiz, la hoja del papel, la máquina– convoquen y atraigan a los espectros que vienen de lejos, de la noche en profundidad, del cielo vacío, del olvido.

Retorno de la noche y su familia: el olvido, los espectros... Retorno al poema, que no trae otra cosa que no sea lo espectral en su propio vaciamiento...

Así, lo familiar en *Familia de la noche* señala, en primera instancia, la pertenencia a la noche, a la oscuridad, al olvido. Mas, la familiaridad de la noche tiene que ver también con el curso del tiempo, con su paso, su dejar de ser noche y devenir su contrario, el día. Lo familiar en la noche es su propio acabamiento. La noche está destinada al día. Y si la muerte se alimenta de la vida, esta es, desde siempre, también muerte. Hay un destino para el viviente: su muerte. Sin embargo, Carrera Andrade no hace de este conocimiento terrible y trágico un pretexto para postular la ética del *carpe diem*, ni para aquella de la culpa y el arrepentimiento. Su ética no es la del poeta satírico ni la del asceta. Más bien, hay en su poesía un materialismo gozoso —al menos en una trayectoria de su poetizar, la que cruza desde *Microgramas* hasta *Misterios naturales* y *Vocación terrena*— desde el cual fluye el canto de alabanza a las fuerzas generadoras de la vida, la luz y el agua. Hay en esa trayectoria del poetizar un Carrera Andrade jovial, que levanta el conocimiento de la finitud del hombre al reconocimiento gozoso de la metamorfosis incesante de los seres. Si la muerte ha de llegarme una hora con su llave, hay otras que abren las puertas del mundo: la luz, el agua. El poema, el lenguaje, son las llaves que abren las puertas del mundo y de los seres en perpetua metamorfosis.

Lengua de resplandores  
hablas, dios escondido,  
al ojo y al oído.

Ya comprendo la lengua de lo eterno  
como de lo lejano y lo escondido

El poema es lugar de apertura hacia “lo lejano y lo escondido”, hacia el “dios escondido” que, sin embargo, habla en su “lengua de resplandores”, que es “lengua de lo eterno”, que *habla* “al ojo y al oído”. El *habla* destinada al ojo es fulgor, es la luz que “hace nacer” las formas, es decir, que abre a la percepción las formas y su cambio incesante. Es la incisión de la luz lo que delimita las cosas; es el trazo de la luz aquello que demarca a los seres en el espacio. El *habla* al oído es rumor, cadencia, ritmo, es transcurso, marca en el tiempo. El poema es apertura del universo debida al *habla*, apertura que el *habla* dona a través del poeta. Es el don de un universo poético, poetizado ya por la luz —“La luz hace nacer todas las formas”— y por el agua. Apertura que se da gracias al habla, al lenguaje, pero solo posible de abrirse si se deja que en el lenguaje habite la metamorfosis incesante de cuanto se da a la luz. Solo si el lenguaje es “lengua de lo eterno / como de lo lejano y lo escondido”, solo si la “lengua de lo eterno” es “lengua de resplandores”, es posible la apertura, es decir, el poema. Lo eterno, el eterno retorno del resplandor, ha de mantenerse en su distancia y escondido. Ha de ser “dios escondido”, aunque hable “al ojo y al oído”. Solo así es posible que la analogía, que la metáfora, que los tropos, sean el ámbito propicio donde fulgure la metamorfosis incesante del cosmos. Solo así son posibles el mundo y las cosas. El poema, el lugar en que las palabras se liberan de la servidumbre a la comunicación, en que los sentidos de las palabras están más allá, o más acá, de los significados, es el lugar en que los tropos son a plenitud las formas del resplandor, el lugar para la fiesta de la metamorfosis:

Sueñas, magnolia casta, en ser paloma  
o nubecilla enana, suspendida  
sobre las hojas, luna fragmentada.

La metamorfosis, que tiene su fiesta en la lengua poética, dicta el poema. La metamorfosis es el dios escondido que *habla* al ojo y al oído, que *habla* a los sentidos.

Y si la luz y el agua, gracias a los tropos, *hablan* en el poema del mundo y las cosas, de la diferenciación y las correspondencias, de la metamorfosis incesante, por su parte, su noche familiar, que envuelve en su manto a las cosas y al mundo, *habla* en el poema de su fin, de lo inconmensurable, de la in-diferencia: la muerte, el olvido.

Carrera Andrade, en la hora meridiana de su poetizar, escribe el poema cuyo título inserta la condición del *dictado* que pertenece a la escritura poética: “Dictado por el agua”. Quien *dicta* el poema, se dice desde el principio, es el *agua*. Mas, ¿qué sería aquello del agua que dicta el poema sino su fluir, su discurrir? Un discurrir *sin fin*: movimiento incesante cuya deriva no tiene propósito; no hay depósito alguno adonde vayan las aguas, no hay depósito alguno para el sentido del poema. El poema es el fluir de la escritura, de la letra, es movimiento sin fin. El fluir del agua dicta: es rumor, es ritmo. Como el agua, la palabra del poema es rumor y ritmo. El agua en su movimiento pasa de la fuente al río, viaja con “pasos mojados” por bosques, prados y jardines, pasa de nube a nieve, a rocío. Movimiento sin fin, como el poetizar. La escritura poética se asemeja al agua en su fluir sin fin, que copa el mundo. Pero, ¿qué es el fluir sin fin sino la metamorfosis incesante del cosmos? ¿Qué, sino el devenir? Los pasos mojados del agua son una sinécdoque o una alegoría de los pasos sin fin del devenir que eternamente recomienzan, de la eternidad que es el recomienzo perpetuo del ser, del nacimiento y el perecimiento incesante de las formas.

En esa noche de oro  
que en pleno día teje la palmera  
me impedían dormir, Heráclito, tus pasos  
que sin fin recomienzan.

El poema es *dictado*, mas dictado por el rumor, por el aleteo de la metamorfosis del cosmos, por el agua que corre. El poema es *dictado* por el devenir. Más aún, para el poeta que escribe *Familia de la noche*, el poema es dictado por la metamorfosis de la vida y su curso, por el discurrir hacia su fin, la muerte. Pero, ¿no es acaso la muerte un punto de inflexión, un nuevo punto de origen y emergencia de las formas? El instante de la muerte es instante de retorno, es recomienzo. No hay acabamiento que no sea recomienzo. En el poema “Dictado por el agua”, la analogía entre el fluir del agua, el fluir de la existencia hacia la muerte y el fluir del poema, se pronuncia por todas partes. El tránsito del agua, de pasaje de umbral a umbral, es el tránsito de la palabra poética, de verso a verso, de fragmento en fragmento. Pero la analogía no termina ahí: el agua es también la lengua. El poema es *dictado* desde el fondo sin fondo de la lengua, desde su fuente, desde su puro fluir.

Sin embargo, y a pesar de su ubicuidad, el agua no deja de ser soledad: es “Aire de soledad, dios transparente”. Es la soledad misma: “En tu caballo azul van los aromas, / Soledad convertida en elemento”. Y es la transparencia que abre la intimidad del mundo y de las cosas. ¿Qué es la escritura poética sino ese fluir de los versos –ese fluir, ese golpeteo de los cascos del caballo sobre el suelo, ese golpe incesante de las marcas e inserciones de la letra en la página, ese golpe de los acentos, esa cadencia que pertenece al movimiento del verso y a la sucesión de los versos–, que va en solitario edificando sus moradas transitorias, que en su discurrir tiene cursos hasta cierto punto previsibles y, luego, insólitos, al igual que el agua que desciende de las alturas?

El poema habita en la soledad. ¿Qué es la escritura sino ese ímpetu de alteración, ese impulso hacia un otro, que hace que el texto poético se destine a la metamorfosis de quien escribe, que más allá, se destine siempre a un ausente que tal vez posea una llave para su apertura, el lector, algún lector? Impulso de un solitario –un solitario espectral en la noche–,

que escribe un poema, que al escribir el poema se arroja al flujo de las metamorfosis, e impulso de la escritura de un solitario, que deviene envío arrojado en una botella al mar –al agua– en búsqueda de otra soledad, la del lector. Lectura: apertura en soledad de una botella que tal vez trae un envío enigmático, reescritura del ojo que rehace los trazos, que sigue entre las huellas de lo escrito la apertura, la línea de fuga hacia lo que tiende a abrirse solo para él. (Un libro de Carreira Andrade, *Familia de la noche*: unas elegías, unos cantos de alabanza, escritos por un poeta ya muerto, cuyos espectros asidos a su nombre llegan en la noche, cuando el lector se acoge al cerco sin horizonte de la noche, se recoge en su soledad, cuando se abre él también espectralmente a lo espectral... Lectura, escritura del poema.)

El poema es la fuga incesante del agua hacia el “dios escondido”, la fuga sin fin... La apertura destina al lector a la soledad de su fuga. Se lee el poema en soledad sin fin. El lector del poema está solitario, cercado por las sombras. Aun si el lector ascendiese en el mediodía hasta las cumbres de los Andes ecuatoriales, aun si su retina fuese herida por los rayos solares, su ojo tendría que mantenerse fijo sobre las páginas del libro, ahora de este libro que lleva por título *Familia de la noche*, y solo tendría mirada para el poema, para sus trazos que hablan de espectros, solo oído para la escucha del rumor de esta palabra poética, ella misma espectral. El lector se ha colocado, como el poeta, en los márgenes de aquello que se designa como realidad. Y en los márgenes se existe en soledad.

Mas la pregunta vuelve con insistencia: ¿quién *dicta* las silvas del poema? ¿Quién *dicta* con precisión los ritmos y las cadencias de los endecasílabos y los heptasílabos? ¿Qué dicta? El dios que dicta el poema es nombrado aire, agua, luz, transparencia. Mas ese dios que “ilumina”, que “dicta”, es el

“resplandor de la lengua”. Y si el “resplandor de la lengua”, el fluir del lenguaje poético, es “transparencia”, no lo es en el sentido de que deja venir a la presencia aquello que se mantiene oculto, no en el sentido del velo que deja casi en la sombra, en todo caso en la proximidad de lo visible, aquello que debe guardarse púdicamente, o del velo que se descorre para des-encubrir, sino en la medida en que transparenta la mutación, la vida y la muerte. Los signos del lenguaje se interpretan unos a otros, y en esa interpretación traen el mundo y las cosas, y los traen de la única manera en que pueden venir al lenguaje, en la transparencia espectral de los signos. La palabra transparenta en cuanto nombra lo que ella no es; la palabra poética se sabe espectral, se sabe un espectro que transparenta la espectral presencia-ausencia de los muertos amados, de las cosas nombradas, convocadas, invocadas en el poema.

El lenguaje es un fluir incesante que brota del abismo: no hay fundamento en que se sostenga el sentido, solo hay el fluir sin fin. El poema se deja herir por el resplandor que surge del tránsito de una figura a otra (es decir, del tránsito de una figura del ser a otra, de un tropo a otro). ¿Quién *dicta*? Nadie dicta, pero el poema *se dicta*. Nadie dicta, pues decir que el lenguaje dicta desde su fondo sin fondo tiene sentido en tanto tropo, figura. Mas el lenguaje es dios escondido, abismo, Nadie... Dios escondido que sin embargo abre, en la singularidad de cada tránsito, de cada figura, la totalidad del ser. Es la singularidad de cada instante del ser, de cada muerte y cada renacer, abierto siempre al devenir, al tiempo y la mutación.

En tu caballo azul van los aromas,  
Soledad convertida en elemento.

[...]

agua de soledades celestiales.

[...]

Doncel de soledad, oh lirio armado

[...]  
Solitaria inocencia recogida  
en un nimbo de aroma.  
[...]  
Soledad congelada  
hasta ser alabastro  
tumbal, lámpara o astro.

Quien *dicta* es el *abismo* del que brotan y en el que se hunden las formas. Mas, ¿cómo *dicta*? Pues solo en apariencia el *dictado* del poema proviene de una voz. El poema es *dictado* al ojo y al oído, es dictado a la totalidad de la percepción. Lo que se dicta es dictado desde el incesante flujo del agua, desde el fondo de la metamorfosis, desde el devenir de las formas del ser a la visión y la escucha, en primer término. Sin embargo, el ámbito de la percepción no se restringe a la visión y la escucha. En el “caballo azul” del agua, dice el poema, “van los aromas”, las “fragancias”. También las flores son “lenguas de soledad”, y son a la vez fragancia, olor del nacimiento y la muerte: “y en la alquimia fugaz de los olores / preparan su fragante acabamiento.” La lengua del devenir dicta también al olfato. También el olfato capta la metamorfosis, la alquimia fugaz, el acabamiento. Lo dictado se dicta en realidad al conjunto del cuerpo: lo percibido salta en la mente; el dictado mueve la mano, la mano escribe.

La mente es una cerca donde salta un pájaro  
que picotea en el tramo de la percepción  
con apetito de realidad  
la afirmación solemne de la vida fecunda.

Así dice Carrera Andrade, mucho más tarde, casi al final de sus días, en un breve poema al que titula “Apetito de realidad”. La percepción es un apetito; se desea que lo apetecido se incorpore al cuerpo, se desea devorar lo percibido. ¿Dónde devora el poeta lo que apetece, si no es en el poema? Ahí incorpora “el tramo de la percepción” que apetece. Todo acto

de incorporación de lo que calma el apetito del cuerpo es transformación, metabolismo. El “tramo de la percepción” incorporado se ha transformado en metáfora, en tropo. Mas, el cuerpo que percibe, que apetece, es ya apetencia, mutación, metabolismo desde su comienzo. El cuerpo animal, el cuerpo del animal humano, como el cuerpo del poema, son, a lo largo de su existencia, mutación y apetencia. Consumen, se consumen y son consumidos hasta su consumación.

El poema insiste en señalar la presencia de los seres en la percepción y al mismo tiempo señala la lejanía en que se mantienen. La transformación del “tramo de la percepción” que se opera en la metáfora es fantasmagórica. El apetito parece saciarse al traer al poema el agua, el lirio, la magnolia. Pero la palabra poética es imagen, es signo interpretante de los signos que picotean en la mente, en el tramo de la percepción. Lo que dicta el poema se guarda en su distancia fantasmática. Se aproxima en el deseo, en el apetito de realidad, se acerca al poema, pero en este se mantiene en su lejanía.

Esta insistencia se aloja sobre todo en la última división poética de “Dictado por el agua”, en la proximidad de la mención que se hace de la muerte:

¡De murallas que viste el agua pura  
y de cúpula de aves coronado  
mundo de alas, prisión de transparencia  
donde vivo encerrado!  
Quiere entrar la verdura  
por la ventana a pasos de paciencia,  
y anuncias tu presencia  
con tu cesta de frutas, lejanía.  
Mas cumplo cada día,  
Capitán del color, antiguo amigo  
de la tierra, mi límpido castigo.  
Soy a la vez cautivo y carcelero  
de esta celda de cal que anda conmigo,  
de la que, oh muerte, guardas el llavero.

¿Dónde habita el poeta? En una “prisión de transparencia”, entre murallas de “agua pura”. Abundan los textos en los que Carrera Andrade habla de la *ventana* como límite y, a la vez, como apertura. En “Transformaciones”, el poema que cierra *Familia de la noche*, el poeta delimita su espacio: “Mi trabajo se trueca en dos ventanas / a la calle, en diez metros de terreno”. El trabajo del poeta, por otra parte, está también circunscrito: “Inspector de ventanas / me pierdo por la calle de los signos”. La “prisión de transparencia” es el lugar de la experiencia poética. No hay una experiencia previa de la que surja el poema. La experiencia poética se realiza por entero en la escritura y en la lectura del poema, en el *dictado* que viene del fondo abisal de la lengua, dictado que se recibe en la “prisión de transparencia”.

Para un poeta de la luz, como de cierta manera privilegiada lo es Carrera Andrade, el *dictado* viene de la transparencia, del agua, del cristal, del vidrio. En ese límite del cristal se provoca el choque de los elementos en mutación que dicta la palabra del poema. El poema mismo ha de ser “prisión de transparencia”. El poeta habita entre ventanas y espejos. La ventana es un límite, un confín, pero a la vez apertura. Se abre hacia un afuera, hacia la multiplicidad del día, hacia la inmensidad de la noche. Desde la calle, se abre hacia un adentro, hacia lo íntimo. Pero lo íntimo no es un lugar donde se acoja una identidad cerrada, inmutable; lo íntimo es el lugar donde Lo Mismo revela la incesante repetición de la metamorfosis, el lugar donde la soledad se intensifica, y al mismo tiempo donde el corazón alberga lo perdido, lo que fue amado, el tiempo irrecuperable. Hacia allá, hacia la intimidad, llega el pasado y lo que adviene. La intimidad, Lo Mismo que contiene la metamorfosis incesante, tienen su lugar y su tiempo en la experiencia poética, en “la calle de los signos”, calle sin dirección, cuyo rumbo ha de darse en cada acontecimiento poético, y en la que es necesario perderse. El poeta, “inspector de ventanas”, el que ve hacia fuera y hacia dentro, ha de perderse necesariamente

“por la calle de los signos”. La experiencia poética es sin duda errática, es cruce entre pasajes, deriva por los signos. La errancia poética no se dirige hacia ninguna parte, es viaje incesante hacia la noche.

Inspector de ventanas  
me pierdo por la calle de los signos:  
Cada día es un viaje de ida y vuelta  
hacia ninguna parte, hacia la noche.

El momento más oscuro de la noche es también el más íntimo. Y es el que deja traslucir el destino final: la muerte. Es el momento de la elegía, de la memoria, y también el ámbito en que aquello que adviene, golpetea con su aleteo el vidrio de la ventana: “Soy a la vez cautivo y carcelero / de esta celda de cal que anda conmigo, / de la que, oh muerte, guardas el llavero”. Por la ventana quiere entrar la verdura, en la ventana se anuncia la proximidad de lo lejano, en la ventana aletea el “dios escondido”. Mas, si este dios escondido es el puro devenir, la transformación afecta al cuerpo, a mi cuerpo: también en mi cuerpo trabaja el acabamiento, también mi cuerpo está guardado por la muerte. Lo que abre la visión es también el llavero que guarda la muerte. En el canto de alabanza dedicado al agua, a la vida, la muerte deja su rastro; el canto de alabanza ha de contener también los trazos de la elegía, más aún, los trazos de la elegía que el poeta se dedica a sí mismo.

Desde esta aprehensión trágica de la existencia y, por ello mismo, gozosa, puede levantarse el canto jubiloso a la vida, al “día alzado en armas”. “Las armas de la luz” es a un tiempo canto jubiloso, exaltación de la vida y la metamorfosis, arte poética, y, sin embargo, en cuanto concluye cerrándose en el espesor de la noche, es también una suerte de elegía. El poema se levanta, como el día, a un gozoso registro del mundo, de la presencia multifacética del ser: “Me entrego al sitiador esplendoroso, / prisionero de sombra sin combate, / rendido a la evidencia meridiana / omnipresente

en árbol, roca, insecto, / paraíso terrestre renovado / cada día del mundo...” Árbol, roca, insecto; piedras, animales, plantas, los tres reinos de la Naturaleza: la meridiana evidencia de la Tierra, del albergue del hombre, es lo que emerge de “la luz [que] hace nacer todas las formas”. En este poema, sin duda el más “ecuatorial” y “andino” de Carrera Andrade, la luz solar, la energía cósmica que desciende en plenitud hacia la oquedad circunscrita por las rocas, por las montañas —esos “molares de Dios”—, otorga entidad a las cosas, es “Madre del universo pasajera / de planeta en planeta”. La fuerza genésica, en este poema de indudable exaltación panteísta, es la pura energía cósmica, la luz, eterna pasajera, que en su pasaje va creando las formas. Y es esa fuerza genésica la que sitúa en el mundo al Yo, al existente:

La luz mira: existo. La luz mira  
en torno mío todo hasta el guijarro  
y cada árbol reafirma su existencia  
por sus hojas sumisas que se bañan  
en la total mirada de la altura.

El poeta de los Andes ecuatoriales, que por las circunstancias derivadas de su errancia por el mundo —circunstancias de poeta vagabundo, de irremediable desterrado en búsqueda de su *lugar de origen*, de su *país secreto*— habría de permanecer en Francia buena parte de su vida, no puede aludir sino irónicamente al fundamento de la metafísica cartesiana. Para el poeta ecuatoriano, no hay duda que preceda a la constatación de la existencia: ahí está el mundo, en su presencia mineral, vegetal, animal, y en el mundo y con el mundo, el Yo. Quien “mira” no es el Yo atrapado en el solipsismo, sino la luz, la energía solar, y ante esa mirada se levanta el mundo, y con él y en él, *mi* existencia: “La luz mira: existo”. Afirmación de la imagen vitalista, incluso panteísta, que trastrueca la idea misma de la “luz natural” contenida en la metafísica cartesiana —la claridad y la distinción en la pura aprehensión del

intelecto—. Antes de cualquier idea, antes de la captación del intelecto, mucho más allá de la conciencia, está la mirada de la luz que abre la intimidad del mundo y de las cosas, “el gran Ojo que se abre / al turbar la dormida transparencia.” El poeta de los Andes ecuatoriales no levanta el vuelo hacia la altura de la Idea; más bien, el Sol, lo alto, desciende hacia la Tierra para dar forma a las cosas, para instaurar en ella la distinción, el juego de semejanzas y diferencias, la correspondencia secreta de las cosas en el seno del mundo, en su intimidad. Solo entonces es posible para el poeta captar el *milagro* del mundo, su emergencia desde lo abisal o divino; solo entonces, en la cercanía de las cosas, más aún, en la intimidad de la existencia, en la médula del hueso, resonará el vocablo que señala hacia la más distante lejanía, hacia lo inconmensurable, lo innombrable:

Horizonte de rocas o molares  
de Dios, en donde habita la palabra  
profunda “más allá”, vocablo de oro  
en la hueca garganta de distancia.  
Ya comprendo la lengua de lo eterno  
como de lo lejano y lo escondido  
porque la luz ha entrado meridiana  
en mi cuerpo de sombra hasta los huesos  
tubería de cal por donde sopla  
la música del mundo, el tierno cántico  
de la familia universal de seres  
en la unidad terrena, planetaria  
de su común origen: la luz madre.

El Dios de Carrera Andrade se manifiesta desde la extrema oquedad, desde la suprema distancia, pero se manifiesta a través de la *maternidad* de la luz, de la que emerge la “familia universal de los seres” como “música del mundo”, *maternidad* que modifica la concepción misma de lo divino prevaleciente en Occidente —aunque no la única—, *maternidad* que abisma lo divino, lo eterno, en su matriz, la luz,

la pura energía, y que comprende la lengua de lo divino como lo más lejano y escondido. Sin embargo, ¿dónde resuena esa lengua, esa música de la maternidad, esa *música del mundo*? En los huesos, en esa *tubería de cal*, en la íntima y frágil estructura del cuerpo. Y si ahí resuena es por la pertenencia del existente a la “familia universal de seres / en la unidad terrena, planetaria”, porque la cal del hueso pertenece a la Tierra.

Pertenencia a la Tierra, es decir, al ámbito de la “libertad medida”, circunscrita por la proximidad de los otros seres. La avispa o el colibrí, como el ser humano, están llamados al flujo de la vida, al movimiento de la existencia en el curso de su día. El fluir de la vida es, sin embargo, a la vez que mutación y correspondencia con los otros seres en la intimidad del mundo, una guerra incesante. Los vivientes son “jinetes desmontados en la guerra / de siglos que comienza cada día, / guerra civil terrestre de gusanos / que devora el Gran Mirlo de la sombra.” Para Carrera Andrade, entonces, la concreción de la luz, lo que alumbra la Madre del universo en la Tierra, lo viviente, contiene a la vez el milagro del día y de las formas vitales, la guerra sin término, la corrupción aludida en la nominación de los gusanos, y la muerte, “el Gran Mirlo de la sombra.”

Y así, en el transcurso del poema que exalta el milagro de la vida, esa obra de la luz, se abre el ámbito de la noche, la tonalidad sombría de la presencia de la muerte, del Gran Mirlo de la sombra. Como el colibrí, que “Sólo es luz emplumada”, el poeta es “incansable pasajero / [...] imagen de la prisa / entre la lentitud grave del mundo / en la solar batalla meridiana”, que busca vanamente “la flor Única [el poema por excelencia, aquel que quizás contenga el sentido de la existencia] / en su breve estación sobre la tierra / hasta que el pico encuentra en la corola / el azúcar secreto de la muerte”. ¿Y no es acaso en el poema mismo donde se encuentra ese secreto azúcar de la muerte?

La quinta y la sexta divisiones poéticas de “Las armas de la luz” consagran el descubrimiento de la condición trágica de la existencia: en el corazón de la meridiana, de la jubilosa presencia de lo viviente, anida desde siempre la muerte. Mas la muerte, ese “gris mineral inexorable”, está indisolublemente unido a la vida y al renacimiento, en la esencial amistad de los seres y la correspondencia cósmica:

Amistad de las cosas y los seres  
en apariencia solos y distintos  
pero en su vida cósmica enlazados  
en oscura, esencial correspondencia  
más allá de sus muertes, otras formas  
del existir terrestre a grandes pasos  
hacia el gris mineral inexorable.

“Mutación, mutación, yo te venero”, exclamará aún, mucho después, Carrera Andrade en su *Libro del destierro*, uno de sus extraordinarios poemas de la vejez. Pero la mutación no se presenta solo en las cosas y los seres del mundo, sino que, en el mundo y con él, mi existencia es mutación. Es indeclinable mutación hacia el gusano, “hacia el gris mineral inexorable.” Quizás por ello mismo se torne inexorable que en el poema destinado al canto jubiloso del día, la angustia abra la más inquietante de las preguntas: “¿Quién soy? ¿En dónde estoy?” La pregunta no puede dirigirse sino a lo Alto, al Cielo. “¡Cielo entre cuatro rocas solas: háblame!”, grita el poeta, que presiente lo terrible contenido en la respuesta, esto es, lo terrible contenido en el silencio: “Tu boca desdentada ya modula / el tremendo secreto meridiano.” ¿Qué otro secreto puede ser a la vez tremendo y meridiano sino el cabal destino de la existencia, la muerte? Lo Alto que responde es la luz, la energía cósmica, la gran madre del universo, pero su respuesta, con ser el esplendor del momento cenital, es el vacío, el silencio. Lo oscuro. Más aún, lo oscuro que transparenta el tremendo secreto: la muerte que

pertenece a la vida. La finitud. De ahí, entonces, que la servidumbre del poeta al mundo radique en su condición bifocal: “Tengo un ojo de sol, otro de sombra”, uno para ver el milagro de la existencia, y otro, el milagro de la muerte. Con todo, el sentido final de la vida y la muerte descansa en el abismo, en lo inconmensurable, lo innombrable:

Mido el tiempo, el color, mi metro aplico  
a lo que me rodea, mas no veo  
más allá de las nubes, se me escapan  
la música y la luz entre los dedos.

Solo en principio, entonces, “Las armas de la luz” aparece como el reverso de *Familia de la noche*. En realidad, este libro que reúne cinco poemas en apariencia tan distintos, está tejido con el material del canto de consagración a la vida y el duelo, con la luminosidad de lo que aparece a la luz, de lo que se da a luz, y las sombras espectrales de lo muerto. De las canteras de lo elegíaco, Carrera Andrade recobra no solamente el lamento del duelo, sino la alabanza de las fuerzas vitales, cósmicas. Y el poeta ha de llevar su verdad aún más lejos, hacia la figura del espejo, su propio espectro:

En mi morada oscura  
vuelvo a escuchar al hombre del espejo  
que habla conmigo a solas,  
me mira e interroga frente a frente,  
en eco me responde en mi lenguaje  
y se asemeja a mí más que yo mismo.

Así concluye “Las armas de la luz”. La luz, finalmente, proyecta en el espejo el espectro, la imagen de *mi* muerte, la de cada existente en su singularidad irrepetible.

¿Se podrá sostener, después de todo lo dicho, que Carrera Andrade es un poeta del canto jubiloso a la existencia, un poeta jovial? Sí, si se asume la condición trágica de la existen-

cia como lo ha hecho el poeta quiteño, si se consagra en uno mismo, en lo viviente, en la Tierra, el milagro de la vida, milagro gratuito, y si se deja alojar en esa consagración la finitud, la vuelta de lo espectral, de la metamorfosis sin término. El poema. Solo entonces será posible conquistar la serenidad del viejo poeta de *Estaciones de Stony Brook* que escribe:

Agua en la piedra  
oh dulzura viajera que se adapta  
a la compacta rigidez  
de la afirmación inmóvil  
alianza de dos vidas  
del reino transparente y del oscuro  
juntos en beneficio  
de la planta nutricia y de la sed humana.

## LA CIENCIA JOVIAL DEL VIEJO CARRERA ANDRADE

La vigilancia de las entradas al Purgatorio, según Dante, ha sido encomendada a un viejo silencioso, grave, austero: *un veglio solo, / degno di tanta reverenza in vista, / che più non dee a padre alcun figliuolo. // Lunga la barba e di pel bianco mista / portava, ai suoi capelli simigliante, / de' quai cadeva al petto doppia lista.*<sup>1</sup> Se trata de un viejo que, en la tradición latino-cristiana, se ha convertido en el emblema mismo de la gravedad, de la virtud sin mácula: Marco Porcio Catón. Ninguna palabra pronuncia Catón en presencia de Dante y de su guía Virgilio. Cuando escribía el *Purgatorio*, Dante habrá tenido quizá la edad de Catón al momento de su muerte: 49 años. Un poeta jovial, como es Dante, que se ve cerca de su edad senil, del otoño de su existencia, es quien nos habla, en este pasaje, de un ideal de vejez —austeridad, gravedad, parquedad— que me parece completamente ajeno al espíritu del poeta florentino.

He recordado este pasaje de la *Divina Comedia* mientras releía los poemas que pertenecen al último ciclo de Carrera

---

<sup>1</sup> “un viejo solo / digno de tal respeto por su rostro, / que más a un padre no le debe el hijo. // Larga la barba, con canosa mezcla, / llevaba, a los cabellos semejante, / que al pecho le caían en dos ondas.”, *Purgatorio*, I, versos 31-36, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, traducción de Angel J. Battistessa.

Andrade, escritos en el otoño de su existencia: *El alba llama a la puerta*, *Misterios naturales* y *Vocación terrena*. Se puede considerar que los 64 años de edad que tenía Carrera Andrade en 1966 equivalen a los 50 años en la época de Dante, el momento en que comenzaba la edad senil en relación con las expectativas de vida. Pero, ¿a qué distancia del venerable anciano que custodia las puertas del Purgatorio nos encontramos apenas iniciamos la lectura de “Jornada existencial”, el primer poema de *El alba llama a la puerta*?<sup>2</sup> El viejo poeta quiteño retorna de sus búsquedas y viajes, sin encontrar rastros de la Fuente de la Eterna Juventud, del reino inencontrable, Florida o Eldorado. En ese transcurrir de la jornada existencial el sol ha arado la frente del poeta, que ha atravesado jornadas de sed por el desierto, y que al fin retorna a sí mismo —y hacia nosotros, sus lectores— con una inquietante afirmación de poderío—:

Soy el descubridor de la región postrera,  
conquistador del reino efímero sin nombre  
en las fronteras últimas  
del viento y de la noche.

Afirmación inquietante porque, a la vez que el protagonista del poema insiste en su voluntad de ir hasta el límite mismo de la existencia, lo que implica la proximidad del fin, del acabamiento de la jornada existencial, expresa su voluntad de llevar hasta el fin el afán de descubrimiento. La Eterna Juventud no existe sino en ese hombre que ha envejecido, así como Eldorado está en el cielo que contempla cada día: “mina de nubes y de sueños”.

Carrera Andrade retorna hacia esta poderosa afirmación de la individualidad luego de un tránsito tortuoso. *Hombre planetario*, dos libros con un mismo título, fueron publicados en 1957 y 1959. En ellos, el poeta maduro examina la condición humana. Afectada esta por la tecnología, por las

---

2 Las citas están tomadas de *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

amenazas del uso brutal de la energía atómica, por el aniquilamiento de la persona y de la singularidad de la vida en las grandes urbes, el poeta pronuncia su palabra cargada de inquietud, de cólera, incluso de desencanto. Luego, Carrera Andrade procurará captar la peculiaridad de lo americano en *Floresta de los guacamayos* y aun intentará forjar un mito, una épica, para nuestro país, en *Crónica de las Indias*. Para mí, estos dos libros son dos rotundos fracasos en su poesía. Me imagino que algún lector agudo, teniendo ante sí estos dos libros, no habrá dejado de sentar un acta de defunción de la poesía de Carrera Andrade, allá, hacia 1965.

Y de pronto tenemos, desde *El alba llama a la puerta*, una grandiosa poesía, una incesante acumulación de tesoros; asistimos al crecimiento de un Continente que, efectivamente, “nunca antes (había sido) descubierto”. Porque los poemas de este poeta viejo emergen con la frescura de lo que adviene en la pureza de lo inaugural. Lo recién nacido, sin embargo, es el mundo mismo: el alba que llama a la ventana del poeta con sus nubes, sus pájaros, sus árboles, el agua que corre fresca, el rocío. Es el “orden cósmico” que renace, una vez y otra, desde la profundidad de los siglos. Es la mujer, es Carla —un nombre que es todos los nombres de mujer— tendida en la arena, besada por la espuma, en cuyo cuerpo se prolonga el mar, o cuyo cuerpo es esculpido por el mar. Son también las ciudades, el camión con su carga de verduras que llega a un mercado de París, las esculturas de terracota de Pekín. Es, en suma, el mundo en su esplendor.

Memoria y percepción llenan de resonancias la cabeza de ese cuerpo gigante que, según cuentan, caracterizaba a Carrera Andrade. Memoria y percepción que impulsan al hombre corpulento, a su enorme mano, hacia el escritorio, hacia la pluma y el papel, que impulsan a la potente garganta a pronunciar los versos. No, el mundo no está en otra parte, está aquí, en los poemas, en la formidable poesía de este hombre viejo, que hace nacer ante nosotros los “faisanes nocturnos”, el manzano, ese “pequeño cosmódromo de los

pájaros”, la madrugada que es la mujer o la mujer que es la madrugada entera.

Eldorado es, entonces, el reino de lo efímero, es decir, de lo existente. No hay otro Eldorado, no hay otra Florida que este esplendor de la Tierra, que esta ebullición de los días y las noches, que este eterno retorno de la luz sobre las cosas. ¿Podemos hablar de gravedad, de austeridad, de lóbrego silencio? ¿Acaso este viejo hombre sabio adopta la pose del virtuoso censor? Por el contrario, la luz del otoño, sin duda porque el poeta quiteño lleva siempre dentro de sí la luz del trópico, adquiere la potencia generatriz de la luz primaveral: vuelven las cosas a su deslumbramiento, a su desnudamiento. A su encuentro amoroso. No hay censura porque no hay posibilidad de culpa en este fervoroso re-nacimiento del orbe.

¿Las cosas? Un antiguo equívoco se ha repetido a propósito de Carrera Andrade: la suya sería una poesía de los objetos y de su nominación. Con el tiempo, su poesía se habría volcado hacia los otros seres humanos. Pero el mismo poeta que nos dice en “Apetito de realidad”:

La mente es una cerca donde salta un pájaro  
que picotea en el tramo de la percepción  
con apetito de realidad  
la afirmación solemne de la vida fecunda

advierte que en la nominación no está en juego un mero abandonarse al objeto, sino que es un acontecimiento que, como puro lenguaje poético, se lanza hacia delante para instituir el mundo, para alumbrar el ser:

Cuando desciendo al fondo de mí mismo  
los objetos me asedian.

.....

Nombro la piedra: traducid angustia.

Nombro los pájaros: significa el viaje  
de la inquietud sin rumbo.

Nombro el maíz: la vuelta hacia el origen.

Cada cosa que nombro sólo es cifra  
del oscuro lenguaje  
de las profundidades de mí mismo.

El poeta quiteño no pudo menos que evocar a Whitman, ese poderoso poeta de la intimidad, creador infatigable de su intimidad llena de mundo. Las cosas y los seres, como gusta decir a Carrera Andrade, en efecto, en su poesía final, son las portentosas palabras del poema mismo, que nos hablan del exultante milagro de vivir. La luz es luz de la existencia gozosa. Es el don supremo. Si el poeta habla de angustia, en esa su época otoñal, ha de entenderse que la angustia es esa apertura que revela en la conciencia la inexorable finitud de la existencia, pero también es la revelación de la necesidad que obliga a optar o por la afirmación o por la negación de la vida. La angustia, en Carrera Andrade, es por ello el paso necesario hacia las profundidades de su propio ser, cuyo lenguaje es la poesía misma, solo en apariencia oscura, pues es más bien: “Caracola de nubes, sonora caracola / donde resuena el viento del mar y de la tierra.”

Hay por ahí un texto, débil en el conjunto de esta poesía de la vejez, en que el poeta se queja con cierta amargura de los “parricidas”. Podemos suponer que se refiere a algunos poetas de mi generación, puesto que no siempre tuvimos la apertura necesaria para escuchar al viejo poeta en vida. La palabra poética suele venir con pasos sosegados. Ahora, cuando entramos al estío de nuestra propia existencia, no podemos sino sorprendernos de la potente jovialidad de Carrera Andrade. La suya es “ciencia jovial”: afirmación rotunda de la vida, amor a la Tierra, a los pájaros, al alba, a la espuma, a las nubes, a las obras de la cultura humana. Vamos por el mundo construyendo nuestra existencia a fuerza de gozar de las nubes, los pájaros, los mercados de frutas, las mujeres que amamos. Es un mundo jamás perdido, jamás colmado, siempre propicio para la invención.

Desde “este límite, este sitio / donde no crece hierba ni hay señales / de agua o flor, el país más duro y áspero”, es decir, el país que está ya al borde de la muerte, Carrera Andrade se vuelve hacia nosotros, siempre gozoso, para decirnos aún: “La muerte es una mina de preciosos metales”.

Espléndido viejo, Carrera Andrade no dejará de amar la vida y de incitarnos a descubrir las maravillas del mundo, es decir, de nuestra más profunda intimidad: no es el Purgatorio lo que resguarda, sino simplemente la Vida. No tenemos al frente al ceñudo Catón vigilando las puertas, sino al poeta jovial. Y por la frescura primaveral de esta, su última poesía, sigue siendo el poeta más joven entre nosotros.

## ALFREDO GANGOTENA, POETA DEL EXTRAÑAMIENTO

*Alfredo Gangotena est un des rares poètes que j'ai rencontrés qui ne me soit pas apparu comme un être moyen et bâti comme tout le monde. Quantité de réactions et de réflexes se produisaient chez lui tout autrement que chez les autres hommes. Un désespoir irrespirable et bien du dedans était là qui vous fauchait bras et jambes.<sup>1</sup>*

HENRI MICHAUX

### GANGOTENA, EL EXTRANJERO

La extranjería de Gangotena en la poesía ecuatoriana aparece, en una primera instancia, vinculada al hecho de que la mayor parte de su obra fue escrita en francés y a su actitud de recogimiento en el medio provinciano quiteño de mediados del siglo XX. Dos críticos contemporáneos suyos, Raúl Andrade y Alejandro Carrión, cuya labor periodística tuvo enorme repercusión a mediados del siglo, se encargaron de circunscribir la actitud de la intelectualidad ecuatoriana frente a Gangotena poco después de su muerte. El primero se refirió a la condición social del poeta, procedente de una familia terrateniente, y a su educación en Francia, para concluir de ahí en el supuesto decadentismo de su poesía y su incompreensión de Hispanoamérica. Incapaz de penetrar en la densidad filosófica, erótica y mística de la poesía de Gango-

---

<sup>1</sup> “Alfredo Gangotena es uno de los excepcionales poetas que he conocido que no me ha parecido un ser promedio y construido como todo el mundo. // Innumerables reacciones y reflejos se producían en él de una manera completamente distinta que en los otros hombres. Una desesperanza irrespirable y de muy adentro estaba presente, y segaba brazos y piernas.”

tena, Andrade se apresuró a calificarla erróneamente: “De una titubeante poesía de tono religioso y confidencial, de un trémulo sollozar de niño perdido en la medrosa abadía, saltó al fondo de los acuarios surrealistas, en aventurada parábola”. Sin embargo, Andrade hace un señalamiento sorprendente que da cuenta de la actitud de los ecuatorianos frente a Gangotena, no solo en los años que siguieron inmediatamente a su muerte, sino de manera general hasta hoy: “Su nombre literario es ignorado premeditadamente en su país de origen”<sup>2</sup>.

A su turno, Alejandro Carrión, basándose en que la mayor parte de la obra gangoteneana fue escrita en francés, declaró de manera frontal la extranjería del poeta:

Gangotena es el gran poeta que dio a Francia el Ecuador, pagando similar tributo al pagado por Cuba al darle Heredia y por Uruguay al darle Lautréamont. Importa poco que, retornando a su patria, cuando ya la muerte lo llamaba, el gran poeta tratara desesperadamente de descubrir la poesía castellana y de acercarse al espíritu de esa tierra que en un primer momento consideró lugar de exilio y que tan mal le trató. Gangotena será siempre, si se quiere proceder con justicia [...] un hecho aparte en la lírica ecuatoriana. Una isla, sin puentes ni istmos que le ligen al cuerpo de nuestra lírica. Es simplemente el no-ecuatoriano. Es el gran poeta que el Ecuador le dio a Francia.<sup>3</sup>

Cabe interpretar que las incomprendiones de Andrade y Carrión, críticos de orientación liberal y anticlerical, posiblemente tuvieron origen en su resistencia al contenido religioso atribuido a la poesía de Gangotena. Sin embargo, esta misma

---

<sup>2</sup> Raúl Andrade, “Lejanías de Alfredo Gangotena”, en *Letras del Ecuador, Periódico de Literatura y Arte*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, N° 21-22 (marzo-abril 1947), p. 22.

<sup>3</sup> Alejandro Carrión, “El factor nacional en la Poesía Ecuatoriana”, en *Letras del Ecuador, Periódico de Literatura y Arte*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Año VI, n° 62 (noviembre-diciembre 1950), p. 9.

resistencia pone a la luz la total incomprensión de su pensamiento. Si se toman en cuenta los primeros poemas de Gangotena publicados en Francia, cuando bordeaba los veinte años de edad, sobre todo *Christophorus* y *Avent* –primera versión de *Carême*, poema fundamental de su primer libro, *Orogénie*–, se advierte que el poeta, educado en Quito con los jesuitas, formado por tanto en la tradición católica y barroca durante sus primeros años, al recibir la influencia de Pascal, explícitamente aludida en *Carême*, y posiblemente de Kierkegaard y Unamuno, se vuelca hacia una experiencia religiosa agonística, marcada por la duda que, en la exacerbada hambre de Dios que trasluce, manifiesta también la angustia escéptica. No deja de ser iluminadora a este respecto la coincidencia de las fechas de publicación de *Avent* y *La agonía del cristianismo*. Si bien el poema del ecuatoriano se publica unos meses antes que el ensayo de Unamuno, las dos obras aparecen en París y es indudable su parentesco espiritual. Sin embargo, Gangotena pudo haber leído *El sentimiento trágico de la vida*.

Por otra parte, durante su estancia en París, Gangotena frecuentó círculos literarios católicos en los que pesaba con fuerza la inquietante presencia de Kierkegaard y Nietzsche; tuvo contacto con Max Jacob, Jean Cocteau y Jacques Maritain; seguramente leyó a Paul Claudel, a quien dedica uno de sus primeros poemas. La experiencia religiosa de Gangotena, tal como se despliega en su obra, se inicia en una radical angustia que surge de las fuentes pascalianas, atraviesa la tensión agonística entre anhelo y desolación de *Tempestad secreta* y desemboca en el tono filosófico existencial, místico y erótico de *Perenne luz*. Nada tiene que ver la “religiosidad” de Gangotena con la que supone Andrade; religiosidad que, por otra parte, es del todo ajena al catolicismo conservador y ultramontano, dominante en el ámbito quiteño de la época.

Me aventuro en este punto a formular la conjetura de que si hubiese escrito toda su obra en español, Gangotena habría sido de igual manera “ignorado premeditadamente en su país de origen”. La palabra de Gangotena no se presta a

manipulaciones que hubiesen podido servir para la formación de la ideología nacionalista que requería el Ecuador en las décadas de los treinta y cuarenta, cuando la mayor parte de los escritores y de los artistas, más allá de sus diferencias políticas o de sus convicciones en materia religiosa, cumplían su función intelectual como forjadores de la “cultura nacional”, a partir de la afirmación, cada cual por su lado, de las fuentes indias, mestizas o hispánicas. La poesía de Gangotena contiene una indagación profunda acerca de la presencia de Occidente, y del Cristianismo sobre todo, en Hispanoamérica, en los Andes ecuatoriales; pero el modo poético-filosófico de la indagación tenía que pasar del todo desapercibido para sus contemporáneos.

Quito y Guayaquil eran, hacia 1930, pequeñas ciudades que apenas superaban los cien mil habitantes, localizadas en los Andes y sobre el Pacífico, fuera de los circuitos culturales fundamentales del continente, de tal manera que una poesía de contenido filosófico, dialogante con la tradición cristiana y con la modernidad occidental, resultaba absolutamente ex-céntrica en el medio cultural, centrado en la polémica entre hispanistas e indigenistas. Quizá podría postularse, al menos de forma provisional, que la escritura en francés emana del ámbito en que se forma el pensamiento de Gangotena y de la tradición con la cual “dialoga” intensamente durante esa formación –Pascal, el simbolismo, los poetas y filósofos de las revistas *Intentions*, *Philosophies*, *Le Roseau d'or*<sup>4</sup>, y que solamente en la madurez de ese pensamiento, el encuentro con la tradición hispánica, de hecho con la mística de San Juan de la

---

4 Claude Couffon, en su introducción a *Poèmes français*, “Alfredo Gangotena dans la vie littéraire française”, destaca la importancia que tenían las indicadas revistas en el ámbito cultural francés de los años veinte. Entre los colaboradores de esas revistas, en la época en que se publican los poemas de Gangotena, se encontraban Proust, Valéry, Milosz, Maritain, Breton, Eluard, Soupault, Saint-John Perse, Jacob, Crevel. También se publicaron en *Intentions* poemas de Bergamín, J. Guillén, Diego, Salinas y Lorca. Cf. Alfredo Gangotena, *Poèmes français*. Recueillis et présentés par Claude Couffon, Paris, Orphée - La Différence, 1991, pp. 7-22 (sobre la cuestión específica, cf. pp. 10-16).

Cruz, como sugiere con perspicacia el filósofo español García Bacca, pero también con la vívida presencia del barroco en nuestra cultura, permite a Gangotena poetizar en su lengua materna en sus últimos años.

La extranjería de Gangotena, sin embargo, se ha prolongado en Ecuador hasta nuestros días. Si bien hoy contamos con la edición de *Poesía* de 1956 realizada por la Casa de la Cultura, la cual ha servido de base para tres ediciones más<sup>5</sup>, si en 1992 Libri-Mundi de Quito publicó *Tempestad secreta* en edición bilingüe (el poema original en español y traducción al francés realizada por Margarita Guarderas), a lo que se suma la cuidadosa edición de la poesía en francés que debemos a Claude Couffon<sup>6</sup>, no es menos cierto que hasta hoy no disponemos de una edición crítica de la obra poética de Gangotena, que por obvias razones debería ser bilingüe<sup>7</sup>. Por otra parte, pocos críticos ecuatorianos, entre ellos Hernán Rodríguez Castelo, han comentado la obra gangoteneana. Contamos con dos estudios importantes sobre la poesía de Gangotena: el realizado en Francia por la profesora chilena Adriana Castillo-Berchenko y el de Virginia Pérez<sup>8</sup>. Así, de alguna manera, el nombre de Gangotena sigue siendo

---

<sup>5</sup> Clásicos Ariel, s.l.e., s.f.; Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1978, y finalmente Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2004. *Poesía* contiene una parte de los poemas en castellano y la traducción de una parte de la poesía en francés, la cual se debe a Gonzalo Escudero y a Filoteo Samaniego. Prólogo de Juan David García Bacca.

<sup>6</sup> *Poèmes français*, Paris, Orphée - La Différence, 2 tomos: 1991 y 1992. Por otra parte, Filoteo Samaniego y Claude Couffon han indicado que la familia Gangotena puede tener documentos, cartas, notas y posibles poemas inéditos.

<sup>7</sup> Mientras revisaba este ensayo para su publicación, ha salido a la luz un nuevo libro con poemas en francés que constan en la edición de Couffon, los cuales no habían sido traducidos al castellano, y dos poemas inéditos en castellano. Cf. Alfredo Gangotena, *Crueldades*, Traducción de Cristina Burneo y Verónica Mosquera, Quito, Orogenia - País secreto, 2004. Este libro se publica junto a *Huésped de sangre*, de Virginia Pérez, que contiene cinco notables ensayos sobre la poesía en castellano de Gangotena. Asimismo, ha aparecido finalmente la antología publicada por la editorial Visor de Madrid en coedición con Libri Mundi - Enrique Grosse Luemern de Quito.

<sup>8</sup> Cf. Adriana Castillo-Berchenko, *Alfredo Gangotena, poète équatorien (1904-1944) ou L'Écriture Partagée*, Presses Universitaires de Perpignan, Collection Études,

“ignorado premeditadamente en su país de origen”, como decía hace cincuenta años Raúl Andrade. Sin embargo, es indudable que la obra de Gangotena, junto con la de Dávila Andrade, Carrera Andrade y Escudero, configuran el ámbito de mayor altura e intensidad poética de donde fluyen las fuentes de la poesía ecuatoriana contemporánea.

#### EXILIO Y ANGUSTIA:

#### EL VIAJE INTERIOR EN LA POESÍA DE GANGOTENA

La “angustia religiosa” de Gangotena presenta, desde sus primeros poemas, una compleja imbricación temática: por una parte, proviene del sentimiento de exilio y orfandad en la Tierra, sentimiento que se ahonda con la experiencia de la enfermedad y la soledad. Por otra, tiene que ver con la presencia del cristianismo en Hispanoamérica, particularmente en los Andes, como resultado de la aventura emprendida por Colón y las búsquedas del conquistador español. A este respecto, son ilustrativos dos de sus primeros poemas: *L’homme de Truxillo* y *Christophorus*<sup>9</sup>. El primero alude al español que llega a los Andes; el segundo, a Colón, a la vez el “Gran Navegante” y el portador de Cristo. Hay que tener presente que buena parte de los conquistadores que llegaron al Perú y a lo que hoy es Ecuador, como los Pizarro, Almagro y Benalcázar, fueron extremeños, y particularmente de Trujillo. Con todo, los poemas de Gangotena no tienen en absoluto carác-

---

1992. El libro de la profesora Castillo-Berchenko es una versión abreviada de su tesis doctoral, *L’itinéraire d’un poète équatorien en France: Alfredo Gangotena, 1920-1930*. Por su parte, Virginia Pérez se doctoró en la Universidad San Francisco de Quito con una tesis sobre el poeta, y acaba de publicar el libro al que aludimos en la nota que antecede.

<sup>9</sup> *L’homme de Truxillo*, en *Poèmes français*, pp. 41-43, 1ª ed. en la revista *Intentions* [París], n° 27, troisième année (septembre-octobre 1924). *Christophorus*, pp. 67-82, 1ª ed. en la revista *Philosophies* [París], n° 5-6 (marzo de 1925). Los datos que se refieren a las primeras ediciones de los poemas de Gangotena que se citan en este ensayo están tomados de *Poèmes français*, ed. cit.

ter épico; más bien tienen una estructura dramática, si atendemos a la dialogicidad implícita en ellos.

En efecto, el principio constructivo que articula los poemas es el “diálogo” del yo lírico con Dios, con los textos bíblicos, con la Amada a la vez mística y erótica, en *L’homme de Truxillo*, y con los marineros revoltosos en medio del mar, consigo mismo y con el lector, en *Christophorus*. Ni Colón ni el extremeño aparecen en los poemas de Gangotena como conquistadores, ya sean civilizadores o codiciosos. Uno y otro van a una aventura desmedida, impulsados por la pasión religiosa, por un afán místico, en un viaje que ante todo es introspección, experiencia religiosa, búsqueda de conocimiento, sabiduría y certidumbre:

*Clame le cri d’aveugle, ô mer, dans les vitrines !  
Avec quel art impératif tu nous résumes  
En blancheur et fiefs le temps des cimes.  
L’appareillage survole la solitude des dunes.  
Mon dû est pertinence ; mon travail de me verser  
En la gestation et l’engrenage de mon idée.  
Je dirai ce pont où l’image se perd en conjectures.  
Le séjour des astres et du lys dominical,  
En son éblouissante pureté.  
L’oraison, équilibre de ce nombre ;  
Grains et tiges délectables au parchemin ;  
Un versant les fructifie, riverain  
Dans la pitance, étrange régal !<sup>10</sup>*

Los protagonistas de *Cristophorus* y *L’homme de Truxillo* están más próximos a Santa Teresa de Ávila o San Juan de la

---

<sup>10</sup> *Christophorus*, “El fuego”. “¡Clama un grito de ciego, oh mar, en tus vitrinas! / Con qué arte imperativo nos resumes / En blancura y feudos el tiempo de las cimas. / Los aprestos vuelan sobre la soledad de las dunas. / Mi derecho es conveniencia, y mi trabajo, verterme / En la gestación y el engranaje de la idea. / Hablaré de ese puente donde la imagen se pierde en conjeturas. / La estada de los astros y el lino dominical / En su cegadora pureza. / La oración, equilibrio de ese número; / Los granos y tallos agradables al pergamino; / Un manantial les fructifica, ribereño / En la pitanza, ¡extraño festín!” [Traducción de Filoteo Samaniego].

Cruz, o a Pascal, que a los personajes ambiciosos y crueles que llegaron con Pizarro. El que los hablantes líricos sean, en los respectivos poemas, Cristóforo el Navegante y el Hombre de Trujillo, acentúa aún más el distanciamiento del tono épico, así como el desgarramiento de la subjetividad entre la anhelada proximidad de Dios, el deseo de Absoluto y la carencia de certidumbre. El viaje hacia la tierra que está al occidente del Occidente, en el extremo Poniente del mundo, está por sí mismo cargado de simbolismo: es un viaje en pos de la Tierra Prometida, del Conocimiento, de la certidumbre. El propósito que persigue el protagonista lírico en el caso del Hombre de Trujillo y de Cristóforo es alcanzar una nueva tierra en que pueda vencer su angustia interior, una tierra que aplaque el “sentimiento trágico de la vida”, que inquieta y enardece al cristiano, para decirlo con palabras de Unamuno. Sin embargo, lo que se descubre, lo que se conquista, después de la angustiante travesía del Océano, son los espacios terribles de las selvas y los páramos andinos, en que se acrecientan la angustia del cristiano y la experiencia del exilio en el mundo.

Los dos poemas mencionados, junto con *Carême*<sup>11</sup>, configuran un tríptico que define tempranamente tanto los procedimientos constructivos como la posición ética y estética de Gangotena. “Cuaresma” es el texto más conocido en Ecuador<sup>12</sup>. Nuevamente, en este poema se encuentra la vibrante angustia del hombre que tiene hambre de Dios,

---

11 Primera versión: *Avent*, en *Poèmes français*, pp. 57-64; 1a. ed. en la revista *Philosophies* [París], n° 3 (15 septiembre 1924). Segunda y definitiva versión: *Carême*, primer poema de *Orogénie*, en *Poèmes français II, Orogénie et autres textes*, Edition établie par Claude Couffon. Présentation par Henri Michaux, París, Orphée - La Différence, 1992, pp. 31-39; 1ª ed.: París, NRF (marzo 1928).

12 “Cuaresma” aparece en varias antologías. Jorge Carrera Andrade publicó una traducción, terriblemente mutilada, en *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Año VI, n° 63 (enero 1951), pp. 8-9 [faltan 57 versos]. Esta traducción aparece también en su *Poesía francesa contemporánea*. Aparte de la traducción de Gonzalo Escudero para la edición de *Poesía* de Gangotena (Casa de la Cultura), existe la de Jorge Enrique Adoum en su antología *Poesía viva del Ecuador -siglo XX-*, Quito, Grijalbo, 1990, pp. 96-102.

necesidad de creer. En este poema, la radicalidad del conflicto interior emana de la contradicción entre fe y razón, entre la infinitud o la inmensidad inabordable del Universo y la finitud y miseria de la existencia humana, entre el Absoluto y la palabra. Sin duda, los versos más conocidos de Gangotena son los que inician el poema y nos colocan en la vía de la angustia pascaliana:

*Ores qu'une force étrange me fait claquer des dents,  
Qu'un sifflement océanique de trombe me brise les yeux:  
Dans mon âme vente l'écho d'une voix profonde.  
Solitudes d'un monde abstrait,  
Solitudes à travers l'espace mélodique des cieux,  
Solitudes, je vous pressens.*

*Ô Pascal:  
L'esprit d'aventure, de géométrie,  
En avalanche me saisit,  
Et ne suis-je peut-être que l'acrobate  
Sur les géodésiques, les méridiens !  
Mais comme toi jadis, petit Blaise,  
A la renverse sous les chaises,  
En grand fracas, je ronge les traversins.<sup>13</sup>*

Luego de esta sobrecogedora apertura, que provoca un verdadero crujir de dientes, el poema se desliza abruptamente hacia la evocación del espacio de la infancia, la granja que “sucumbe a la gracia de Dios”. Sin embargo, el aparente paraíso está sacudido por el aletear vertiginoso de las alas bajo

---

<sup>13</sup> *Poèmes français II*, París, Orphée - La Différence, 1992, p. 31. “Ahora que una fuerza extraña me hace crujir los dientes, / Que un silbido oceánico de tromba me quiebra los ojos, / En mi alma sopla el eco de una voz profunda. / Soledades de un mundo abstracto. / Soledades a través del espacio melódico de los cielos. / Soledades, yo os presiento. // Oh Pascal, / El espíritu de aventura y de geometría, / Me aprisiona en avalancha. / ¡Y acaso yo no soy sino el acróbata / Sobre las geodésicas y los meridianos! / Pero como tú, pequeño Blas, antaño, / De espaldas bajo las sillas, / Estoy royendo con gran estrépito los travesaños.” [Traducción de Gonzalo Escudero].

las sienes, *O battement vertigineux / De ces ailes sous les tempes*, que anticipa la expulsión de la casa paterna, de la familia, y el viaje posterior, que retoma los motivos ya presentes en *L'homme de Truxillo* y *Christophorus*. El dramatismo del poema emerge así de la lucha que se libra en torno a la gracia, en torno al conocimiento, la palabra del *Libro*, la palabra violenta del padre que expulsa al hijo del paraíso de la infancia y la incertidumbre. La propia palabra bíblica aparece escindida, entre las viñas de Noé y la promesa de la Florida, de una parte, y de otra, el “águila apocalíptica”. *Carême*, por lo demás, retoma explícitamente los temas de *Christophorus*, al punto de que el protagonista lírico se dirige no solamente a Dios o a Pascal, sino también al “navegante Cristóforo”, en este caso, para preguntar por la Tierra que se vislumbra. No se arriba a América, sin embargo, sino a “la isla violenta de Patmos”, *Terre ! Terre ! nous abordons l'île violente de Pathmos*. Con todo, y como sugiere el lema del poema, este concluye en la paz espiritual de la Pascua Florida, paz que no será sino una estación de tránsito en la agonía gangoteneana.

Como hemos dicho, en *L'homme de Truxillo*, *Christophorus* y *Carême* encontramos ya los aspectos estructurantes de los poemas de madurez de Gangotena. El impulso dramático, el ímpetu agónico y místico, requieren de un espacio textual donde puedan disponerse y librarse las fuerzas en tensión, donde puedan vibrar las múltiples voces convocadas por el hablante lírico. Piden un espacio en expansión. La intensidad espacial que el poema demanda por su dramatismo se logra, en el aspecto compositivo, a través de la expansión del verso, que deviene a menudo versículo, lo que contribuye a que los textos adquieran una tonalidad bíblica y, a través de la abigarrada sintaxis, la yuxtaposición de imágenes y símbolos, se aproximan a la poesía barroca.

El poema mismo tiene que expandirse, no puede ser sino poema largo, constituido por varias divisiones poéticas que pueden aparecer incluso como poemas independientes, que guardan entre ellos una serie de conexiones temáticas, de

recurrencias simbólicas, marcadas en el texto por continuas citas, reiteraciones, alusiones. Y a la vez, en cada una de sus partes, el poema se escinde dada la tensión dramática, se fractura constantemente. A versos largos suceden otros muy cortos, o en el verso se interrumpe la frase, lo que ocasiona un constante choque entre el ritmo del verso y la sintaxis.

En *Carême*, según la edición de Couffon, encontramos cinco divisiones poéticas, con distintos números de versos cada una (26, 31, 33, 79, 40). Los dos primeros versos, *Ores qu'une force étrange me fait claquer des dents, / Qu'un sifflement océanique de trombe me brise les yeux*<sup>14</sup>, que introducen —como hemos visto— la inquietud del alma que se mueve entre la soledad y la infinitud del universo, entre la abstracción geométrica y la fe, guardan correspondencia con los versos 28 y 29 de la última división del poema, que prepara la resolución dramática que concluirá en la adoración del “magnífico rosetón de Pascua”: *Ores qu'une force étrange me fait claquer des dents, / Vos regards me pénètrent tels de sourds sifflements*<sup>15</sup>. *Vos* (Vuestras) alude en este caso ya no a las “soledades abstractas”, sino al Señor: el verso inmediatamente anterior se refiere a *Votre visage* (Vuestro rostro). Sin embargo, la presencia del Señor sigue siendo terrible, como se ve, en esa transformación de las miradas en “sordos silbidos”.

Esta forma compositiva caracteriza a los principales poemas de *Orogénie*, *L'orage secret*<sup>16</sup>, y luego a *Absence*, *Nuit* y *Tempête secrète*: en el caso de estos tres últimos títulos, más que colecciones de poemas, tenemos poemas largos unitarios, constituidos por varias divisiones poéticas que aparecen como poemas independientes numerados en *Absence* y *Nuit*, o claramente delimitados por espacios en blanco en *Tempes-*

---

<sup>14</sup> “Ahora que una fuerza extraña me hace crujir los dientes, / Que un silbido oceánico de tromba me quiebra los ojos”.

<sup>15</sup> “Ahora que una fuerza extraña me hace crujir los dientes, / Vuestras miradas me penetran como sordos silbidos”.

<sup>16</sup> Reúne cinco poemas en francés escritos entre 1926 y 1927. *L'orage secret* es una obra distinta a *Tempête secrète*, publicada en castellano, en 1940.

*tad secreta*. Si esto acontece con los poemas, el mismo principio rige la continuidad de la obra poética de Gangotena: *Christophorus, Orogénie, L'orage secret, Absence, Nuit, Tempestad secreta*: el movimiento agónico del alma, distintos momentos en la experiencia del exilio en la Tierra, del conocimiento, de la fe, del escepticismo.

Así, *Absence* desarrolla en este movimiento la experiencia erótica: el absoluto deviene la Amada, simbolizada irónicamente en Lucrecia Borgia. La Amada, Lucrecia, Hécuba, Helena aparecen también como Naturaleza, en un contexto en que abundan las imprecaciones contra la Naturaleza, contra la “Tierra torva”. Esta furia de la Naturaleza se concentra en la violencia de los Andes: *Seigneur, la folie à nouveau me reprend. / Les Andes, du fond des âges et des forêts, / Les Andes s'exhalent en une vapeur chargée d'insectes, fiévreuse et empestée. / Ici c'est bien humide : une tarentule, un scorpion et l'ortie couleur de sang.*<sup>17</sup> La misma división poética XI introduce la experiencia de la palabra del Otro cultural presente en los Andes, de la palabra del indio, a través del “diálogo de sordos” con el fantasma del Inca Túpac Yupanqui: *Et tu viens m'interrompre et balbutier ton langage abscons, Seigneur Inca, et me le débiter comme une chose uniquement fait de son ?*<sup>18</sup>

En *Nuit* se insiste en el padecimiento del cuerpo, en la lucha entre Espíritu y Naturaleza, en la imprecación que nace del infortunio. Las referencias textuales alcanzan esta vez a Shakespeare: la última de las divisiones que componen el poema juega con la presencia fantasmal de Hamlet, el Padre y el Hijo. *Tempestad secreta* sintetiza el movimiento, a la vez que concentra la relación dramática en la trilogía formada por el protagonista lírico, el y la Amante, la Amada y el Huésped; es

---

<sup>17</sup> *Absence*, XI. “Señor, me ha retornado la locura. / Los Andes, desde el fondo de las edades y las selvas, / Los Andes exhalan un febril y pestilente vapor, poblado de insectos. / Aquí la humedad: un escorpión, una tarántula y la ortiga color de sangre.” [Traducción de Gonzalo Escudero].

<sup>18</sup> “¿Y vienes tú a interrumpirme y balbucir tu abstruso lenguaje, Señor Inca, profiriéndolo a la manera de una cosa tejida de sonidos?”

decir, en la relación del Yo agónico, en el sentido unamuneano, con la ambigua presencia fantasmal del Esposo y la Esposa Ignorada, de Dios, de la Muerte y los mensajeros de la divinidad. Las citas de un poema a otro, las modificaciones introducidas en distintas versiones de varios poemas, la persistencia y variación de los símbolos a los que recurre el poeta, contribuyen a la conformación de este carácter unitario, a la vez que expansivo, de la obra de Gangotena.

## BARROCO Y MISTICISMO

La abigarrada textura imaginativa de los poemas de Gangotena, la violencia de las asociaciones y la libertad desbordante recuerdan, por cierto, los procedimientos surrealistas, aunque en rigor no se pueda decir que Gangotena sea un poeta surrealista. Las imágenes gangoteneanas nos movilizan de manera abrupta por lo sideral, los Andes, los océanos, lo desértico, lo selvático; se cargan de violencia, combinan temporalidades históricas y existenciales disímiles; traslucen el *pathos* de la desolación, el sufrimiento corporal, la experiencia del exilio. Sin embargo, la misma yuxtaposición de imágenes en avalancha, la expansión textual, la recurrencia continua a imprecaciones, exclamaciones y preguntas retóricas, el uso del hipérbaton, contribuyen a configurar un procedimiento neobarroco, más que surrealista.

Si a lo barroco caracteriza el exceso como resultado del horror al vacío, en la poesía de Gangotena encontramos que el exceso verbal e imaginativo deviene de la acuciante presencia de la muerte y del ímpetu nihilizante de la angustia, surgidos de la búsqueda de la certidumbre y la verdad, ya a través de la fe o ya a través de la razón. La poesía de Gangotena es un continuo movimiento en vértigo que nos arrastra desde la fe hasta el escepticismo, desde el conocimiento hasta el abismo que se abre en la subjetividad, desde el ímpetu moderno hasta la nada. Una poesía cuyo vértigo tiene que ver

con el torrente de la sangre que fluye por las venas abiertas, con la tensión entre la desolación y el anhelo de unidad con el Otro, Dios o la Amada.

*Christophorus* aporta otra clave en el juego compositivo de los poemas de Gangotena: la relación entre los cuatro elementos de la física griega. En principio, como lo advierte Michaux, “todo lo que es positivo en el universo gangoteneano es angélico y floral. Aquello que es negativo, es maldito y mineral”<sup>19</sup>. Esta oposición entre lo espiritual y lo material, entre lo permanente y lo que se degrada, podría corresponder al eje Aire-Tierra de la física de la Antigüedad. Sin embargo, a medida que avanza la obra gangoteneana se vuelve más compleja la relación: lo angelical adquiere matices terribles e incluso siniestros. Aunque lo mineral, lo terrestre, estén marcados fundamentalmente por la corrupción, la desintegración, la maldición, son, sin embargo, el territorio donde tiene anclaje la existencia. La Tierra es también el correlato del cuerpo y del padecimiento. El Agua ante todo es Océano, espacio para la navegación, es decir, para la búsqueda incierta en el interior de la subjetividad, para el descubrimiento de los abismos interiores. Pero, como hemos visto, la travesía puede terminar en la “violenta isla de Patmos” que, metonímicamente, a través del terrible Juan de Patmos, nos envía al Apocalipsis. Finalmente, el Fuego, metáfora de la angustia en que se consume el alma del —al mismo tiempo— creyente y escéptico, hijo maldito e hijo pródigo, amante y solitario.

La “física”, como las “matemáticas”, en el contexto de la poesía gangoteneana, aparecen constantemente como conocimiento y a la vez como límite de las posibilidades de la razón; más allá de la física, en su versión griega o moderna, y del método matemático que la fundamenta, se abre la incertidumbre, la relación con el absoluto. Si en *Christophorus* se

---

<sup>19</sup> Cf. H. Michaux, “Présentation”, en A. Gangotena, *Poèmes français, II*, p. 14. La traducción es mía.

configura el poema en torno de los cuatro elementos de la física griega y, en conexión con ellos, de las vicisitudes de la conciencia, en *Carême*, como hemos visto, el poema se despliega a partir de la contradicción pascaliana entre el conocimiento racional de la física y las inquietantes preguntas metafísicas que ponen en crisis tanto a la fe como a la misma razón que las postula.

En el mismo poema, Gangotena plantea esta desesperante contradicción en términos que nos recuerdan tanto a Pascal como a Leibniz, en la alusión que el poeta hace al “secreto de las sutiles Matemáticas”, las cuales, de existir, nos permitirían acceder al orden (divino) del mundo. Si bien se carece del secreto de las sutiles Matemáticas, de la “Matemática universal” (Leibniz), el conocimiento algebraico, evidentemente de grado menor en sentido ontológico (“ardides”, “números” e “hilos” que caracterizan con precisión al conocimiento matemático), es con todo la vía con la que cuenta el pensamiento para “husmear” en el sentido del mundo:

*Le pollen du solstice, comme de miel, dans la basilique  
Eblouissante de mon ouïe.  
Les farines, les flammes du désert,  
Le mystère du monde à ma connaissance ouvert !  
Ah ! je n'ai pas la bosse des subtiles Mathématiques :  
Mais les trucs et les nombres, les ficelles de l'Algèbre,  
A te flairer m'aideront,  
Tacite étoile de magnésium !  
Déjà, lumineuse, tu t'annonces au trouble de ma pensée,  
Et mes membres aveugles explorent  
Les brumeuses étoffes de l'araignée.<sup>20</sup>*

---

<sup>20</sup> “El polen del solsticio, como de miel, en la basílica / Deslumbrante de mi oído. / Las harinas y las llamas del desierto, / El misterio del mundo, abierto a mi conocimiento. / He perdido el secreto de las sutiles Matemáticas, / Pero los ardides y los números, los hilos del Álgebra, / Me ayudarán a husmearte / Tácita estrella de magnesio. / Ya luminosa, te anuncias a mi azorado pensamiento. / Y mis miembros exploran / Las brumosas telas de la araña.” [Traducción de Gonzalo Escudero].

Esta constante reflexión sobre el conocimiento físico, sobre la estructura espacio-temporal del mundo, intenta resolverse en el último poema de Gangotena, *Perenne luz*. El poema se configura como movimiento, en torno al tema de la luz, la reflexión y la intuición mística. La luz, energía, movimiento a la vez ondulatorio y corpuscular, produce el movimiento de la conciencia desde lo sensorial, por tanto, desde el cuerpo, desde la certeza sensible y la percepción fenoménica, hacia la experiencia radical del yo que se tiende al otro en experiencia a la vez erótica y mística. En su particular “Hermenéutica” para el poema, expuesta para sus amigos—que son quienes dan testimonio de ella—, Gangotena declaraba su propósito en los siguientes términos:

¿Qué me propongo? Nada más que el relato de mi ser en la existencia a lo largo, en el proceso de un poema. Este será PERENNE LUZ.

Dos vocablos asimilados en un conjunto espacio-tiempo, en una presencia física...

La luz en cuanto tal y su significado conceptual y de allí su presencia en el conocimiento.

De conocerla a priori, no. Mas sí como primera experiencia física. Y la física nos lleva a la idea de medida. Mas toda medida es fuente humana, se ve de hecho sujeta al movimiento. Medir es comparar y comparar es ir de un espacio a otro, es moverse. Y, físicamente, ¿de qué artificios nos valemos para entender el movimiento? De ideas tales como velocidad y espacio y tiempo como soportes de tal velocidad. ¿Y en esta experiencia física acumulada en ideas tales, qué encuentro? Un mundo en el que la luz, únicamente ella, guarda esta (*misteriosa*) fórmula de una velocidad constante en toda circunstancia física (*Interna*), condición en todo dilatarse, en toda evolución, en toda densidad, sujeta en su camino únicamente a circunstancias de acumulación. ¿Irreducible entonces en el tiempo como una esencia física? PERENNE LUZ. A su vez hacedora de modalidades en las acumulaciones físicas, como una virtual

categoría física: la que hace que las formas se nos aparezcan.

En suma, el descubrimiento por el espíritu, en este mundo y en mi implicación vital, de esta existencia...<sup>21</sup>

Junto a las oposiciones delineadas en torno a los elementos de la física griega primero (los cuatro elementos), de la física clásica luego (espacio, tiempo, gravitación), y de la relatividad en el último poema, que organizan el mundo, el cuerpo se experimenta ante todo como dolor. García Bacca establece la conexión entre el poeta ecuatoriano y San Juan de la Cruz, a partir de un juego de palabras que describe bien la actitud de Gangotena ante el cuerpo y la enfermedad: “llaga de amor viva”<sup>22</sup>. Frente a la imagen barroca que hace de la llaga infligida al cuerpo una vía para la unión con el Cuerpo Místico, de la que es buen ejemplo la santa quiteña Mariana de Jesús (siglo XVII)<sup>23</sup>, en la poesía de Gangotena tenemos la protesta contra la Naturaleza por la llaga corporal, aunque esta llaga abra la posibilidad de encuentro con la Amada, en la experiencia erótica sublimada, o con Dios, en la experiencia mística. Posibilidad que queda suspendida en la angustia, el agnosticismo y la desolación, a medida que avanza la experiencia poética.

---

21 Ya García Bacca anotaba la extraña fusión de “relatividad” y “existencialismo” a propósito de *Perenne luz*: “Extraña, y para mi desconocida, fusión de relatividad y existencialismo. Resuenan en acorde, forjado por el poeta, casi forzado por él, Einstein, Sartre, Heidegger. Tener bien presente el mundo, sentirse con piel de cosas, con epidermis de luz, con dermis de espacio-tiempo, bien fundidos, en bloque, por Einstein; y todas las cosas fraguadas en bloque más compacto, en Mundo, por Heidegger; y el yo -él, el poeta Alfredo Gangotena, el hombre de carne y huesos, unamunesco, él ‘en carne viva’-, extático fuera de sí, huido, escapado de ese su cuerpo ‘de soledad y golpes’, de ese su cuerpo ocupado en morir-se”. A. Gangotena, *Poesía*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956. “Prólogo” de J. D. García Bacca, pp. 7-26.

22 Gangotena fue un ser marcado por la enfermedad. Se ha sugerido que habría padecido de hemofilia, pero se carece de datos ciertos sobre sus dolencias. Murió como consecuencia de una peritonitis.

23 Cf. Raquel Serur, “Santa Mariana de Quito o la santidad inducida” (pp. 131-62) y Carlos Espinosa Fernández de Córdova, “El cuerpo místico en el barroco andino” (pp. 163-70), en B. Echeverría, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM-El Equilibrista, 1994.

Volvamos a nuestro punto de partida: el extrañamiento de la palabra poética de Gangotena. Sus poemas, por su abigarrada estructura y las fuertes referencias a los Andes y las selvas ecuatoriales contenidas en sus imágenes, debieron aparecer exóticos en el ámbito francés. A la vez, el giro que opera su pensamiento en la tradición cultural católica de Ecuador e Hispanoamérica, similar al provocado por Unamuno en España, si bien se vincula con lo que, siguiendo a Bolívar Echeverría, podríamos llamar “*ethos* barroco” y con la tradición mística hispánica, aporta una dimensión de angustia absolutamente moderna, heredera de Pascal, de Kierkegaard, de Nietzsche y de los efectos del conocimiento científico. Gangotena leyó a Einstein y, al final de su vida, a Sartre y a Heidegger. Sin embargo de pertenecer a una generación que sacudió el clima cultural ecuatoriano, que contaba con personalidades como Aurelio Espinosa Pólit (1894-1961), Benjamín Carrión (1897-1979), José de la Cuadra (1903-1941), Jorge Carrera Andrade (1903-1978), Gonzalo Escudero (1903-1971), Pablo Palacio (1906-1947) y Jorge Icaza (1906-1978), Gangotena marchó solo en una aventura filosófica, religiosa y poética absolutamente extraña, extemporánea en su medio.

Alejado del ámbito de sus amigos de París, encerrado en Quito, sometido al aislamiento social e intelectual, Gangotena careció de interlocutores, con excepción de García Bacca—cuya permanencia en Ecuador fue corta—. Hacia el final de su vida contó con un reducido grupo de amigos más jóvenes dispuestos a escuchar la hermenéutica que él mismo desarrollara para leer *Perenne luz*. Si la permanencia en Francia y la aproximación a poetas como Cocteau, Jacob, Supervielle y Michaux propiciaron el despliegue de su obra poética en francés, el extrañamiento, casi estaría tentado a decir el “autoexilio” en Ecuador, provocó una búsqueda expresiva que deviene en el tono arcaizante del español de *Tempestad secreta*. Este tono arcaico, a mi modo de ver, contiene una doble señal: por una parte, remite el poema a la tradición mística

hispánica y al barroco; por otra, lanza la palabra poética hacia el “origen”, en sentido filosófico, es decir, no al comienzo cronológico sino a las preguntas radicales sobre la existencia humana, su acaecer y sus carencias, aunque solo sea para caer en el vacío, pues la escritura poética deriva no hacia un origen, siempre imposible, sino hacia la Nada.

No deja a este respecto de llamarnos fuertemente la atención el sentimiento agonístico con el que los poetas hispanoandinos se relacionan con la tradición cultural de Occidente, el cual produce una quiebra con amplias repercusiones en la experiencia religiosa, mística, filosófica y, sobre todo, poética. Vallejo, Gangotena, Dávila Andrade, Jaime Sáenz..., quizá desde esta perspectiva configuren un horizonte particularmente rico, apenas explorado en su significación cultural. Tal vez ha llegado el tiempo en que la palabra poética de Gangotena, en ese horizonte, al fin pueda ser escuchada.



## CONFINES

Ó croix,  
Ma parole, astre de ma géométrie,  
Ó rayonnant insigne,  
Croix oblique de ces mondes nouveaux,  
Mes membres s'exhaussent jusqu'à la cime  
[de tes points cardinaux !<sup>1</sup>

ALFREDO GANGOTENA

En tres de los poemas tempranos de Alfredo Gangotena (1904-1944), la travesía —la de Colón y sus compañeros, o la de Pizarro, el hombre de Trujillo, y los suyos—<sup>2</sup> se constituye en alegoría de la escritura poética: un viaje hacia lo desconocido, lo impredecible, lo radicalmente Otro, las “tierras de América”. Los tres poemas insisten en el destino que adquiere la travesía: la aproximación incesante a la “púrpura eclosión del vacío”, a la “iluminación” en la que puede vislumbrarse “el volumen de la muerte”.

---

<sup>1</sup> “¡Oh cruz! / Mi palabra, astro de mi geometría, / Oh insignia destellante, / Cruz oblicua de estos mundos nuevos, / ¡Mis miembros se extienden hasta / la cima de tus puntos cardinales!”, “El hombre de Trujillo”, en *Orogénie*. En la primera versión del poema, el último de los versos citados dice: *Mes membres grincant à la cime de tes points cardinaux!*

<sup>2</sup> La primera versión de *L'Homme de Truxillo* apareció en la revista *Intentions* (París, septiembre-octubre de 1924); la segunda, en su libro *Orogénie*, publicado en 1928 (París, NRF), cuando el poeta quiteño había retornado ya a Ecuador en compañía de Henri Michaux. La diferencia entre las dos versiones obliga a considerarlas como dos poemas distintos. Los dos, sin embargo, guardan estrecha relación con *Christophorus*, publicado en la revista *Philosophies* (París, marzo de 1925). Cito según la edición de Claude Couffon: Alfredo Gangotena, *Poèmes français*, Orphée, La Différence, 1991-1992, 2 volúmenes. Para la traducción me he basado en las versiones de Gonzalo Escudero y Filoteo Samaniego, en Alfredo Gangotena, *Poesía*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956.

*Ô pourpre éclosion du vide. Ô terres d'Amérique,  
L'édifice s'écroule à l'ombre de ma foi !  
Purifiez ce qu'il y a de permutable en moi,  
Frères, amis, éclairez donc les savanes, les corridors,  
Ô frères, pour que mieux je connaisse le volume de la mort !<sup>3</sup>*

En estos textos del joven poeta quiteño, que anuncian lo que será el sostenido tono de su poesía, la angustia brota de la comprensión de la finitud, del “mejor” *conocimiento* “del volumen de la muerte”, y deviene apertura a las travesías que ha de emprender la experiencia poética, es decir, la escritura poética; apertura hacia el devenir del mundo y de las cosas. Ese “mejor conocimiento”, en incesante expansión a lo largo del poetizar de Gangotena, surge de la condición existencial de extrañamiento y desamparo sobre la que se pliega la experiencia poética. El tono existencial de estos tres poemas, en los que se imbrican la meditación poetizada de un acontecimiento histórico, la dramatización del extrañamiento del individuo en el curso de una travesía en la que percibe la inmensidad de su desamparo, la exposición de la religiosidad agonística y la implícita meditación sobre el destino epocal de la propia poesía, dan cuenta de la extrema modernidad de su escritura.

Hay en la escritura de Gangotena una insólita expansión del texto poético que provoca una sobreabundancia que desconcierta. La expansión de las líneas versales y del poema configura una imagen de espacialidad desbordada; las acumulaciones lexicales, de tropos y exclamaciones hacen de los textos poéticos un tejido abigarrado, denso, saturado. La expansión textual, la sobreabundancia y la acumulación generan un singular oscurecimiento del decir poético, oscurecimiento en el que ha de seguirse la “insignia destellante”, “el astro”, lo que fulgura en la palabra poética, a fin de vislumbrar los confines a los

---

<sup>3</sup> “¡Oh púrpura eclosión del vacío! ¡Oh, tierras de América!, / ¡El edificio se derrumba a la sombra de mi fe! / Purificad lo que hay de permutable en mí, / Hermanos, amigos, iluminad las sabanas, los corredores, / ¡Oh, hermanos, para que yo conozca mejor el volumen de la muerte!”

que ha sido arrojada o empujada la experiencia misma del poetizar. Oscurecimiento que no proviene de intención alguna del poeta, ni de sus límites expresivos: el oscurecimiento surge de lo que puede decir ese poetizar en el ámbito de su experiencia.

El ámbito en que se da la experiencia poética de Gantogtena –su escritura, su meditación poética– es el de la consumación del nihilismo moderno. La consumación del nihilismo no es ni su fin ni el paso más allá del nihilismo, como advierte Heidegger en su respuesta al envío de Ernst Jünger, “Sobre la línea”. El nihilismo es una época de la historia de Occidente en la que este adquiere un dominio de dimensión planetaria; época de la que no hemos salido. Es una época signada por la muerte del Dios de la metafísica y del Hombre del humanismo. Una época en que se profundiza la voluntad de dominio, la voluntad de conocimiento técnico, y en la que crecen, junto con el orgullo que acompaña al poderío, la pesadumbre y la miseria humanas.

Pertenece a la época de la consumación del nihilismo, época vislumbrada por Nietzsche, Dostoievski y Mallarmé, la condición del desamparo. Quien se adentra en la condición epocal, yendo más allá de la Ilustración, el positivismo y aun el desencanto modernos, quien se adentra siguiendo las huellas de Nietzsche o Mallarmé, o incluso de Kierkegaard, arribará al desamparo. Nadie está para ampararnos en nuestras travesías. No hay otro “astro” que guíe la travesía que no sea la propia palabra del poetizar: su propia huella, su deriva. Nada espera al fin de la travesía que haya podido vislumbrarse en el puerto de partida, en el punto en que se asumen la travesía y sus riesgos. La travesía ha de darse por rutas aún no trazadas, ha de atravesar por rumbos de inciertos destinos –mares, tierras, páramos; textos, páginas–, sin el amparo del Dios o de los astros. La travesía ha de darse su propio astro. Mas, si la travesía del navegante renacentista, mercader, catequista y humanista a un tiempo, tiene por propósito descubrir, conquistar y colonizar, es decir, si tiene por propósito el dominio, ¿qué se propone la escritura poética? Ni conquista, ni colonización, ni descubrimiento.

Al asumir la escritura poética esa condición de desamparo, el poeta se sitúa en una experiencia de los confines para atravesar el ámbito del nihilismo hasta sus extremos. Nada hay que conquistar, nada que colonizar. Ningún dominio se habrá descubierto al concluir la travesía. No es la voluntad de poder lo que impulsa al poeta, sino el abandono. Su fuerza radica en el abandonarse a la travesía, a su deriva por los ámbitos del desamparo. Lo que viene de vuelta en el poema ya estaba en su dirección desde el inicio: el deseo de lo Imposible, el dolor y el goce de la travesía, los destellos del astro que se ha dado a sí mismo en los confines.

¿Quién es el protagonista de la travesía? ¿Quién “habla”, quién “clama” en los poemas? ¿Colón? ¿Pizarro? ¿Gangotena? La “voz” del protagonista del poema, el sujeto de la enunciación en los tres textos, se instituye en el lugar donde se juega la tensión dramática entre el poeta moderno que “habla” por boca de los personajes Colón y Pizarro, sin renunciar por ello a “hablar” directamente en el texto como poeta moderno, y las voces espectrales de los personajes históricos Pizarro y Cristóforo, el Portador de Cristo, que han *atravesado* el Atlántico para llevar a su Dios a las tierras ignotas, o para ir al encuentro del mensaje de su Dios —*Serait-ce, Seigneur, l'attente telle période de Ta missive?*<sup>4</sup>, para salir al encuentro de lo insólito, lo abierto de modo radical —América—, puesto que, para el Navegante, este es un mundo por descubrir, inventar, inventariar, nombrar; un mundo que se abre a la eclosión de los sentidos. Por otra parte, la auto-ironía que se despliega en estos poemas aniquila cualquier posible conversión de ellos en épica, himno o elegía.

La travesía de Europa a América es la travesía de una cultura, la occidental, mediterránea, católica, renacentista, hispánica —que incorpora las huellas de moros y judíos— hacia lo radicalmente otro, lo todavía innostrado en su lengua, en sus lenguas; un “Nuevo Mundo” que, al ser totalizado en la

---

4 “¿Sería, Señor, la espera ese período de Tu misiva?”, del poema *Christophorus*.

representación epocal, se nombrará luego con un nombre equívoco, “América”, y no con el patronímico —el nombre del padre— de un dios o de un héroe mítico; no siquiera con el patronímico de un descubridor o un conquistador, sino con el nombre del cartógrafo, del que traza el diagrama para dar fe, a través de esa peculiar forma de escritura que es el mapa, de que ahí está un “nuevo continente”, al que hay que bautizar, otorgar un nombre, dar sentidos. Es el trazo en el mapa, el curso de las líneas, esa forma de escritura, lo que finalmente, al recoger las trayectorias de las travesías y anudar la asignación de sentidos, inventa el “Nuevo Mundo”.

En uno de los textos titulados *L’Homme de Truxillo*, Gangotena nombra a Pizarro, y nombra a Cristóforo, el Navegante. Cristóforo y Pizarro se dirigen hacia los confines, hacia lo innominado, hacia lo que quizá encuentren más allá, en el afuera de su mundo. Hacia los confines que tal vez se hundan o se plieguen en los abismos de la interioridad de su mundo: el sueño utópico o la pesadilla; el deseo de su otro, de algún otro, el anhelo de su completitud o su metamorfosis. Se dirigen hacia *Finisterre*. Van con su angustia hacia la “eclosión del vacío”. ¿Llevan su Dios? ¿O van en búsqueda del mensaje incierto de su Dios?

Es en la agonía de esa búsqueda del mensaje de su Dios, de su incierta o desconocida “misiva”, donde se engarza la travesía del propio Gangotena: travesía abierta por la angustia, por la “eclosión del vacío”, por el mejor conocimiento “del volumen de la muerte” en la época de consumación del nihilismo anunciada por el Zaratustra nietzscheano. Travesía desgarradora, devastadora, cruel, y no por ello menos cargada de intensidad mística y erótica, como señala de manera explícita el primer verso de la segunda versión de *L’Homme de Truxillo*: *Je te visite, ah! je t’implore dans le songe, ô mon épouse ignorée!*<sup>5</sup>

Si la travesía de Colón, el navegante renacentista, implica la lectura de la posición de los astros en el firmamento

---

5 “¡Yo te visito, ¡ah!, yo te imploro en el sueño, oh mi esposa ignorada!”

nocturno —una débil garantía que mira más hacia el punto de partida, hacia la posibilidad de retorno, que hacia la certidumbre del arribo a las tierras prometidas, por mínima que fuese esta certidumbre—, la travesía de la escritura poética —“mi palabra”— impone su singular “geometría”, su cruz, la “Cruz oblicua de estos mundos nuevos”, de los “mundos” —los sentidos— que abre el poema. Una travesía hacia las Lindes, como había escrito poco antes César Vallejo: “Y no saben que el misterio sintetiza... / que él es la joroba / musical y triste que a distancia denuncia / el paso meridiano de las lindes a las Lindes” (“Espergesia”).

En los textos de Gangotena se acumulan los gestos de extrañamiento, los cuales dan cuenta de la condición de exilio que es para el poeta el lugar inexorable de su experiencia: la escritura. Si “el hombre de Trujillo” trae a los Andes, junto a la Cruz y el cristianismo, una lengua, el español, el joven poeta quiteño atraviesa el Atlántico en sentido contrario, hacia Europa y hacia otra lengua, hacia otra figura de la historia de Occidente, signada por la “muerte de Dios”. El gesto marca el exilio del país natal, de la tierra prometida, de la lengua materna; el extrañamiento del mundo familiar, de la filiación, del linaje:

*Or non!  
Ni cette présence murale, plurielle de mes parents,  
Ni les cadenas et les sévères formules de la ténèbre et du ciment,  
Ne m'empêcheront, ces mille entraves ! de m'absenter,  
Grilles oxydées !  
De m'absenter dans les délices et le mouvement de mon esprit.<sup>6</sup>*

Que la experiencia poética tiene “lugar” en los confines, “en el paso meridiano de las lindes a las Lindes”, es una convicción extendida entre los poetas modernos, heredada de los

---

<sup>6</sup> “¡No! / Ni esta mural y plural presencia de mis padres, / Ni los candados y las severas fórmulas de la tiniebla y el cemento, / Me impedirán, mil ataduras, ausentarme, / ¡Orinecidas rejas! / Ausentarme en las delicias y el movimiento de mi espíritu.”

románticos. Pero, en el caso de los poetas andinos, hay otra “iluminación” que destella en la “eclosión del vacío”, en la marca de la cruz. ¿Hacia dónde va, hasta dónde llega la travesía del “hombre de Trujillo”? Una travesía iniciada en Trujillo, en las tierras de *Extremadura*, es decir, de los confines de la España medieval, donde la España cristiana limita con Al Andalúz; una travesía que deriva hacia México (Cortés), hacia Perú (Francisco Pizarro, Almagro), hacia Quito (Benalcázar, Gonzalo Pizarro), hacia la nueva villa nombrada “Trujillo” en Perú, lugar que cuatro siglos más tarde será una estación o puerto decisivo en la travesía vital y poética de Vallejo: *Los heraldos negros*, la cárcel, *Trilce*... Una travesía que cruza al otro lado del meridiano límite, al otro lado de las “lindes” de un mundo: de Europa (o de la Extremadura de Europa) a América, de la Europa medieval a la Europa moderna, de los Andes precolombinos a la América colonial hispánica, andina, hacia los extremos de la España barroca.

¿Qué “otros mundos nuevos” abre la “Cruz oblicua”? ¿Qué “ilumina” la “insignia destellante” (*Ô rayonnante insigne, / Croix oblique de ces mondes nouveaux*)? ¿Qué “destella” en este gesto extremo de escritura, en estos trazos que inscribe en una lengua extranjera un “heredero” ya lejano de los hombres de Trujillo, o un heredero, dicho con mayor pertinencia, de la cultura católica barroca, cuyo dominio persiste en la experiencia vital de Quito, ciudad donde el poeta de *L’Homme de Truxillo* y *Christophorus* ha vivido su infancia y a la que retornará muy pronto? “Cruz oblicua de esos mundos nuevos”... ¿No marca acaso tal oblicuidad —esa dirección al sesgo— lo insólito de la trayectoria? La escritura de Gangotena testimonia la trayectoria angustiosa y agónica de quien va al sesgo: de su país, de su clase, de su lengua natal —una poesía escrita primero en francés y, más tarde, en un español anacrónico—, del cristianismo. Al sesgo de los legados de “Cristóforo” y del “hombre de Trujillo”. Esa, su cruz...

Sin embargo, esa “cruz oblicua” de la experiencia poética, con ser idiosincrásica de Gangotena, señala —marca,

traza, y aun tacha— el “lugar” único donde podía darse esa experiencia: el exilio *de* (y *en*) un lugar nombrado “Quito”, *de* (y *en*) un país nombrado “Ecuador”. Un lugar de la geografía política que se ha instituido sobre una cruz, que se ha configurado en torno a una cruz: el cruce de los Andes con el ecuador terrestre. Una cruz cuyo sesgo va a dar al Pacífico, el Océano ante el que se detiene la travesía del “hombre de Trujillo”, ese contemporáneo de Garcilaso y Boscán, de Lutero, Miguel Ángel y Copérnico, portador de la Cruz, del Dios de Occidente, de la lengua que se instituye en lengua de escritura, de registro, de memoria, de invención.

De donde se ha exiliado en primera instancia Gangotena, pero a donde regresa para tornar todavía más radical su exilio —al punto de volverse ajeno, incomprensible para sus contemporáneos, como testimonian sus críticos Alejandro Carrión y Raúl Andrade; y más tarde, olvidado, desconocido—, es de Quito, de Ecuador, de los Andes; de la Extremadura de Occidente, del Extremo Poniente. Y sin embargo ahí permanecerá *confinado* desde su retorno en 1927 hasta el fin de su vida, en un momento en que en ese “lugar” se superponen temporalidades históricas disímiles, un momento en que en esos confines de Occidente se cruzan, o empiezan a cruzarse, los ritmos de la modernidad capitalista en expansión con los ritmos de la cultura barroca hispánica.

Gangotena utilizará restos culturales barrocos para componer el substrato textual de su poesía: esta es abigarrada, desbordante, obsesiva. La “púrpura eclosión del vacío” es también la eclosión de la palabra poética que provoca el “horror al vacío” propio del barroco. Horror y fascinación por el vacío que hacen del vértigo una constante de la experiencia poética: el vértigo apenas se suspende en la expansión incesante del poema. Se puede, en efecto, leer la obra poética de Gangotena como un poema que se expande sin término, un extenso poema inconcluso, que tiende a abismarse de continuo. Poema de incesante meditación sobre la condición existencial de desamparo y exilio del hombre moderno, del

hombre que pertenece a la época de consumación del nihilismo, del hombre de los confines; meditación que se configura sin embargo sobre un substrato textual anacrónico, barroco, que busca desesperadamente “otra lengua” para decir lo indecible, lo que ya no puede decirse con los lenguajes de la época. Lo que tal vez no pueda decirse en ninguna lengua.

Por otra parte, Gangotena, que vive en la proximidad de los indios sin comprenderlos, que se sabe no-indio y que percibe que no podría ser comprendido por sus prójimos indígenas, inscribe con honestidad su imposibilidad de comunicación en *Absence* (Quito, 1932); la imposibilidad de una travesía hacia un prójimo con el que comparte un territorio, pero no una morada, no un espacio del mundo (de sentidos):

*Mais qui de violent frappe à ma porte ?  
Ah! c'est encore vous, enguirlandé de plumes et de palmes,  
Monsieur l'Inca Túpac-Yupanqui?  
Qu'avez-vous donc de si pressé à nous révéler ?  
Vous me faites plutôt, entouré des ombres, l'effet de me traquer,  
De me traquer et de vous tenir toujours à l'est,  
Toujours à l'est terrible de ma pensée.  
[...]  
Mais quoi ! j'attends un message, un signe, moi illuminé d'a-  
mour,  
Et tu viens m'interrompre et balbutier ton langage abscons, Seigneur Inca,  
et me le débiter comme une chose uniquement faite de son?*<sup>7</sup>

Pero, ¿hay un prójimo, un próximo, al que pueda abrirse la comunicación? ¿A quién puede “abrir su corazón” la

---

<sup>7</sup> “¿Pero quién golpea con violencia a mi puerta? / ¿Aún eres tú, engalanado de plumas y de palmas, / Señor Inca Túpac-Yupanqui? / ¿Qué tienes que revelarnos con premura? / Me provocas, envuelto en sombras, el efecto de acosarme, / De acosarme y de mantenerte al este, / Siempre al este terrible de mi pensamiento. / (...) / ¡Y, qué! Yo, iluminado de amor, espero un mensaje, un signo, / ¿Y tú, Señor Inca, vienes a interrumpir y a balbucir tu lenguaje abstruso, y a dirigírmelo como una cosa hecha únicamente de sonidos?”

poesía de Gangotena? Se sabe: sus amigos de Francia, Michaux, Jacob, Supervielle. Pocos amigos que se aproximan al poeta hacia el final de su vida. ¿Hasta dónde los poetas europeos de lengua francesa podían penetrar en los confines por los que tenía que aventurarse Gangotena, hasta dónde podían sospechar los territorios de frontera de su confinamiento? ¿Hasta dónde García Bacca y sus pocos amigos quiteños podían acompañar su travesía? El poema va hacia un prójimo, hacia un próximo. Mas, ¿dónde, en que ámbitos del desamparo encuentra a su Huésped?

“Y no saben que el Misterio sintetiza... / que él es la joroba / musical y triste que a distancia denuncia / el paso meridiano de las lindes a las Lindes”, ha dicho en tanto César Vallejo, el poeta de los Andes que a más lejanas Lindes ha llevado su “paso meridiano”. Las “lindes”: los límites que señalan el fin de un territorio, de una época, de un mundo. El tras-paso del “meridiano” que inscribe el arribo a otro territorio, otra época, un nuevo mundo. La “cruz” que señala límites que se entrecruzan para configurar ámbitos correlacionados. Las líneas y el punto de su intersección en la cruz: ¿posibilidades del tras-paso o su imposibilidad, su impedimento? Si el pensamiento filosófico se esfuerza por acotar los ámbitos de cercanía a las “lindes”, si la metafísica recae en los tópicos y los lenguajes más acá de las “lindes” para insistir, incluso a su pesar, en el nihilismo, si el hombre de la consumación del nihilismo vive cínica o discretamente “más acá” de las lindes, el poeta se mantiene en camino hacia las “Lindes”, hacia el paso del “meridiano”. Apertura hacia lo que adviene sin ser conocido o determinado, hacia lo esperado, sin saber alguno acerca de lo que se espera. Lo que permanece en el “Misterio” de su advenimiento, de su acontecer.

No se ha pensado, no se ha intentado pensar, sobre esta singular experiencia de los confines y del confinamiento que caracteriza a nuestro habitar, aquí, en el cruce de los Andes y el ecuador terrestre, en el horizonte epocal planetario. El fácil

expediente del repudio al pensamiento filosófico, incluso del repudio a la metafísica, y la sustitución del pensamiento por la descripción sociológica o historiográfica, han impedido la aproximación al ámbito de las “Lindes” que abre el poetizar de algunos de nuestros poetas. Tal vez por ello, entre nosotros, las palabras de los poetas, de nuestros grandes poetas, esperen aún, en las sombras, su acontecimiento. La oscuridad de Gangotena, la oscuridad de Dávila Andrade, su “hermetismo”... ¿No son, acaso, el insistente llamado que nos es dirigido para atravesar las lindes hacia las Lindes?

Las dos versiones de *L'Homme de Truxillo* terminan con una invocación a los “hermanos”, los “amigos”. La segunda empieza con una invocación a la “esposa ignorada”. *Christophorus* puede ser considerado como un poema dramático, en el que continuamente el protagonista (el Navegante-el poeta) está en pugna con sus compañeros de aventura, con el Dios al que invoca, y finalmente con los lectores del texto. Si la travesía es una experiencia de exilio, ¿a qué hermanos puede invocarse, a qué amigos? ¿A qué Dios ha de dirigirse la invocación en la época del nihilismo? ¿Quién es, si no es lo Imposible, la “esposa ignorada” a la que se invoca? ¿Quién puede ser la *Dame admirable* a la que se invoca en el inicio de *Christophorus*? ¿Dónde espera la “esposa ignorada”? ¿Dónde espera lo Imposible?

Si la experiencia poética conduce a Gangotena al exilio radical: de su linaje, de su patria, de su clase, de su nación, de su lengua natal; si más tarde ese exilio deviene exilio de Occidente y confinamiento en la Extremadura andina, no habrá al término de la travesía ni “hermanos” ni “amigos” a quienes invocar, al menos no habrá ni “hermanos” ni “amigos” que hubiesen salido del mismo hogar, desde el mismo puerto, en la misma travesía, “hermanos” y “amigos” que fuesen los compañeros a lo largo de la travesía y que estuviesen prestos a seguir siéndolo: los compañeros, los hermanos, los amigos, hasta el fin. ¿Qué hermanos, qué amigos, qué contemporáneos podrían ser invocados por el poeta? ¿En qué

“sociedad”, en qué “politicidad” podrían ser invocados? El Navegante se enfrentará a la rebelión, al desánimo y a la codicia de sus compañeros. Los hombres de Trujillo se aniquilarán entre sí. Intriga, envidia, codicia, odio: el fin que persigue el dominio aniquila la fraternidad, la amistad. No hay amigos. A su turno, ¿no es acaso la travesía del poeta una experiencia solitaria? Mas una travesía solitaria que se abandona a la oblicuidad de su cruz, hacia otro, el prójimo, el próximo, el Huésped desconocido que tal vez acoja al poema en su deriva. Una travesía que se dirige, por último, al encuentro de su Otro extremo, de su Huésped abismal: la muerte.

En uno de sus últimos poemas, *Tempestad secreta* (Quito, 1940, en español), Gangotena, desde su confinamiento, invocará al Huésped, quien llegará para exclamar –también él– “¡desolación, desolación!”. Invocación al Huésped: no al Ángel, no al mensajero del dios o de los dioses. Al Huésped: al que llega y es acogido en el hogar o al que acoge en su hogar. Mas, el hogar es lo desierto, el ámbito yermo de la condición epocal. Se acoge al Huésped o el Huésped acoge en su desamparo. La tensión entre la desolación –el desamparo– y el abrirse para acoger al otro –la hospitalidad, el amparo que no se garantiza con ninguna fe en los ámbitos de la desolación– es la oblicuidad misma de la cruz, oblicuidad que la desplaza, que la pone a la deriva hacia las Lindes. Es el tras-pasar de las lindes hacia las Lindes.

En el abandonarse de la palabra del poeta a la oblicuidad de su cruz, y aun en la extrema desolación de los confines, habrá siempre un ámbito de apertura por el que (se) retorna (a) la travesía. Por el que retorna “el paso meridiano de las lindes a las Lindes”. Para cruzarlas, acaso, a través de la invocación amatoria:

Ventanas perdurables: chorreando  
venas, me confundo con la espesa  
arcilla de la noche.

¡Oh Esposa mía, de soledad en soledad  
repercutes en mis golpes!  
Los senos tuyos, leche adentro, tan  
cargados de mis labios, de mi prenda:  
Me arrancas y me devuelves a esta  
plaza;  
Me deshaces en sudores, años, mares  
y otros continentes.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> A. Gangotena, *Tempestad secreta*, Quito, edición del autor, abril MCMXL.



## LA POESÍA DE GONZALO ESCUDERO: “ARQUITECTURA DE LA LUZ SUMISA”

En pocos poetas ecuatorianos se encuentra tal voluntad de forma como en Escudero. Un verso de *Estatua de aire* podría permitirnos captar el espíritu de su poesía: “arquitectura de la luz sumisa”. Si la poesía de Escudero brilla de manera tan singular en el contexto de la lírica ecuatoriana, es por la extrema voluntad de arte que hace de su escritura una límpida construcción iluminada por la fulguración de sus imágenes. Raras veces la escritura poética ha devenido acto de tal virtuosismo en el manejo de la “música” de las palabras y del juego metafórico: acto de orfebrería en el cual, sobre la filigrana del verso, se engastan imágenes que iluminan con intensidad la presencia de la mujer amada y la riqueza entitativa del mundo, la sucesión del deseo y el gozo, la intimidad subjetiva.

Enamorado de la fuerza “encantatoria” de la palabra poética, ajeno incluso al componente comunicativo, utilitario, del lenguaje, Escudero arriba en su madurez, después de transitar por el parnasianismo, el modernismo y la experimentación vanguardista, a una suerte de “poesía pura”, extraña, en apariencia anacrónica, arcaizante incluso.

El poema, en la obra más idiosincrásica de Escudero, es ritualidad pura: el lenguaje se refleja a sí mismo de un verso

a otro, de una estrofa a otra, en un esfuerzo por sobre todo compositivo. La palabra, para alcanzar su máximo poder de iluminación, ha de someterse al principio arquitectónico del poema. La maestría que así logra Escudero —y con el término “maestría” se alude tanto a la peculiaridad del dominio formal alcanzado por el poeta, como a su legado en la historia de nuestra poesía— reside en su paciencia de orfebre, en la obsesión por la perfección formal del verso y del poema, en la capacidad de iluminación de sus metáforas, en la riqueza rítmica, en la sonoridad alcanzada por el poema.

#### LOS INICIOS: APREHENSIÓN DE LAS FORMAS

Escudero se formó en un contexto cultural marcado por la influencia del modernismo. En la cultura ecuatoriana, a pesar de ser un movimiento epigonal y tardío, el modernismo introdujo la pasión artística, la voluntad de escritura poética como actividad autónoma, no sujeta a otro fin que no fuese la poesía misma. Nos legó la vocación cosmopolita y la apertura a la modernidad, la rebeldía contra las formas “municipales y espesas” de la vida cotidiana; la convalidación del arte y del artista y de su radical libertad. La vocación cosmopolita, en primera instancia, se tradujo en el acercamiento a la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX y en el conocimiento de los grandes modernistas hispanoamericanos, Darío y Herrera y Reissig, sobre todo. El joven Escudero, tanto como sus contemporáneos Jorge Carrera Andrade y Alfredo Gangotena, en Quito, y Hugo Mayo, en Guayaquil, pudieron asimilar ese clima espiritual provocado por la rebelión modernista, a la vez que lograron evitar el hundimiento vital que prematuramente acabó con sus antecesores. Los cuatro radicalizaron su vocación cosmopolita, asimilaron propuestas estéticas de las vanguardias y adquirieron voces personales, distintas ciertamente, que convergieron para inaugurar el potente movimiento poético ecuatoriano del siglo XX.

Escudero se dio a conocer como poeta muy joven, con *Los poemas del arte* (1919) y *Las parábolas olímpicas* (1922). Estos primeros textos ponen en evidencia el proceso formativo del poeta adolescente, que se ejercita en el manejo del alejandrino, del soneto y de otras formas, acogiendo a los modelos parnasianos, simbolistas y modernistas. Se advierte ya, con la debilidad y frescura del brote, el surgimiento de la posterior potencia imaginativa y metafórica que caracteriza a Escudero: “¡Los senos ondulantes serán espuma frágil! / ¡Los labios serán cuerdas de un estremecimiento!” (“Parábola del viento”), “Qué más puede la espuma que cantar en su tono / simple” (“Parábola de la espuma”), “¡Llueve luz! El prodigio del tronco se agiganta / electrizado en ávidos estertores nerviosos” (“Parábola del tronco”).

EL ÍMPETU VANGUARDISTA:

LA “FÁBRICA DE LAS IMÁGENES FORTUITAS”

Escudero emerge como un poeta que posee voz propia con *Hélices de buracán y de sol* (1933). Los dieciocho poemas de este libro no están unidos ni por una línea temática uniforme, ni por una propuesta estilística unitaria. El libro se inicia con una composición de tonalidad épica, llena de vibraciones telúricas, “Hombre de América”. Pasa por inquietudes religiosas en “Dios” o “Los dólmenes”, atraviesa los espacios del erotismo en “Tú”, “Mujer deshabitada”, “Elegía de mi muerte”, y llega a la expresión de la angustia existencial en “Tatuaje”.

Entre *Las parábolas olímpicas* y *Hélices de buracán y de sol*, es decir, a lo largo de la década de los años veinte, el poeta ha vivido una primera sustancial transformación: el descubrimiento de las poéticas vanguardistas. Claras influencias surrealistas, futuristas y en menor medida ultraístas, las cuales se advierten en los procedimientos constructivos de algunos poemas y en la formación de las imágenes y las metáforas, se combinan con residuos parnasianos y modernistas.

*Hélices de huracán y de sol* tampoco presenta unidad en las formas rítmicas, métricas o estróficas. “Hombre de América” y “Tú” están contruidos sobre la base de cuartetos de versos alejandrinos; sin embargo, la mayor parte de los poemas dejan de lado las formas métricas y estróficas regulares y adoptan el verso libre. Con ello, la espacialización del texto, y no ya el acento rítmico, pasa a constituirse en el principio constructivo del poema. Esto es evidente en “Éxodo”, pero sobre todo en “Tatuaje”, poema que introduce, en el plano de la expresión, cifras numéricas e incluso un deliberado prosaísmo, lo cual contribuye, en el plano del contenido, a intensificar la tensión entre la intimidad y el mundo: la conciencia está llena de las imágenes de las cosas, imágenes que construyen una dura arquitectura, “Este Escorial que llevo adentro”, en la que es posible enumerar ventanas, puertas, patios, torres, mientras la intimidad se desvanece, se torna inaprehensible: “¿En dónde estoy que ya no estoy en mí mismo?”

Pese a la heterogeneidad temática y compositiva de los poemas, podemos ubicar algunos rasgos estilísticos que predominan en el conjunto del libro: la imagen vanguardista, los epítetos incoherentes, la enumeración caótica, el peso asignado a lo irracional, al componente emotivo, a la analogía. Las reiteraciones, particularmente las anáforas, se vuelven la piedra angular de la construcción textual de algunos poemas, como sucede con “Hombre de América”, “Dios”, “Ases”, “Tú”, “Éxodo”, “Elegía de mi muerte”. En varios poemas, el peso de las esdrújulas definirá el ritmo: “Hombre de América”, “Los huracanes”.

Dos poemas de *Hélices de huracán y de sol* marcan en la obra de Escudero un breve encuentro de la poética vanguardista con la temática de lo telúrico, por entonces presente con fuerza en la literatura latinoamericana, y claramente en la ecuatoriana, sobre todo en la narrativa. Así, en el poetizar de Escudero aparece brevemente la pregunta por la identidad del hombre americano y su relación con la naturaleza. Esta pregunta se aborda en “Hombre de América” y “Los huracanes”.

canes”, para quebrarse en “Pleamar de piedra”, poema de ciertos ecos futuristas que, luego de brillantes imágenes en que resplandece lo telúrico, se cierra con una rotunda afirmación de la singularidad del Yo: “Tierra, dame tu pleamar / de piedra para mi eternidad. // Tierra mía, y al fin, Tú y Yo, / cifras del logaritmo de Dios.”

La temática dominante en *Hélices de huracán y de sol* es la erótica. Más aún, a partir de este libro, la poesía de Escudero es esencialmente experiencia erótica: el poema no solamente habla del deseo y el encuentro sexual, de la fulguración del cuerpo femenino, de la cercanía y la carencia de la amada, del goce y del duelo, sino que instituye el mundo a través del erotismo. Con justa razón Gustavo Alfredo Jácome ha podido calificar a Escudero como “*homo eroticus*”<sup>1</sup>, y destacar, como lema de su poesía, el primer verso de “Angustia cósmica”: “Mi tótem es una mujer desnuda”. La experiencia del erotismo se presenta en la obra de Escudero como un deambular por los variados territorios de Eros, como tránsito y mutación a través del deseo y del goce. En *Hélices de huracán y de sol*, el erotismo es algo más violento, más crudo que en los poemas de los ciclos posteriores; es menos gozoso, por momentos hasta desesperado, como acontece con el encuentro de la nada en el trasfondo de la unión sexual, en “Mujer deshabitada”.

Quizá sea “Tú” el poema que de manera ejemplar exhibe la intensidad de la poesía erótica de Escudero en este período. “Tú” es el resultado cabal del largo aprendizaje de una forma rítmica, métrica y estrófica heredada de los parnasianos y de Darío: componen el texto diez cuartetas de impecables versos alejandrinos, con rima consonante alternada. A esta estructura se suma otro recurso que abunda en *Hélices de huracán y de sol*, la reiteración, y particularmente la anáfora. Lo que ante todo se reitera en el texto es la palabra que aparece como su lema: “Tú”. Ya en el primer verso se re-

---

<sup>1</sup> G. A. Jácome, “Gonzalo Escudero, *Homo eroticus*”, en *Estudios estilísticos*, Quito, Editorial Universitaria, 1977, pp. 149-192.

pite tres veces: “Tú, sólo Tú, apenas Tú en los desvaneceres” Las anáforas, sobre el soporte rítmico del verso alejandrino, dotan al poema de un particular aliento, sobre el que se desborda un torrente metafórico surrealista que establece, en el interior del texto, la ruptura con el parnasianismo y el modernismo, de los que sin embargo proviene la estructura métrica, versal y estrófica del poema.

En medio de la intensidad metafórica del poema, no dejará de aparecer, casi desdibujada, la proximidad entre erotismo y muerte. El poema concluye transfigurando a la amada en espacio para el reposo final, como insinúan los dos últimos versos: “Tú, el narcótico blando para la muerte bruja. / ¡Tú, el pleamar de oro para mi último mar!”

“Ases”, “Cuaresma de amatistas temblorosos”, “Mujer deshabitada” y “Angustia cósmica” desarrollan el erotismo de “Tú”. A diferencia de este, ninguno de los cuatro poemas está construido con formas métricas o estróficas regulares. Pero, como en “Tú”, nos hallamos ante un torrente de imágenes formadas por analogías imprevisibles. La huella del principio constitutivo de la analogía formulado por Lautréamont, significativamente mencionado en el poema “Ases”, principio incorporado luego a la poética surrealista, es evidente en la construcción metafórica de este grupo de poemas:

Ases de tu sonrisa de azufre y tus descalzos  
pies sobre la caldera de la noche. Fugaces  
clavos titiriteros de tus pezones falsos.

[...]

Autopsia de tu cuerpo sobre una mesa coja.  
Casa de Usher. Pabito verde entre los escombros.

La imprecación contra la elusiva amada alcanza la bella intensidad de esta serie configurada con una enumeración caótica:

Rabo, cometa nómada, lobo siniestro, diente  
mortal, trece personas en la mesa y tres luces,

partículas volátiles de un espejo creciente,  
arañazo de gato y caída de bruces.  
Trece horas del reloj, sexo del tiempo.

Junto al violento erotismo de *Hélices de huracán y de sol*, surge un particular sentimiento religioso, entre pagano y panteísta, de cualquier forma, gozoso. Con ello, se vuelve patente otra sostenida tensión espiritual que surge como presentimiento de lo divino desde el goce erótico y que se elevará más tarde hasta la sosegada meditación de *Introducción a la muerte* y *Réquiem por la luz*. En *Hélices de huracán y de sol*, lo religioso nace de la inquietud del Yo, de su necesidad de experiencia para aprehender el mundo y rozar lo divino, experiencia que se vislumbra en los pliegues del erotismo, en la disolución de la presencia del cuerpo deseado. El poema “Dios”, que resume esta inicial forma de la religiosidad en la poesía de Escudero, inicia precisamente con la inquietud de la búsqueda: “Sobre la noche de ébano, tiendo mis manos bárbaras / para buscar a Dios... Y enarbolo en mis mástiles / el silencio.”

Esta búsqueda de Dios, formulada con urgencia por el hablante lírico, surge del contacto con el cuerpo de la mujer, y se vuelca en una experiencia religiosa que contagia a Dios de materia, que lo aproxima a lo carnal, a la vez que consagra el cuerpo de la amada: “Y hasta muerdo la fruta de tus dos senos núbiles / para encontrar a Dios en sus pezones túrgidos / maravillosamente convertido en miel límpida”. En la búsqueda de Dios, el poema sigue la sinuosa vía del deseo, que recorre el cuerpo de la mujer, y que de modo sorprendente la tenue ansiedad que circunda al acto erótico por la presencia ambigua de la muerte.

El libro que se inicia con un intento épico destinado a comprender al “Hombre de América”, que transita por los territorios del erotismo y de la sexualidad gozosa, concluye en “Tatuaje” y “Elegía de mi muerte”, en un desesperado intento del yo lírico por recogerse en sí mismo, por volverse

“intimidad”. En ese tránsito, el poeta ha descubierto el poder de la imagen y la libertad de la palabra poética, lo que esta enmascara y lo que transparenta. Ha saboreado el enigma sobre el ser del hombre y el ser del mundo que se contiene en la imagen y en el poema.

*Altanoche* (1947) lleva a su conclusión este movimiento que permite a Escudero incorporar los hallazgos vanguardistas, sobre todo del surrealismo, a su propio poetizar. *Altanoche* es un libro extraño, bifronte, constituido por dos partes que responden a poéticas muy distintas una de otra. La primera parte consta de veintidós poemas escritos entre 1933 y 1940, y continúa la propuesta poética surrealista presente en *Hélices de huracán y de sol*, la cual podría resumirse como el intento de hacer del poema una “fábrica de imágenes fortuitas”, como dice un verso de “Biografía del humo”.

“Evasión”, poema con el que se inicia el libro, es una espléndida muestra de esa “fábrica de imágenes fortuitas”. Nuevamente nos encontramos ante un poema erótico con trasfondo religioso. Pero, ¿acaso no es cualidad del erotismo el colocarnos, a través de la evidencia esencial de la carencia y la finitud, ante un enigma que conjuga Eros y Thánatos, y que al ocupar el núcleo de nuestro ser, demanda del lenguaje la reunificación del Yo y el/lo Otro? ¿Acaso esta demanda no se manifiesta a través de lo religioso? ¿No está contenida aquélla en el sentido originario de la palabra: re-ligare, re-unir?

A partir de un conjunto de versos que crean una atmósfera afectiva de angustia y nihilismo, el poema “Evasión” asciende hacia la luz, hacia la eternidad. En ese ámbito, se sitúa la cuestión del ser, y más radicalmente del “yo soy”: afirmación y negación a la vez. “Todo es nada”: este verso inicial se repite como *leit motiv* del poema, que vibra pleno de contradicciones. Cada línea versal es o una imagen que afirma una analogía o una rotunda negación que desarrolla la oposición contenida en un verso: “Ya no soy nada, pero soy más aún”. Así, un poema que tiene como motivo el reclamo por la ausencia de la amada, se convierte en un maravilloso des-

pliegue erótico que va de la nada al esplendor de la multiplicidad contenida en el mundo, creando una profunda comunión entre las cosas, la amada y el yo lírico.

El poema, una vez y otra, reiterará la mutación de las formas, el devenir: “Eras y no eras”, “Buscada, encontrada y perdida”. El tiempo, en este devenir, solo puede ser aprehendido o como instante, “Nevera de tu vientre que termina / donde la noche en triángulo comienza”, o como eternidad: “Luz que es eternidad”, “No hay tiempo atrás, ni tiempo después”. El enigma que encierra el poema es esta disolución del tiempo en la eternidad y en el instante, y ello como consecuencia de la incesante mutación del Yo, de la amada, de los seres. Si el yo es “Ascuá lineal sobre la piel del mundo”, luego devendrá anhelo: “Yo soy un electrón que tiene sed.” Ser es afán, es anhelo. Es tentativa: “Ser más arriba ser.” Y zozobra: “Yo soy el grito sobre el abismo.” El poema erótico, dada la mutación de los seres en el mundo, dada la tensión entre el deseo y la metamorfosis, entre la presencia y la ausencia de la amada, es también poema de la angustia: “Geometría blanca de la angustia”, dice ya el cuarto verso. El poema concluye con tres versos que reiteran esa angustia: “Atrás de mí hay un grito. / Después de mí hay un grito. / Yo soy el grito sobre el abismo.”

“Cuaderno de Nueva York en llamas”, “Zoo”, “Relojería del sueño”, “Altamar de vidrio”, “Imágenes de azogue”, “Abordaje de la vigilia”, “Cantata y fuga de tu presencia”, “Tiempo baldío” y “Nueva edición de la eternidad” son poemas de gran despliegue metafórico surrealista, de espléndidas asociaciones, de sugestivo onirismo, con los que culmina este ciclo de la poesía de Escudero.

## LA VUELTA A LAS FORMAS CLÁSICAS

En la obra de Escudero, la ruptura con la poética vanguardista —sobre todo con la espacialización como principio constructivo del texto—, con los residuos de futurismo y con

el verso libre, se hace en “Romance del hijo”, en la serie de sonetos “Rondalla en ocho lamentos”, y en los romances “Jolgorio de los ángeles”, “Elegía de la nacencia” y “Altanoche”. En estos poemas de *Altanoche* se percibe un claro afán arcaizante, tanto en la estructura del romance y del soneto, como en el vocabulario. Este se caracteriza, en efecto, por la fuerte presencia de términos no usuales ni en el lenguaje coloquial ni en el lenguaje literario contemporáneo: “mozas”, “mancebos”, “bajeles”, “jacas”, “orioles”, “flamas”. Las imágenes se tornan más sobrias aunque no pierden su tinte onírico, como si el poeta hubiese decidido poner fin al vertiginoso encuentro de las cosas, para alcanzar más bien el sentido de añejas relaciones, en un molde entre manierista y conceptista que es capaz de contener a la imaginación surrealista.

Esta ruptura se produce hacia 1940. Significativamente, en ese año Escudero escribe el ensayo “Origen y destino de la poesía”<sup>2</sup>, del cual nos interesa ahora destacar solo dos cuestiones. La primera tiene que ver con la constatación del primado de la forma en la poesía, forma entendida como “la contextura del lenguaje” y, por ello, del espíritu. “Forma sin espíritu es materia inerte y artefacto sin sentido. Pero el espíritu tiene sus formas inmanentes y propias, y es en estas, y no en las verbales y externas, en las que la poesía vive y sobrevive.” Gracias a ello, la poesía ha podido encontrar la rica diversidad formal que, en el caso de Escudero mismo, va de las formas vanguardistas a su posterior y particular “manierismo” o “neo-barroquismo”.

La segunda cuestión tiene que ver con la “poesía pura” como modalidad presente en la “historia de la poesía”:

Más allá de todo prurito clasificativo, existiría una poesía pura e inmanente que no se debe sino a sí sola, espoleada por el ansia de perfección interna y externa,

---

<sup>2</sup> G. Escudero, “Origen y destino de la poesía”, en *Variaciones*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972, pp. 59-85.

y confinada a una soledad, en donde espíritu y palabra se vierten como se dan, sin rito ni cábala, sin preconcepto ni ayuntamiento con materias ajenas. Poesía insular y desnuda, en donde el numen lo hace todo...

Esta tradición, para Escudero simbolizada por “el genio patético y atormentado de Edgar Allan Poe”, tendría sus anticipaciones en el *Cantar de los Cantares*, en la poesía de Jorge Manrique, de San Juan de la Cruz, de Teresa de Ávila, en la “metáfora sibilina de Luis de Góngora y Argote”, y continuaría a través del simbolismo, el modernismo y el surrealismo. A esta tradición adscribe el poeta: a la “poesía pura e inmanente que no se debe sino a sí sola.”

En el momento de la definición de lo que entiende por “poesía pura”, Escudero vuelve a la tradición del Renacimiento y del Barroco hispánicos, sin abandonar por ello una conquista del ciclo anterior de su poesía: la imagen surrealista. Extraña fusión esta, que le conducirá a una poesía manierista, no “amanerada” sino que se ajusta a “maneras”, a formas tomadas de la tradición hispánica, para ponerlas en tensión, precisamente por la intervención, sobre ellas, del clima onírico surrealista, de la fuerza analógica del erotismo. La inversión del misticismo renacentista y de la pasión barroca transfigura la experiencia erótica en ámbito sagrado y en presentimiento de lo divino.

Gustavo Alfredo Jácome<sup>3</sup> ha señalado justamente la singular fusión de los “manierismos gongorinos” y otros recursos retóricos renacentistas y barrocos, con la metáfora surrealista, en la obra de madurez del poeta. ¡Cómo resuenan los ecos renacentistas y manieristas de la poesía española en los sonetos de la “Rondalla en ocho lamentos”! Basta citar los cuartetos del primer soneto, para que en nuestro espíritu vibren tales ecos:

---

<sup>3</sup> Cf. G. A. Jácome, *op. cit.*, especialmente “Manierismos gongorinos en el poetizar de Gonzalo Escudero”, p. 87 y ss.

Moribundas estatuas de los gozos  
en los tañidos bronce de los vientos,  
y corzas de aire vivo, los sollozos,  
y ángeles degollados, los lamentos,

no me sean en muerte presurosos,  
porque los quiero así padecimientos,  
mientras más padecidos más gozosos  
de una agonía de relojes lentos.

#### AIRE, LUZ, ÁNGEL: PANEROTISMO Y FORMA

La plenitud del encuentro entre la poesía clásica hispánica y la poesía moderna —entre Góngora, Darío y Valéry, para decirlo de algún modo— estalla en las magníficas octavas reales de *Estatua de aire* y en los poemas de *Materia del ángel*, libros que aparecen en 1951 y 1953, respectivamente.

En un sentido, *Estatua de aire* constituye un homenaje al Góngora de *Fábula de Polifemo y Galatea*: el poema consta de cincuenta octavas reales en las que Escudero ha empeñado todo su virtuosismo. El poema ya es claramente “arquitectura de la luz sumisa”. Si por una parte la “arquitectura” del poema se basa en formas clásicas, por otra, la imagen poética, que ilumina la intensidad del deseo y la íntima relación entre la palabra y el ser, debe someterse al ordenamiento que impone la estructura textual. El erotismo de esta poesía es también “luz sumisa” al movimiento del alma: goce que se junta al sollozo contenido; conciencia que, gozando de la presencia de la amada, acepta estoicamente la arcana presencia de la muerte; vigilia y sueño que comparten el desasimiento de lo real. Sin embargo, un rasgo estilístico de la poesía de Escudero es la inversión metafórica: ¿acaso no es la arquitectura la que debe someterse a la luz? Ciertamente, el poema se somete a la poesía: la forma poética, a la luz del espíritu.

El orden del poema emana de una “blanda ley”, como dice la última estrofa: “Estatua de aire en pedestal de brisa, /

torna a la blanda ley de tu procela, / donde tu movimiento se desliza, / nave de nardo, a la ondulada vela.” “Blanda ley” constituida por la “música de las palabras”, por la distribución de los acentos que producen el ritmo de los endecasílabos en la octava, por la musicalidad que rige las rimas y las paronomasias. Escudero asume la necesidad de esa “blanda ley” para el poema, y se deja llevar por ella, tal como había acontecido con el modernismo rubendariano, con la poesía castellana renacentista y barroca. Pero la atmósfera onírica, la imagen surrealista que se despliega en esa estructura, enrarecen al texto y provocan que las palabras carezcan de cualquier referencia fija, que aparezcan como puro estallido de significación. Más que un vocabulario arcaizante, como sucedía con algunos poemas de *Altanoche*, encontramos una constelación de signos cuyo sentido, siguiendo la concepción moderna de la poesía, emerge del incesante juego de reverberaciones que se crean en su interioridad.

En el plano del contenido, *Estatua de aire* se despliega por territorios de exultante erotismo y, por momentos, de extraña religiosidad. De espléndido goce y, a la vez, de sereno estoicismo frente a la carencia y el duelo. El hablante lírico pareciera tocado por la gracia, que emana de la fuerza de la palabra poética para convocar a la amada y traducir el goce sensual.

Pero bajo este primer desarrollo, subyace otro: la “Magnolia de los mármoles helados” es ciertamente la amada, pero también la poesía. La “estatua de aire” no solo es el cuerpo de la mujer deseada, gozosa y gozada, sino la transparencia que alcanza la palabra poética para aludir a la intensidad del deseo. El poeta persigue en su escritura esa transparencia que brota de la forma lograda, en la cual radica la pureza de la poesía. Este doble movimiento del poema es cualidad de la poesía moderna: el poema es a la vez “metapoema”, habla de sí mismo, se mira en su propio espejo. Mallarmé se refleja o refracta sobre la textura gongorina. La modernidad, sobre la herencia barroca.

El poema nunca designa explícitamente a la amada. La invoca siempre a través de sus nombres metafóricos: “galera capitana”, “lironda cántara de arcilla”, “vihuela taciturna sin cordaje”, “calandria muda”, “mi encina”, “mi espadaña”, “fruta de mar y cielo”, “nave esquivia”, “estatua de aire”. Con ello, la vislumbra entre la ausencia y la epifanía, entre la presencia esquivia y la pérdida, entre la evocación gozosa y el duelo. La sugestión de la metáfora despliega así una riqueza de analogías que nos hace sentir, ver, palpar, oír, paladear el cuerpo femenino; que transfigura el mundo y lo erotiza por completo. Mundo erotizado: mundo poetizado.

Y si el deseo y la evocación del goce amoroso, sexual, constituyen el motivo evidente del poema, la presencia de la muerte no puede ser ajena al texto: “En geografía de la muerte, Orfeo, / la pávida ceniza de mi canto, / el verde almirantazgo del deseo.” La semejanza entre la muerte y el obscurecimiento de la conciencia que sigue al orgasmo, la “pequeña muerte”, nos lleva a la evocación del mito de Orfeo. El poeta pertenece, de algún modo, a su estirpe. Como Orfeo, debe recuperar a su Eurídice. Eurídice en el Hades es la marca de la carencia, el acuciante deseo. Es la muerta, la perdida que debe ser buscada, reencontrada. La estrofa, cuyos tres primeros versos hemos citado, concluye con estos: “que en tí perdura lo que en mí se amengua, / Orfeo, la campana de tu lengua.” Pero, ¿perdura la “campana” de la “lengua” de Orfeo? ¿Perdura su “canto”? En realidad, ¿qué queda de Orfeo? No su canto, ciertamente, sino su mito, que retorna en el poema, cuyo “canto” es lo que efectivamente existe ante nosotros. Si el instante del gozo se desvanece, en cambio el poema perdura, y con él, vuelven el deseo y la evocación del goce. El canto sobrevive a la amada, al amante y a su singladura. Mas, ¿quién canta? ¿El mítico Orfeo? ¿A quién pertenece “la campana de tu lengua”? ¿Al poeta, a Orfeo? Sí, al poeta, a Orfeo, transfigurado en mítica imagen del poeta, y al lector que paladea la palabra en su propia lengua...

El motivo de la muerte se extiende a lo largo de varias estrofas que sugieren tanto la culminación del encuentro sexual de la pareja como la distancia que rompe el vínculo entre los amantes. De ahí su arcana cercanía:

Madura muerte, piel de piel liviana,  
alcántara del alto mediodía,  
presente puro, sola luz, solana,  
sombra de soledad en solombría,  
cuerpo sin cuerpo, transparencia arcana,  
azar de nao libre en la ufanía.  
Salobre llanto, acállate y espera  
tu ola sumisa ráfaga altanera.

La sonoridad alcanzada dentro del poema, gracias a las audaces reiteraciones y paronomasias, tiene el poder de convocar y detener, en un solo gesto, a la “madura muerte”. Fórmula mágica que culmina en una invocación de barroca belleza: “Déjame, tiempo de la muerte, en vilo / del lucero azogado y su relente.”

Ante el intenso erotismo de *Estatua de aire*, Dios aparece como plenitud constructiva, “poiética”: “Mi Dios de la transida arquitectura”, y como horizonte de silencio y sosiego al que tiende el alma: “para que el alma sitibunda abreve / silencio en tu confinio de frescura / y liviandad en tu silencio inleve”. Este último verso nombra lo inefable, Dios, a través de la paradoja, “liviandad en tu silencio inleve”, que a la vez densifica y volatiliza la presencia divina.

Los poemas de *Materia del ángel* tienen un solo tema: la muerte de una niña, su consagración, su metamorfosis en náyade, en ángel. El poeta prosigue su exploración de formas clásicas: los versos pareados en “Contrapunto”, las estrofas de cuatro versos heptasílabos en los diez movimientos de “Memoria de la transparencia”, las liras de “Identidad celeste” y “Boda y elegía del cuerpo”, las sextillas de “Balada en viento” y nuevamente las octavas reales de “Materia del ángel”.

La atmósfera que crean los poemas combina el tono elegíaco con un dulcificado erotismo, gracias al cual el cuerpo de la niña se evoca en múltiples sensaciones: el mundo guarda su imagen, su luminosidad, su aroma, su música. El mundo se torna “comuni3n”, encuentro de la totalidad del ser en esa “materia”, el 3ngel, la ni3a:

En c3ndida voluta  
esfum3 el cuerpo su revuelo de ave,  
su complexi3n de fruta,  
su levedad de nave  
y la molicie de su m3rmol suave.<sup>4</sup>

Dentro de *Materia del 3ngel* se destaca “Contrapunto”, pieza de refinada artesanía, en la cual el poeta muestra un magistral manejo de los pareados. El poema se compone de diez divisiones, de ocho versos endecasílabos cada una. Es, ciertamente, una elegía. Desde otra perspectiva, el poema evidencia su estructura barroca a trav3s de los juegos especulares que provocan los “contrapuntos” entre “el p3jaro” y “la ola”, la “ni3a” y la “nao virgen, estibada”, la “sirena de sal” y el “hielo arcano”, el gozoso c3ntico a la vida y a la “muerte, capitana de cantares”. El contrapunto no se reduce a una mera oposici3n: a la vez que contrapone, vincula, torna visibles la identidad y la diferencia. Es un juego de espejos donde convergen los seres, poniendo de manifiesto su semejanza o su reciprocidad, junto a su contradicci3n.

Sobre el estrato barroco, como en *Estatua de aire*, se articula la forma moderna, reflexiva, de la poesía. Ya los primeros versos de “Contrapunto” sitúan la cuesti3n esencial de la poesía moderna, la azarosa conjunci3n de “el p3jaro” y “la ola”. Conjunci3n que, en principio, parece un fortuito hallazgo de la imaginaci3n, que forja una sola figura a partir de la percepci3n distinta de los dos componentes.

---

4 Poema “Boda y elegía del cuerpo”.

“Ah cómo y cuándo en el acaso puro / se juntaron el pájaro y la ola.”

Sin embargo, una mirada más atenta nos hace ver que aquello que se ha eludido en los dos versos es la inmediata fusión de la pareja “pájaro” y “ola”, y que la pregunta sobre el cómo y el cuándo de la juntura interroga ante todo por el “acaso puro” de la conjunción. La pregunta se dirige hacia la fuente del asombro, de la iluminación que funde en una sola imagen a dos seres distintos, en este caso, “el pájaro” y “la ola”. ¿Hay necesidad alguna para tal conjunción? Esta emana de una “visión”, de una epifanía. De pronto, por obra del “acaso puro”, aparece ante la “mirada” la conjunción de lo distinto.

Esta “mirada” solo es posible gracias al lenguaje. “Ola de pluma, el pájaro maduro, / y pájaro de espuma, la ola sola”: los dos versos despliegan la afinidad semántica contenida en las parejas “pájaro” y “ola”, “pluma” y “espuma”, a la vez que la estructura sintáctica de cada verso transparenta el juego metafórico y la inversión que acentúa la semejanza, la identidad incluso del “pájaro” y la “ola”. Hay una unidad esencial entre uno y otra. Pero tal unidad, ¿radica en los “objetos” que designamos “pájaro”, “ola”? Más que de los objetos, que distinguimos con el intelecto de manera “clara y distinta”, esa unidad esencial emana del lenguaje. Radica en el ser del pájaro y la ola, y se transparenta en los signos, en las metáforas.

Se cree que nos servimos de las metáforas para decir una cosa por otra. Se pretende “explicarlas”, encontrando un sentido lógico que supuestamente subyace bajo la alógica “expresión literal”. Para el poeta, por el contrario, la metáfora, el símbolo, la alegoría, son las únicas vías para expresar la verdad, para manifestar el ser del mundo, la apertura en el ser humano de su íntima comunión con el mundo y su devenir. La metáfora es así la única vía de aprehensión del tiempo, de la metamorfosis de los seres. La experiencia del tiempo y de la metamorfosis trae consigo la conciencia de nuestra finitud.

El tiempo obra para que las cosas cobren existencia y para que la metamorfosis abra, a través de la imagen, el horizonte de visibilidad del ser. Pero el tiempo también aniquila, devasta: “De mar como de cielo, contrapunto, / ola trizada y pájaro difunto.”

Lo inquietante es que el poema de Escudero nos dice que esa esencial conjunción de los seres, esa comunión constitutiva del espíritu, emerge como obra del “acaso puro”. No hay, para el poeta, ninguna ley, ni natural ni histórica, que rijan la sucesión de las metamorfosis, el tránsito de la vida a la muerte. El poema se esfuerza por fijar el instante, por encontrar la “arquitectura” que atrape el “acaso puro”. Mas el instante se desvanece: de pronto es ya otro instante. La “voz” que quería retenerlo se disgrega y queda solo su huella: “Rota su voz, quedó el arpegio oscuro / en el registro de la caracola.” La metamorfosis quiebra el ser de las cosas, lleva hacia su finitud al “pájaro”, a la “ola”. Como a la niña. La transmuta en “ángel”, en “náyade”, en aire, en palabra. Pero gracias al poder del lenguaje, el poema guarda la memoria de la transfiguración, acerca lo lejano, dispersa lo próximo, repercute en ámbitos insospechados, siempre de manera azarosa, como la existencia misma.

#### EL MOMENTO REFLEXIVO

Los ocho poemas de *Autorretrato* (1957) forman un ciclo especial en la obra de Escudero: en ellos, el poeta reflexiona sobre su vida; medita sobre el amor, la poesía, Dios, la muerte, la eternidad. Los cuartetos de versos alejandrinos, de rimas consonantes alternadas, modelo estrófico de todos estos textos, dotan a *Autorretrato* del tono reflexivo, algo solemne, austero, que se aviene bien con la meditación. Junto con ello desaparece en estos poemas todo rastro de surrealismo. Ya no se producen imágenes que creen una ambientación onírica: los poemas pueden aludir al “sueño

profundo” como condición de la intimidad, pero están guiados por un intelecto adusto al que se subordina incluso la evocación.

Si *Estatua de aire* y *Materia del ángel* se alimentan en las fuentes de la poesía renacentista y barroca, *Autorretrato* pareciera hacerlo en el modernismo y en la poesía de Antonio Machado. El poemario se inicia con un “Preludio”, que sintetiza la temática del conjunto. “He transitado media centuria por el mundo”: en el umbral de *Autorretrato*, este primer verso de “Preludio” anuncia no solamente el tiempo de la madurez alcanzada sino el temple reflexivo de todo el poemario. El poeta presenta sus convicciones éticas y religiosas:

A la justicia amé sobre todas las cosas  
[...]  
Mi diálogo con Dios ha sido jubiloso.  
El agua no tiene otro lenguaje de inocencia.  
[...]  
Me bastó el regocijo de estar solo a mi guisa  
[...]  
En toda soledad estuvo Dios conmigo  
y su brisa en la brasa fragante de mi leño.

La soledad de la que habla el poeta no es otra que el recogimiento del Yo en su intimidad. Recogimiento que se alcanza luego de aprehender el mundo en su contingencia y necesidad —“Yo confié en el albur del mundo”—, y de quemar los “últimos navíos” que lo atan a la riqueza del mundo y a su exploración. En la intimidad, el poeta no ha dejado de sentir la amenaza del fin y su dilación: “El ocio de la muerte me visitó a menudo”, así como ha encontrado una y otra vez el sosiego en “el idioma del agua”, es decir, en la poesía.

“Poesía” constituye una suerte de *ars poetica* que alude tanto a la concepción que Escudero tiene de la poesía pura, como a su esencial condición erótica. “Amor” desarrolla este último tema. El poeta, que ha llegado a su madurez vital, no

solamente evoca los encuentros amorosos: “Abrevé en el desnudo cuerpo de la doncella, / mi cántara de almendra, la miel del paraíso”, sino que medita sobre el desamor y el olvido; aprehende el secreto de la experiencia erótica, el renacer infinito del deseo:

Amé más al deseo que a su logro anhelado  
y cuando lo sacié con agua manantía,  
me rescoldó otra vez el desierto abrasado  
y la flama agorera del deseo volvía.

Hubo algo en mi deseo de secreta añoranza  
y un designio de oscura sumersión en la nada.

“Presagio” inicia la meditación sobre la vejez y la condición mortal del ser humano, que continuará en *Introducción a la muerte y Réquiem por la luz*: “Envejecer es una costumbre de encontrarse / a solas y cerrar la puerta con sigilo...” En la etapa final de su vida, Escudero hará de la soledad y el silencio la morada propicia para la evocación y la meditación de sus temas esenciales: el amor, el deseo, Dios.

“Testamento” describe el estado de serenidad que se ha logrado por la intensidad vital con la que se ha saciado el deseo: “Que ninguna recóndita querencia me desvele, / saciada toda sed de agua, mujer y fruta...” Serenidad que permite dirigir la mirada al infinito, en búsqueda de Dios: “Porque me nacerán dos ojos siderales / para mirar a Dios en la embriaguez eterna...”. “Agonía” y “Eternidad” aluden a la preparación necesaria para la muerte, a la inquietud frente al fin y al anhelo religioso: “En mi secreto vórtice, pereceré sabiendo / que asido estoy a Dios y al haz de su tormenta...” Por lo demás, el poeta anhela su resurrección y la del amor en el canto: “me nacerá una rosa de mi difunta espada.” Resurrección posible porque antes se ha vivido: “Porque para morir debemos vivir antes, / para sobrevivir morir antes debemos.”

¿ESCRITURA EN LA ESPUMA  
O LITURGIA PÁNICA DEL GOZO?

*Introducción a la muerte* (1960) inicia el ciclo final de la poesía de Escudero, que se cierra con los poemas publicados póstumamente, *Réquiem por la luz* y *Nocturno de septiembre* (1983). Este último ciclo no ofrece novedades a nivel de la expresión, por el contrario, el poeta continúa con las formas clásicas adoptadas a partir de *Altanoche*, en especial la octava real. Esta modalidad estrófica vuelve a aparecer en “Elegía del amor terreno”. “Balada en cuatro tiempos” consta de cuatro sonetos, en los cuales se utiliza además una forma verbal decididamente arcaizante, la segunda persona del plural, para referirse a la amada: “Me bastarán, Señora, para amaros...” “Repertorio de la noche” es un romancillo de versos heptasílabos. La lira retorna en “Imitación de la nube”. Los tercetos aparecen en “Viaje al hontanar de la sombra”. Un soneto, “Escritura en la espuma”, cierra finalmente el poemario. Por su parte, *Réquiem por la luz* recuerda la estructura de *Estatua de aire*: sesenta octavas reales conforman el poema. Parecería que el poeta se hubiese esforzado, en sus últimas obras, por radicalizar su empeño de aproximación a la poesía barroca. Casi no quedan rastros de surrealismo en las metáforas, el vocabulario rehuye el vínculo inmediato con el mundo técnico moderno, el verso se concentra en su “música”.

El tema de *Introducción a la muerte* es la conciencia de la finitud de la existencia y, frente a ese sentimiento trágico, la evocación del goce amoroso y su canto. “Elegía del amor terreno” se inicia con el presentimiento del fin: “Porque he llegado al límite previsto / entre la luz y la alta sombra”, para evocar luego, en la tercera estrofa, el estado de gracia alcanzado en la vida: “nunca mi Dios me denegó mi ruego / de moza, miel, centella y paraíso / que perecieron en su propio hechizo.” La elegía evoca y canta ese estado de gracia, desde el “límite impreciso / entre la soledad y el alto vuelo”, límite

entre la vida y la muerte, y límite del goce amoroso. La evocación de esta elegía es nostálgica, pero no patética, dada la serena disposición del alma del poeta. Pese a la nostalgia, el canto reivindica la belleza del cuerpo y el goce erótico. El poema logra poner en máxima tensión la memoria del gozo, el renacimiento constante del deseo y la inexorable finitud del amor, de la amada y del amante:

Esos arcos de nieve se rindieron  
al peso de tu albor en las mudeces  
de la salobre muerte en que murieron,  
y así, mi bienamada, te adormeces  
sin que tú sepas cómo te vencieron  
tus ángeles, aromas y embriagueces  
con espadas de niebla en un estío  
de amor en el amor y el desvarío.

Esa disposición anímica recorre todo el poemario, hasta la constatación de “Viaje al hontanar de la sombra”: “Hay algo en mí tan leve y tan inleve, / rosa, rocío, cántico y plumaje, / para que el aire todo se lo lleve”. La certeza del fin de la existencia es certeza del fin mismo de la escritura: “Lo que yo he escrito lo escribí en la espuma / y me duró su transparencia breve”. El poema habla del duelo por sí mismo, de su sepultada “música en el aire”.

*Réquiem por la luz* prosigue la evocación elegíaca del deseo y del gozo, a la vez que vibra en sus estrofas la cercanía de la muerte, de la nada que envuelve a su palabra, y de la cual el poeta tiene ya plena conciencia. La “luz” es, por ello, metáfora de la amada, del amor, de la vida y de la poesía misma. Es “lengua, fulgor y brasa de la hoguera”; es luz que antecede a la muerte, es decir, a la nada, que el poeta siente ya dentro de sí: “Esa nada está en mí, en la dinastía / de todos los silencios impolutos”. Nada, muerte que se vislumbra en los silencios, pero que en sí misma es inaprehensible:

En dónde, cómo y cuándo fue el hechizo  
desde el preludio de las duermevelas  
hasta mi sueño bajo el cobertizo  
de nubes altas en que te desvelas,  
muerte madura, con el invernizo  
plañir de las campanas bisabuelas.  
¿Cómo puedo en mis manos aprehenderte  
espada sigilosa de la muerte?

La reiteración de la forma estrófica, del ritmo, se intensifica con algunas anáforas; con ello, se produce el clima que demanda el “réquiem”. Este, al mismo tiempo que despide a la persona muerta y pide para su alma la gloria, evoca su vida, como si quisiera todavía asirla. El “réquiem” combina elegía con plegaria. El *Réquiem* de Escudero, nada patético, más que una plegaria elevada a su Dios, “principio, numen y absoluto”, más que un clamor por su alma, enuncia un sentimiento agonístico de lo divino que se vislumbra en la cercanía de lo humano y que, sin embargo, permanece en el misterio:

Este mi Dios que mora en mi aposento,  
me murmura un lenguaje casi humano,  
mitad rumor de agua y mitad viento  
para la sumersión en el arcano  
en ondas del fluvial descendimiento  
donde yo tiendo con langor la mano  
que unge a la larga noche de manera  
que en la desesperanza Dios me espera.

La palabra final de la poesía de Escudero vibra entre la serenidad y el recogimiento religioso. En ese morar de su Dios cerca del hombre, y la agonística y solitaria aproximación hacia la nada: “porque está sola, sola y desolada, / estatua de luz sobre la nada”. En el máximo recogimiento del Yo en su intimidad, lo divino es un borde enigmático, límite a la vez de la vida y de la palabra poética: el poeta solo puede colocar el enigma, hacernos visible la incógnita.

¿Y acaso ese enigma no se caracteriza por ser intempestivo? Las creencias son actos de lenguaje sobre los que no cabe apuesta alguna. El poeta, más que aseverar sus creencias, deja flotar el enigma de la existencia. Escudero se inscribe ciertamente en la herencia de la cultura barroca. Está afectado por su *ethos*. Si su obra cubre un arco que parte del parnasianismo y el modernismo hacia el surrealismo y otras propuestas vanguardistas, para retomar luego a las fuentes de la poesía hispana del Renacimiento y el Barroco, no es por una suerte de convicción reaccionaria contra lo moderno y sus formas. Es cierto que el mundo de la civilización técnica contemporánea se difumina cada vez más en el curso de su obra poética. Pero, a la vez, en los moldes clásicos que esta adopta se mantiene viva la experiencia de la poesía moderna. La poesía de Escudero no es poesía de la pasión, en el sentido de una búsqueda de aniquilación del deseo para sublimarlo en el amor a Dios; por el contrario, es la inversión de esta vía de la mística barroca, es culto al deseo y al goce. ¿Por qué, entonces, el empeño de Escudero por alcanzar tan magistral dominio de las formas barrocas? Tal vez el poeta habrá llegado a la convicción de que Góngora y Mallarmé, San Juan de la Cruz y Valéry, en última instancia, habrían pretendido alcanzar la misma fulguración, y que para mostrarla era necesario construir una perfecta “arquitectura” donde las palabras pudiesen reverberar y estallar unas sobre otras, en un acto de apertura al misterio del ser. Y tal vez el enigma mismo torne intempestiva a la palabra poética.

Esta, por intempestiva, se pronuncia en la intimidad, en soledad. Felizmente, la palabra poética de Escudero no demora “sola, sola y desolada” en la lejanía del olvido. Aunque exige el recogimiento en la intimidad, como toda experiencia poética auténtica, vuelve a nosotros, luminosa, aérea, con su “liturgia pánica del gozo”.

## HUGO MAYO: DE LA REVUELTA AL SILENCIO ESENCIAL

¿EXISTIÓ EN VERDAD HUGO MAYO?

Un aura de leyenda rodea la figura de Hugo Mayo (nombre literario de Miguel Augusto Egas; Manta, 1897-Guayaquil, 1988). Su nombre sale a flote a la hora de hablar de las vanguardias en el Ecuador. Se dice que es uno de los más importantes poetas ecuatorianos del siglo XX. Se habla de su revista *Motocicleta* como evidencia de sus antenas alertas a los movimientos de vanguardia de Hispanoamérica y España. Pero, ¿quién es en realidad el poeta Hugo Mayo? ¿Cuál es la verdadera dimensión de su obra poética? ¿Cuáles son los ecos de su palabra en este fin de siglo?

En verdad, de Mayo nos queda ante todo la leyenda. Comienza con su aproximación, tras los pasos de su hermano José María y de su amigo Medardo Ángel Silva, al círculo modernista de Guayaquil agrupado en torno de las revistas *Renacimiento* y *El Telégrafo Literario*, al finalizar la segunda década del siglo. Según la leyenda que va tejiendo poco a poco el propio poeta, envió algunos poemas firmados con su nombre literario a las revistas de sus amigos y asistió al sistemático rechazo de los textos, considerados extravagantes

y, lo más probable, una tomadura de pelo de algún humorista, si es que no la incoherencia de un demente.

Por esos días, el tardío modernismo ecuatoriano aún libraba batallas contra el romanticismo encabezado por Crespo Toral y el crítico Manuel J. Calle: los primeros ecos de las vanguardias en nuestro país, más aún del dadaísmo y del ultraísmo, solo podían ser percibidos como ruido e incoherencia. Sin embargo, el extravagante y desconocido Hugo Mayo continuaba enviando sus colaboraciones, las cuales iban sin misericordia al tacho de la basura del periódico modernista, hasta que el excéntrico apareció un buen día ganando un concurso de poesía igualmente extravagante, convocado como parte de una feria agropecuaria. Pero lo que causaría verdadera sorpresa en los círculos literarios del puerto sería la llegada de ejemplares de la revista española *Cervantes* con poemas firmados por el mencionado Hugo Mayo. “Luego, existe”, exclamaron sus amigos modernistas. “¿Pero quién es Mayo?” “Mayo soy yo”, respondió entonces el joven Miguel Augusto Egas.

A partir de ese episodio, lo relacionado con Hugo Mayo no deja de pertenecer a lo legendario y aun a lo conjetural. Fundó las revistas *Proteo* y *Síngulos* con Falconí Villagómez y Aurora Estrada y Ayala. Luego, ya por su cuenta, *Motocicleta* (1924), revista que probablemente circuló fuera del Ecuador, con colaboraciones de algunos de los principales poetas hispanoamericanos y españoles de la época. Sin embargo, ¿existe hoy en algún lugar algún ejemplar de *Motocicleta* que pueda testimoniar la empresa de Mayo? Salvo Pesántez Rodas, que afirma en el estudio introductorio a *Poemas de Hugo Mayo* que localizó un ejemplar en “la biblioteca pública de Nueva York”, ningún crítico ha podido encontrar la revista de Mayo. ¿Existió? ¿Cuántos números salieron? ¿Quiénes publicaron en ella?

Tres años antes, en 1921, Mayo había decidido publicar su primer libro de poemas, *El zaguán de aluminio*. Cuando el anciano poeta se refiere a la suerte corrida por el libro, en una

entrevista que concede a Calderón Chico, cuenta que el manuscrito desapareció de la imprenta donde debía editarse. Según la conjetura de Mayo, la desaparición del manuscrito fue un acto de venganza perpetrado por un escritor del puerto, cuyo nombre no dice, quien poco antes le había enviado un libro que acababa de publicar, con la esperanza de contar con algún comentario favorable. Como Mayo no respondió al envío porque se encontraba enfermo, el personaje en cuestión hurtó y luego destruyó, supuestamente, el manuscrito. Sin embargo, no hay otro testimonio que no sean las palabras de Mayo que pruebe la veracidad de este crimen literario.

Se puede tener alguna certidumbre sobre las relaciones epistolares de Mayo con algunos poetas hispanoamericanos y españoles. Sus poemas fueron publicados en revistas y antologías vanguardistas. Maples Arce lo incluye en la lista de los “fundadores de la nueva poesía universal”, en su *Primer Manifiesto Estridentista*. En el Ecuador, Mayo publica esporádicamente algunos poemas en revistas y, en 1959, participa con *Caballo en desnudo* en el Primer Concurso “Ismael Pérez Pazmiño” convocado por el diario *El Universo*, y obtiene el tercer premio, detrás de *Boletín y elegía de las mitas* de Dávila Andrade.

La leyenda lo recupera ya octogenario: el enjuto cuerpo del empleado que aparece detrás de una ventanilla en la Dirección de Rentas de Guayaquil guarda al poeta Hugo Mayo. En su memoria lleva “lo que más recuerda” de los poemas de *El zaguán de aluminio*. En los bolsillos de su raído traje, papeles con otros poemas. Si se añaden a ellos los que podían encontrarse en revistas, se tienen unos ciento cincuenta poemas, parva obra que había producido en seis décadas y que aparece recogida en los libros y plaquetas que se publicaron en la vejez del poeta: *El regreso* (1973), *Poemas de Hugo Mayo* (1976), *El zaguán de aluminio* (1982), *Chamarasca* (1984) y *Hugo Mayo* (s.f.; probablemente 1985). Las ediciones, todas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, son muy modestas, rústicas, en papel periódico, con textos levantados en linotipo. Están, por otra parte, agotadas.

¿Es esa toda la obra de Hugo Mayo? ¿Es verdad que se llevó algunos poemas inéditos en los bolsillos del traje con que lo enterraron? Como fuese, el centenario del poeta (también incierto: ¿nació en 1897 o 1898?) debió ser la ocasión para publicar su obra poética, corrigiendo los defectos de las ediciones anteriores. Estas no establecen criterios de periodización y ordenamiento de la obra de Mayo; no aportan datos sobre las primeras publicaciones de los poemas que aparecieron en revistas, no indican las fuentes ni establecen el orden cronológico en que aparecen las distintas versiones de algunos poemas. *El zaguán de aluminio*, por ejemplo, trae una nota del autor: “Los verdaderos originales de *El zaguán de aluminio* se perdieron hace ya mucho tiempo. Lo que más recuerdo de esos poemas está aquí. Si algún Hipócrita lector guarda copia de esos antiguos versos, que me perdone la infidelidad, es cosa de la memoria, de los años y también del destino.” Sin embargo, una revisión medianamente atenta del libro evidencia que Mayo recoge en él poemas escritos a lo largo de medio siglo: basta observar que incluye el poema *Réquiem por Aurora*, que debió ser escrito hacia 1967, año del fallecimiento de su amiga, la poeta Aurora Estrada y Ayala.

Sí, el centenario era la ocasión para conocer a Mayo y su obra. Claro que “tamaño empresa” desborda a las instituciones culturales ecuatorianas, sumidas en la rutina burocrática, la mediocridad intelectual y la indolencia. ¿Existe Hugo Mayo?, podríamos preguntarnos, como hace ochenta años lo hacían los modernistas. ¿Cuál es su obra de poeta vanguardista? ¿Cuál es, sin más, su obra poética?

Es verdad que a la costumbre ecuatoriana de enterrar muy bien a los muertos, de echar sobre ellos el suficiente polvo como para mantenerlos en el olvido, contribuyó de alguna manera el propio poeta: ya por actitud irónica, ya por descuido, no llevó un registro o un archivo de sus textos que pudiese servir para ubicarlos, juntarlos y ordenarlos. Ironía, descuido, pobreza. “El destino”, como decía él. Pero ironía y descuido del poeta no nos salvan de la deuda. Con ironía, el

poeta veía —¿tal vez a sus setenta años?— la oquedad que esperaba, que sigue esperando, por el libro que recogiese su obra poética:

#### BIBLIOTECA DE MI PUEBLO

Entré proyectándome sobre muchos volúmenes de la  
[vieja biblioteca.

Había, a trechos, algunos espacios vacíos,  
y pensé: ¡si tendrían historia cada uno de ellos!  
Después de mi regreso —esto fue por la noche—  
alguien parecía esperar la llegada de muchos;  
de esto, que era para pensarlo,  
conoció un señor de setenta años pasados.  
Al momento olfateó algo que parecía perderse;  
y, apresuradamente, escribí a la ligera:

RESERVADO PARA MIS LIBROS QUE FUERON  
[A LA IMPRENTA.

Cuando anunciaron siete días de fiesta,  
Marmelino, el portero, cerró todas las puertas.

#### DEL IMPULSO LÚDICO VANGUARDISTA AL SILENCIO ESENCIAL

Si el primer *El zaguán de aluminio* es un libro conjetural, es posible rastrear, pese a las deficiencias de edición, un grupo de poemas que evidencian la renovación que Mayo introdujo, o pretendió introducir, hacia 1920 en la poesía ecuatoriana. Si sus amigos modernistas habían recurrido a los simbolistas franceses, sobre todo a Verlaine y Samain, y a los modernistas latinoamericanos, sobre todo a Darío y a Herrera y Reissig, con el propósito de aprehender la “música de las palabras” como principio estructurante del texto poético, Hugo Mayo advirtió rápidamente los cambios que se estaban operando en esos años en la escritura poética: Huidobro y el creacionismo, el ultraísmo español, el futurismo y el dadaís-

mo motivaron el inicio de su propia aventura y su confrontación al modernismo.

Frente a la “música de las palabras” y la estructuración de los poemas con base en el ritmo versal, introdujo entre nosotros la espacialización del texto, la disposición tipográfica, las cifras numéricas. Frente al léxico modernista ecuatoriano, cargado todavía de “azules”, “crepúsculos”, “cisnes” y jardines versallescós, Mayo utilizó términos técnicos, nombres exóticos pero despojados de prestigio aristocrático, palabras inventadas o que provenían de anuncios publicitarios; cortó las palabras para componer con fragmentos las líneas versales, prescindió o modificó la puntuación. En oposición al lirismo exagerado, utilizó recursos narrativos. Si los modernistas abundaron en la temática del dolor de existir y el sufrimiento, Mayo optó por la ironía y el humor: “El dolor / trepa desde alpha hasta omega / sobre los carrizos sin savia / mientras un tropel de nubes / parecía llevarse los recuerdos”, dice su poema *El dolor*.

En suma, Mayo ya no solamente quiso ser cosmopolita, sin perder por ello su raíz costeña, sino ante todo intentó ser contemporáneo. Con él, por primera vez, en la poesía ecuatoriana empezamos a participar del movimiento de la poesía hispanoamericana y universal sin retardo. Con él y con Alfredo Gangotena, aunque el caso del gran poeta quiteño fue distinto, pues su vínculo con la poesía contemporánea aconteció en Francia, junto a poetas como Cocteau, Jacob, Supervielle y Michaux.

La intervención renovadora de Mayo fue prácticamente solitaria, acompañada con un ímpetu menor por Falconí Villagómez y Aurora Estrada y Ayala. Parte de los poemas que escribió Mayo aún pertenecían a un modernismo tardío —“Jesús”, “Presencia de la golondrina”, por ejemplo—. Mayo no pretendió inventar una corriente, un “ismo”; no adscribió tampoco a ninguno de los movimientos que circulaban por entonces en el ámbito literario, si bien utilizó con alguna libertad sus propuestas.

Para los artistas de vanguardia se tornó fundamental el inventar propuestas innovadoras, a menudo puramente formales, y en consecuencia surgieron los manifiestos y los grupos. Y con ello, los disentimientos, las rupturas, los enfrentamientos: nuevos manifiestos, nuevas revistas, nuevos grupos y nuevos papas. Las vanguardias requerían, por ello, un ambiente ciudadano, metropolitano. Mayo intentó introducir el movimiento vanguardista en un pequeño puerto que no llegaba a cien mil habitantes, que carecía de las condiciones sociales y culturales que creó la vida de la gran ciudad de inicios del siglo: nació condenado a la soledad, al fracaso de su empresa, al aislamiento.

Por más que desde inicios del siglo XX se haya incrementado la actividad comercial de Guayaquil, que se hayan incorporado a la estructura urbana el bulevar 9 de Octubre y el Parque del Centenario, y que se hayan producido acontecimientos como la masacre del 15 de noviembre de 1922 o la fundación de los primeros grupos socialistas, la vida cotidiana tenía una textura más bien decimonónica, incipientemente moderna. La poesía de Mayo surgía en un contexto que le ponía límites estrechos e inexorables. Tal vez por ello no fue consecuente con ninguna de las propuestas poéticas que adoptó en sus textos, siendo unas veces incipientemente futurista, en otras, dadaísta o ultraísta, y aun modernista.

En un segundo momento, y cuando otros poetas de su generación también se habían sumado al movimiento innovador y habían asimilado los experimentos vanguardias, Mayo —como Escudero— aprehendió del surrealismo el libre juego de la imaginación. Poemas como “Sepelio del papagayo K” y “Caballo en desnudo” son resultados espléndidos de este segundo momento de la poesía de Mayo. Pero, de alguna manera, son extemporáneos, son poemas de la década de los años cincuenta, cuando las vanguardias habían cumplido su ciclo histórico.

Finalmente, en su vejez, el poeta se volcó hacia una poesía de enorme economía verbal, que si bien conservaba

recursos de las dos fases anteriores, se cargó de enigmas. El poema bordea el “silencio esencial”, como ha dicho Rodríguez Castelo. Es la poesía de *Chamarasca*. Poesía que arde, que queda como rescoldo entre los vacíos de la expresión verbal. No es casual que Mayo haya abierto su libro con un epígrafe tomado del gran poeta francés René Char: “Lo que me consuela, cuando esté muerto, es que estaré allí —dislocado, horrible— para verme poema.”

Hugo Mayo: poeta dislocado, solitario, extravagante, desconocido, que tal vez no logró configurar un universo poético unitario, permanece oculto, tan enigmático como lo fue en vida.

## DAR LA VOZ

Así avisa al mundo, amigo de mi angustia.  
Así, avisa. Di. Da diciendo. Dios te pague.

CÉSAR DÁVILA ANDRADE

La obra poética de Dávila Andrade (1918-1967) no es ni homogénea ni unitaria; sin duda, su poesía más fuerte y exigente, la que resguarda su mayor secreto, permanece lejana. La mayor parte de los comentarios sobre la obra del poeta cuencano se refieren a su narrativa y a los poemas escritos hasta *Boletín y elegía de las mitas*. Estos son los poemas que suelen recoger las antologías. La desconcertante poesía que aparece en algunos textos posteriores impone el sobrecogimiento y el silencio ante un acto de supremo coraje, ante la zozobra y la fragmentación del lenguaje y del mundo. En esa zozobra vibran las palabras como partículas de polvo en que se fragmenta el “Gran Todo”.

Si la crítica se ha mantenido en silencio durante medio siglo frente a esa zona de oscuridad y hermetismo de la poesía davileana, ello no obedece en rigor a las subterráneas claves de tradición esotérica que, según se supone, estarían subyacentes en el texto —lo cual es posible—, sino a esa exorbitante desmesura del poeta, a esa *hybris* ya explicitada en poemas contemporáneos a *Boletín y elegía de las mitas* (1959), como “Poesía quemada”. Esto no quiere decir que toda la poesía de esa etapa final de la obra davileana se mantenga en

semejante altura –o, para decirlo con mayor pertinencia, en semejantes abismos–, ni tampoco que la obra poética anterior carezca de poemas cargados de intensidad, conmovedores y de notable composición. Ahí están “Espacio, me has vencido” y “Oda al Arquitecto”.

Pero hay dos poemas que han sido los privilegiados por la crítica: *Catedral salvaje* y *Boletín y elegía de las mitas*. De hecho, como la mayoría de los poetas de mi generación, yo mismo arribé a la obra de Dávila Andrade a través de esos dos poemas; y en ellos me entretuve por años, guardando una cauta reserva frente a su poesía final. Pero también por años me ha perturbado esa deuda evidente de Dávila Andrade con Neruda en *Catedral salvaje*, y con Vallejo en *Boletín y elegía de las mitas*. En el caso de este último poema, he ido sintiendo algo semejante a una erosión paulatina de su fuerza, que no creo que provenga solamente de las modificaciones del gusto personal del lector –lo que sería del todo irrelevante e impertinente–, sino que, según sospecho, la historia trabaja para minar la sustentación del poema.

Si aquí, en este encuentro de escritores de Perú y Ecuador que se organiza bajo el lema “Historia, mito, oralidad”<sup>1</sup>, me he propuesto hablar de este proceso de erosión de la fuerza de *Boletín y elegía de las mitas*, es porque el poema tiene que ver con nuestra historia, la historia andina, la historia de peruanos y ecuatorianos, de los incas y las comunidades indígenas que les antecedieron hasta nosotros, pasando por la Conquista y la Colonia. Tiene que ver con los mitos –entre estos, con los mitos tejidos sobre el mundo indígena precolonial hacia los años treinta del siglo pasado, con mitos consoladores como el que proponía Benjamín Carrión a los ecuatorianos después de la derrota de 1941 frente al Perú–, así como tiene que ver con la oralidad, con ese prejuicio que

---

<sup>1</sup> El texto que compone el presente capítulo fue inicialmente una conferencia leída en el Encuentro de Escritores de Perú y Ecuador organizado por la Universidad Ricardo Palma, de Lima, en junio de 2004.

privilegia la oralidad sobre la letra y que se traiciona a sí mismo en la paradoja que entraña la designación de lo que se suele llamar “literaturas orales”, y con aquel otro que provoca la angustia de los poetas confesionales por contarnos, en “tono oral”, sus “vivencias”.

No me refiero con esto último, desde luego, a la totalidad de esa vertiente de la poesía moderna llamada “conversacional”, pero esta es en rigor una poesía que no “conversa” nada, en que el poema, es decir, la escritura, finge ser un fragmento de monólogo o incluso de diálogo. De lo que se trata, entonces, es de indagar esa extraña confrontación entre escritura poética, de una parte, y, de otra, la articulación de historia o historiografía, mito y oralidad, y de indagar esa confrontación en un poema que en su propia historia se erosiona.

Frente al poema, y considerando la obra poética de Dávila Andrade en su conjunto, resulta ya un “síntoma” la preocupación del poeta por la circunstancia histórica y la condición social del pueblo indio —pues Dávila Andrade no fue lo que se solía llamar por esos años un “intelectual comprometido”—, preocupación que, sin embargo, se imbrica con la angustia frente a la lengua a que debe acudir para dar cuenta de esa circunstancia histórica. *Boletín y elegía de las mitas*, como anuncia el título del poema, quiere ser una noticia, un *testimonio* o *aviso* apegado a los *hechos históricos* (boletín), y un lamento fúnebre por los muertos (elegía). Pero lo que en apariencia es una articulación plausible, la fusión del boletín histórico con el canto elegíaco, se revela una tarea más bien problemática, que ocasiona una suerte de explosión en cadena dentro del poema como efecto de una decisión: *dar la voz*.

En el poema, Dávila Andrade se propone *dar la voz* de alerta sobre la condición de un *otro* de la historia que ha sido silenciado y cuya condición ha sido borrada en los relatos historiográficos —el pueblo indio sometido al vasallaje colonial—, y quiere dar esa voz de alerta otorgándole voz, *dando la voz* al *otro*. Lo cual implica convertir el poema en escenario de

un acto de transubstanciación mediante el cual la escritura se trasmuta en la voz de los muertos. En efecto, el poeta pretende dar *su* voz al coro de *mitayos* para que estos narren su historia, para que eleven su clamor hacia Pachacámac, el Señor del Universo, para que en el muro del poema inscriban sus lamentaciones por las innumerables muertes causadas a lo largo de los siglos de extorsiones y atropellos a que fueron sometidos los indios durante la Colonia y a lo largo de la República criolla, incluso hasta inicios del siglo XX.

Es decir, se pretende dar la voz al relato de la destrucción de la vida y la aniquilación de los cuerpos que han sido ocasionadas por el uso y abuso de una institución que los españoles encontraron ya establecida en la sociedad indígena, la *mita*, el tributo en trabajo impuesto por los incas a las comunidades agrarias, a los *ayllus*. Solo por esta transmutación de la voz de los muertos en escritura sería posible la resurrección: “¡Vuelvo, Álzome! / ¡Levántome después del Tercer Siglo, de entre los Muertos! / ¡Con los muertos, vengo!”<sup>2</sup> Solo así, en el retorno de los muertos, en la confluencia en el presente del pasado, que retorna para reivindicar a los humillados y ofendidos, y del futuro, que adviene con la promesa, se abriría en la *historia* el ámbito del porvenir para la conversión del mitayo en liberto, en sujeto emancipado –que es la condición de quien tiene voz–, ámbito aludido en el poema de manera insistente, desde su comienzo, “Yo soy”, hasta su último verso, “¡Somos! ¡Seremos! ¡Soy!”

*Dar la voz*, dar aviso implica decir: *he aquí la iniquidad*. Es un mostrar, un poner el dedo en la llaga. He aquí, en efecto, que la condición social del indio seguía siendo en el Ecuador una enorme llaga social en 1959. No se había abolido aún el *huasipungo*, pese al alegato que había levantado tres décadas atrás Jorge Icaza. Durante el gobierno de Camilo Ponce En-

---

2 Cito de acuerdo con la edición de las *Obras completas* de César Dávila Andrade, tomo I, *Poesía*, Cuenca, Ecuador, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca - Banco Central del Ecuador, 1984, pp. 287-293.

rriquez (1956-1960) se produjo uno de los últimos episodios violentos que todavía puede vincularse a las relaciones serviles, cuando se reprimió a sangre y fuego a la comunidad de San Pablo (Otavalo) que se negaba a ceder su derecho a la tierra en la orilla del lago, donde se quería construir un hotel para el desarrollo del turismo.

Y aunque el pueblo indio parecía despertar muy lentamente de un letargo secular, todavía en las ciudades el indio era el *mitayo*, palabra con connotaciones insultantes y denigrantes, que evidenciaba el trato racista de mestizos y criollos. He aquí la iniquidad, he aquí el mitayo, he aquí el cuerpo vilipendiado del otro... Dávila Andrade tiene a mano el detallado repertorio de iniquidades registradas en los archivos coloniales que utiliza el historiador Aquiles Pérez en un libro publicado poco antes, *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*<sup>3</sup>, el cual es un informe exhaustivo sobre todas las formas de exacción relacionadas con el tributo en trabajo. También cuenta con la información sobre la rebelión de los indígenas de Chimborazo (1871), dirigida por Daquilema<sup>4</sup>; levantamiento que se produce contra el tributo en trabajo al que recurre el gobierno de García Moreno para la construcción de la carretera Guayaquil-Quito.

El poema, para *dar la voz* sobre la iniquidad, habrá de *dar la voz* al otro, al muerto, al coro de los mitayos, para que sea este quien narre su infortunio. Esta cesión de la voz produce como efecto retórico una mayor confianza en la palabra del emisor y, por tanto, incrementa la veracidad del testimonio. No basta con que el poema contenga, de inicio a fin, una larga cita del texto historiográfico cuidadosamente documentado; para ser *boletín*, noticia fiel, ha de recurrir a la *voz* de quienes padecieron en las mitas. Pero, ¿cómo se ha de *dar la*

---

<sup>3</sup> Aquiles R. Pérez T., *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*, Quito, Imprenta del Ministerio del Tesoro, 1947.

<sup>4</sup> Sobre la rebelión de Colta de 1871, cf. Enrique Garcés, *Daquilema, Rex. Biografía de un dolor indio*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961.

*voz* al otro, al muerto, cuando además la lengua de la *escritura* del poeta es la lengua del colonizador, la lengua del amo, la lengua del déspota?

El *dar la voz* al otro implicará necesariamente otra transmutación: Si la historia y las lamentaciones de los muertos han de decirse en el poema a través de la im-postura del poeta –“Yo soy el muerto que resucita”, dice el coro del poema a través de la escritura del poeta; “Yo soy”, insiste el narrador de la pasión y la resurrección de los mitayos–, lo harán gracias al hundimiento de la lengua del poeta. *Dar la voz* implica un dejarse arrebatar por una *voz* ajena, extraña, que en rigor se pronuncia en otra lengua, la del conquistador. Sin embargo, toda lengua es otra, es de los otros, y más para el poeta. Lo insólito, en el caso de *Boletín y elegía de las mitas*, tiene que ver con el plegamiento de la voz que se otorga en otra lengua, la del conquistador, que, como veremos, se ha de torcer para poder expresar la noticia, el lamento y la promesa de redención.

El *dar la voz* es, de alguna manera, una im-postura, por lo menos una *impostación de la voz* que proviene, sin embargo, de una im-postura previa, de una previa ocupación errónea del lugar, de una posición indebida: la dislocación de la voz en la escritura poética. El poeta mestizo, hispanohablante, hispano-escribiente y, sobre todo, moderno, que justamente por esta modernidad intenta que la escritura poética sea un acto de soberanía –un intento que convierte el lugar del poema en escenario de lo imposible: la soberanía, lo que abre el poema a lo utópico–, no puede dar la voz al muerto, al mitayo colonial, si no es a través de una renuncia a *su escritura*, a *su posición en el poema*, sin una renuncia a *su lengua*, es decir, sin abdicar de sí mismo, de su Yo. Dar la voz, prestar la voz al otro es un necesario sometimiento a la lengua del otro. Sin embargo, tal sometimiento es en rigor también imposible, puesto que *Boletín y elegía de las mitas* no puede escribirse en otra lengua que no sea el castellano, la lengua del otro.

Toda colonización implica la imposición de leyes, de lengua y otras instituciones. La colonización española impu-

so a los pueblos indígenas primero el quichua, como lengua de evangelización, con lo cual se produjo la extinción de otras lenguas aborígenes; y luego el castellano, como lengua de intercambio entre el amo y el siervo. El mitayo ha de dirigirse al español, al criollo y al mestizo en castellano. El mestizaje mismo es en buena parte el resultado de un proceso de “blanqueamiento”<sup>5</sup> de indios que abandonan su lengua, que reniegan de su nombre y, sobre todo, de sus apellidos, es decir, de la marca de su familia y su linaje, para sustituirlos por apellidos hispánicos (como aquél Chúsig del Cuzco, Lechuza que se trasmuta en Espejo en Quito, renegando de su abolengo, de su linaje, como único medio que posibilita el acceso de sus hijos a la clerecía, a la academia y a la escritura, renegando del “mal” linaje para que su hijo pueda ser “Eugenio”, el “bien nacido”).

Sin embargo, la lengua de intercambio del mitayo con su amo es una lengua torpe, una “media lengua”, una “*chaupi* lengua”, marcada en su léxico por quichuismos y, en su sintaxis, por supresiones de artículos y abuso de gerundios, quizá como efecto de la entonación del quichua trasladada al castellano, en asociación con el tono de lamento y súplica. Una lengua que se tuerce, que se quiebra:

Y de tanto dolor, a siete cielos,  
por sesenta soles, Oh, Pachacámac,  
mujer pariendo mi hijo, le torcí los brazos.  
Ella, dulce ya de tanto aborto, dijo:  
“Quiebra maqui de guagua; no quiero que sirva  
que sirva de mitayo a Viracochas”.

Quebré.

Lo que busca el poeta en la ofrenda e impostación de la voz es el quebrantamiento de su escritura y, aún más, de la

---

<sup>5</sup> Sobre este proceso de “blanqueamiento”, cf. Manuel Espinosa Apolo, *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*, Quito, Centro de Estudios Felipe Guamán Poma de Ayala, 1995.

letra, a fin de que por esa fractura se levante la voz del coro de los muertos para que ellos pronuncien el testimonio del sufrimiento colectivo; es la quiebra del texto que rememora ese quebrantamiento mayúsculo, el de los cuerpos de los mitayos: la supresión de artículos, unas cuantas palabras quichuas, unos cuantos arcaísmos, y el uso “incorrecto” del gerundio, violatorio de la ley de la lengua, que llega a esa súplica del mitayo, súplica de siervo, que se conserva en el lenguaje coloquial del mestizo de la sierra ecuatoriana, tan expresivo de la condición ética a que arrastra la servidumbre: “Di. Da diciendo. Dios te pague.”

La impostura del poeta –el coro narrador–, es decir, la impostura de quien se presta a ser “amigo” e intermediario del lamento del mitayo –del mitayo colectivo, es decir, de todo un pueblo a lo largo de una historia de cuatro siglos–, se revela en este quebrantamiento. Pero en justicia esta impostura es no solo un acto de extraña solidaridad con los indios del presente histórico –mediada por ese *dar diciendo* lo que no pueden decir aquellos que no tienen voz, que no pueden tenerla, los muertos–, sino un acto de rebelión contra la lengua de la tradición poética.

*Boletín y elegía de las mitas* se sitúa, dentro del contexto de la obra davileana, en el momento de quiebre que conducirá a su inaudita experiencia del fracaso inherente a la escritura poética; a la constatación incesante, de un poema a otro, de que la poesía es el “dolor más antiguo de la Tierra”, la herida en el costado, que nace de la carencia imposible de suplir, que brota del vano deseo de alcanzar el Verbo, de rozar el Rostro, de abarcar el Todo. Constatación, en fin, de lo imposible. En la poesía final de Dávila Andrade hay una prolongada agonía debido a que la palabra poética no alcanza jamás su objetivo, agonía que arrastra sin cesar al poeta, al Yo, hacia *un otro* o *algo otro* que se abre y se abisma al mismo tiempo, pero que hace del poeta, o más bien del poema, un *portavoz* de esa zozobra.

También en este caso se trata de una im-postura, pero esta obedece a la imposibilidad de un territorio estable. El te-

ritorio del poema es la inestabilidad, es la deriva incesante en que una constelación de significantes dispara el sentido hacia las fronteras, sin fin. Y esto hace que el Yo del poeta sea siempre algo otro.

Es evidente que, hacia 1962, Dávila Andrade meditaba profundamente en las consecuencias de la revolución poética iniciada por Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. En el *Boletín*, en cambio, la im-postura contenida en el “dar diciendo” nace del supuesto pragmático que rige la comunicación: la palabra no solo que presenta la cosa, no solo que la hace visible, sino que hace visible al emisor, al sujeto de la emisión. El “dar diciendo” posibilitaría entonces no solo que la historia recobrase la memoria del infortunio de los mitayos y de la vileza de sus amos, sino que los espectros de aquellos fueran visibles, que se nos aparecieran para enrostrarnos su padecer, para que escucháramos su clamor, para que los viéramos levantarse de entre los muertos y volver hasta el presente desde su infierno. Permitiría que el advenimiento de la resurrección de un pueblo fuera visible y, con ello, que aconteciera el milagro: la soberanía de aquellos que carecen de voz en el presente, puesto que, al fin, también ellos podrían levantarse y decir: “Yo soy”.

Pero, ¿es consistente este supuesto, es consistente tal im-postura? Lo que escribe Dávila Andrade es “Yo soy” una larga lista de nombres, una nomenclatura de muertos. Para hablar en nombre de los muertos debo hundirme como sujeto de la enunciación, y para ello debo horadar la lengua de mi escritura, que es la lengua del colonizador, para que hablen ellos, los muertos, en su “*chaupi* lengua”.

Pero la rebelión del poeta devela que por más esfuerzos que emprenda para quebrar la lengua del colonizador —que es la suya, puesto que es la lengua en que ha sido colonizado desde su nacimiento, que es todavía más la suya, puesto que en ella ha labrado toda su escritura, a pesar y gracias a esa terca lucha del poeta, de todo verdadero poeta, contra la lengua a la que ama, contra la ley de la lengua a la que se somete

resignando su soberanía—, no habrá otra lengua, una lengua del otro silenciado, sino que la lengua contra la que se rebela acabará siempre por imponerse, porque está en su ley el abrir paso aun a aquello que la tuerce, que la quebranta: la elipsis, el hipérbaton, el arcaísmo, e incluso la posibilidad de implorar “da diciendo”, puesto que la violencia y la trasgresión que implica el “da diciendo” solo es posible por la ley de la lengua.

Solo la ley de la lengua, inscrita en la historia, permite al poeta ese acto descabellado de im-postura que es el “dar diciendo” al muerto *quién* es:

Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña,  
Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,  
Marcos Lema,  
Gaspar Tomayco,  
Sebastián Caxicondor.

Yo soy esa pluralidad de nombres, se dice en el poema. “Yo soy” el que “Nací y agonice en Chorlaví, Chamanal, Tanlagua, / Nieblí...” “Yo soy” el que “Padecí todo el Cristo de mi raza en Tixán, en Saucay, / en Molleturo, en Cojitambo, en Tovavela y Zhoray.” “Yo soy” el *muerto* a quien se *da voz*, es decir, una sinécdoque compleja en la que el todo —todos los mitayos— se designa por la nomenclatura de individuos y lugares, y en la cual, si bien los apellidos son aún indígenas, los nombres son ya hispánicos. Nomenclatura que crea la imagen de una larga lista de innominados en la historia, los anónimos siervos sobre cuya sangre y cuyos huesos se edificaron las espléndidas iglesias coloniales, las ciudades, los caminos; cuya carne consumida en los socavones de las minas se transmutó en metales preciosos y, cruzando el Atlántico, en riqueza imperial...

“Yo soy” el que yace sobre una enumeración de toponímicos que apuntan hacia la lengua ausente, la de los muertos; toponímicos que han quedado para denotar la geografía del infortunio histórico, como si esta estuviese

constituida por una larga lista de los gólgotas andinos, pues de lo que aquí se trata es, además, de dar fe, a través de la enumeración de tales gólgotas, de la repetición de la crucifixión: “Añadí así, más blancura y dolor a la Cruz que trujeron mis verdugos.” Dávila Andrade no construye personajes, no los deja crecer y vivir, y menos, mucho menos, que lo interpielen. El suyo no es un poema épico, pues ya no es posible a esas alturas de la historia constituir mitos épicos; no es tampoco un drama, y menos una novela. Es *boletín*, y en él solo se enumeran los nombres.

Este inicio, este “dar diciendo” quién “soy”, registra no solo el despojamiento, sino también la asignación. Hay, en efecto, un despojamiento de la lengua “materna” para fijar el nombre propio de los mitayos, pero se les obliga a conservar los apellidos indígenas para señalar la procedencia familiar, la pertenencia al *ayllu*, la marca de la servidumbre generalizada que permite asignar la carga de tributo en trabajo impuesto a cada una de las comunidades agrarias andinas. El apellido es la marca del despojo y de la servidumbre, es el signo de la condición de mitayo, mientras que el nombre cristianiza, inserta al siervo, a cada siervo, en la iglesia del verdadero Dios y, para ser precisos, en la Vera Cruz: Juan, Marcos, Mateo, Lucas, Pedro, Pablo, Roque, Blas, Sebastián...

Y dado que el nombre inserta al siervo en el ámbito del mito, dentro de la historia de la Salvación —aunque esta inserción tenga lugar en la historia secular colonial que viene de la Contrarreforma—, el mitayo ha de salvarse de un modo estrictamente barroco: viviendo en carne propia la agonía del Cristo, padeciendo un martirologio que repite aquel de Cristo y de los santos cristianos. Dávila Andrade, para ilustrar el martirologio, transforma en argumento narrativo la documentada y exhaustiva descripción de las mitas realizada por Aquiles Pérez; pero lo que en el libro del historiador es erudita descripción de las formas del trabajo forzado —mitas de minas, de obrajes, de batanes, de construcción de caminos, mitas de obras civiles y eclesiásticas, de edificación de vivien-

das para españoles y criollos, mitas de leña, de transporte de agua, huasicamías—, sustentada en documentos jurídicos y otras fuentes, en el poema es pasión, lamentación, ira y, por momentos, salmo:

¡Oh, Pachacámac, Señor del Universo!  
Tú que no eres hembra ni varón.  
Tú que eres Todo y eres Nada,  
Óyeme, escúchame.  
Como el venado herido por la sed  
te busco y sólo a ti te adoro.

Este salmo es, sin duda, un momento de enorme intensidad poética dentro del texto.

La estructura de *Boletín y elegía de las mitas* no solo se asemeja a la estructura narrativa de la pasión de Cristo en los evangelios, como lo constata María Rosa Crespo en el estudio que dedica al poema (1978), sino que es similar a la estructura de los textos de los profetas bíblicos: el relato de los infortunios padecidos por el pueblo judío, la narración patética de los males que le caen encima en su historia de servidumbres y exilios colectivos, la inserción de plegarias y salmos entre pasajes narrativos, y, por último, la profecía final, puesto que el mesianismo implícito en la marcha con la que concluye *Boletín y elegía de las mitas* le llega a Dávila Andrade desde los profetas bíblicos y desde los evangelios.

Sin embargo, hay una diferencia crucial entre los textos de Isaías o Jeremías y el *Boletín*: los males que caen sobre el pueblo judío —que son también masacres, humillaciones, actos de guerra, de padecimientos causados por conquistas, despojos y servidumbre— obedecen a la ira de Yahvé, el Padre celestial, que se irrita por el olvido de la Alianza en que cae su pueblo, es decir, es el castigo por el olvido de la Ley. En el poema de Dávila Andrade, por el contrario, los males que sufre el pueblo indio obedecen al puro acontecer histórico, son gratuitos. El dios del poema, Pachacámac, es un dios dis-

tante, es un infinito silencio del cosmos ante el que se eleva la plegaria: es Todo y es Nada. Los males que aniquilan al pueblo indio son más bien el resultado de la violencia económica del colonizador, que se ampara en la violencia de la expansión de la ley mosaica del único Dios verdadero, elevada a ley universal, ecuménica, por el cristianismo.

Pero hay una contradicción irresoluble entre el mandamiento que obliga al sometimiento al Dios único y la violencia que despoja y destruye a los otros, pues, a más del sometimiento a Yahvé, la ley mosaica manda “no matarás”, a lo que se suma el mandamiento evangélico “amarás a tu prójimo como a ti mismo”. La conquista y la colonización, que traen consigo la cristianización y el sometimiento al Dios único, a su Único Hijo, a la Vera Cruz, tenían que realizarse a sangre y fuego. Las exacciones coloniales tenían que producir el genocidio. Frente al conquistador, al amo colonial y a la Iglesia, la figura de Cristo que se presenta al colonizado, al siervo indígena, es, contradictoriamente, la de la víctima:

Y a un Cristo, adrede, tam trujeron,  
entre lanzas, banderas y caballos.  
Y a su nombre, hiciéronme agradecer el hambre,  
la sed, los azotes diarios, los servicios de Iglesia,  
la muerte y la desraza de mi raza.

“Adrede”, es decir, en vano, puesto que el Cristo de la imaginación católica, más que figura del Único Hijo sobre la que se levanta el poder eclesiástico y el poder monárquico, en otras palabras, el poder que instituye el tributo, será la imagen del mitayo: “único Viracocha [es decir, único blanco], sin ropa, sin espuelas, sin acial, / Todito Él, era una sola llaga salpicada.”

Dávila Andrade, que en este poema no necesita recurrir a ningún mito de origen, que no requiere mitificar la historia de los pueblos andinos precolombinos —son conocidas las idealizaciones del “imperio socialista” de los incas, y sus efectos posteriores en las mitificaciones de la historia a que

recurren poemas con intenciones épicas, anteriores y aun contemporáneos a *Boletín*—, al dejar que flote en la historia narrada por el poema la gratuidad de los acontecimientos históricos —con lo que no quiero decir que haya ausencia de causalidad, aunque tal vez la gratuidad sea efecto de la complejidad estructural y de lo aleatorio que caracterizan a la causalidad histórica—, y al no someter el padecimiento del mal a un resultado del castigo a que obliga la culpa, abre la posibilidad de que la resurrección del pueblo indio se dé como un acontecimiento de liberación puro, sin arrepentimiento, sin sentimiento de culpa, de cara al dios silente y distante, y, ahora sí, por la conclusión utópica del poema, de un modo épico y mitificante, en tono de marcha triunfal:

Regreso

¡Regresamos! ¡Pachacámac!

¡Yo soy Juan Atampam! ¡Yo, tam!

¡Yo soy Marcos Guamán! ¡Yo, tam!

¡Yo soy Roque Jadán! ¡Yo, tam!

Comaguara, soy. Gualanlema, Quilaquilago, Caxicondor  
Pumacuri, Tomayco, Chuquitaype, Guartatana,

[Duchinachay, Dumbay, Soy!

¡Somos! ¡Seremos! ¡Soy!

Marcha triunfal en que el golpeteo del tambor, el golpeteo de los pies sobre la tierra, empuja al poema hacia la supresión del nombre hispánico y hacia la permanencia del nombre indígena, gracias a que el apellido, el vínculo con el linaje, se convierte en único nombre propio. Permanencia del nombre indígena que se extiende para nombrar al dios. Permanencia que, sin embargo, se sostiene de la lengua del amo, que se ancla no sin angustia en el verbo *ser*: “¡Somos! ¡Seremos! ¡Soy!”

No sin angustia, puesto que el coro de los mitayos es un coro de muertos, un coro de ausentes que no pueden ser sino fantasmas sin voz que *regresan* al presente para cruzarlo a tra-

vés de la culpabilidad histórica heredada por criollos y mestizos, por la república liberal criolla —y, por consiguiente, heredada por la “cultura nacional” y aun por el proyecto de “nación pequeña” de Benjamín Carrión—, la cual se siente obligada no solo a saldar la deuda histórica con el pueblo indio, sino incluso a sostener entre sus símbolos al excéntrico poeta Dávila Andrade, más conocido en ella como “el Fakir”, es decir, al poeta que parece desvanecerse por obra de su extrañamiento. Esa “Patria”, o esa “Matria” como prefería llamarla Carrión, no es, desde luego, la patria del mitayo; es una patria, a medias criolla y a medias mestiza<sup>6</sup>, que necesita de la memoria del infortunio del mitayo y de un muro de las lamentaciones donde se llore a las víctimas de la iniquidad colonial. De ahí que el poema sea también una lápida en la que se inscriba una lista de nombres para rememorar a la víctima colectiva. Solo si se cuenta con un muro de las lamentaciones donde sea posible un arrepentimiento por la ignominia del pasado podrá abrirse algún porvenir.

Para mediados del siglo XX no era ya posible una “patria” criolla y mestiza sin que la herida de la historia de los indios no abriese en ella una fractura que hiciese vislumbrar un destello utópico de justicia. Esta no es tampoco la patria del poeta, del Fakir, que, a semejanza del mitayo, es “Hijo de ayuno y de destierro”, que debe pagar su tributo, él también, a la “nación pequeña”, su *Boletín y elegía de las mitas*, pero que la excede. Después, el poeta no hará otra cosa que no sea distanciarse de la “nación pequeña” al asumir una condición de exilio irrevocable y radical, al punto de marcharse del Ecuador para no retornar. ¡Y hay que ver qué no ha hecho la “nación pequeña”

---

<sup>6</sup> Tanto es así que, veinte años después de publicado *Boletín y elegía de las mitas*, cierta izquierda intelectual despedía a Carrión en su tumba como el “gran señor de la nación pequeña”. Habría que hacer, desde luego, una justa interpretación del mito de la nación pequeña de gran cultura de B. Carrión y sus contemporáneos. Junto al mito nacionalista, es necesario reconocer el enorme esfuerzo intelectual y artístico que concitó en Ecuador. La deconstrucción de este mito es una deuda pendiente que tenemos con Carrión, Carrera Andrade, Icaza y sus contemporáneos.

desde su muerte para reapropiarse de la obra del poeta! Pero el estupor ante el “hermetismo” del último Dávila Andrade pone en evidencia esa condición de exilio sin transacción.

La historia del medio siglo a partir de su muerte, la cual ha traído consigo incluso el despertar del movimiento indio y su incorporación al Estado, evidencia la disolución de la república criolla en la fanfarria populista, la conversión del Estado de “la pequeña nación de gran cultura” en una suerte de pequeño Estado gobernado en forma corporativa por grupos mafiosos, un pequeño Estado articulado al Imperio Americano, como lo son los estados latinoamericanos actuales, en la decadencia del Imperio Americano que anuncia el fin de estos estados, de estas repúblicas, de estas naciones. Todo lo cual deja en el vacío la pretensión del último verso del *Boletín*, esto es, el intento de afirmar el retorno del fantasma del mitayo transfigurado en hombre libre que abre el porvenir: “¡Somos! ¡Seremos! ¡Soy!”... A menos que fuese posible liberar al poema de su anclaje en la supuesta “pequeña nación de gran cultura”, a menos que fuese posible soltarlo de las amarras que lo atan a los mitos nacionalistas, indigenistas, e incluso a menos que se pudiese desligarlo del resentimiento y el rencor frente al colonialismo hispánico para que, sin olvidar la ignominia histórica, sus sentidos deriven hacia otras historias, hacia la subversión y la justicia.

Mas, ¿es posible esto? ¿Es posible que *Boletín y elegía de las mitas* se libere de ese anclaje? Lo que perturba en el poema de Dávila Andrade es el acto de sumisión que entraña la súplica: “Así, avisa. Di. Da diciendo. Dios te pague.” La fórmula de la petición es indigna. Es la incorporación del lenguaje del amo en el aspecto que de manera más flagrante manifiesta una moral de esclavos. Evidencia también la mala conciencia de los intelectuales y artistas de la “pequeña nación” —en cuanto se someten a la ideología de esta, no en cuanto a sus apuestas como artistas o intelectuales— que tienen ante sí esa monstruosidad histórica que es la situación de los pueblos indios, la cual roe la legitimidad de esa “pequeña nación”, por

lo que se ven en el caso de “dar diciendo”. Hay una vocación entre los intelectuales de la “pequeña nación” por “dar diciendo”, por prestar la voz al indio, al oprimido, al débil, al derrotado, por “dar diciendo” quién “soy”, por “dar diciendo” el nombre propio. Tal vocación se vuelve obsesiva, al punto de llegar a borrar la propia filiación del intelectual.

En el poema de Dávila Andrade, hay una fractura reveladora en este “dar diciendo” el nombre del otro y en nombre del otro. Cada vez que el coro de mitayos dice “Yo soy”, la enunciación del nombre propio es la sucesión de nombres de varones. Jamás se dice “Yo soy” un nombre femenino en el poema; apenas si se nombra a las mujeres: “mi hija”, “mujer”, “Ella”, “A mujer”, “a una, llamada Dulita”, y por fin, “Y a mama Susana Pumancay, de Panzaleo”. El “dar diciendo” quién soy no llega a la mujer... El poeta pronuncia quién soy, un mitayo varón; pronuncia el nombre de los gólgotas andinos, ¡pero cuánta reticencia para nombrar a la mitaya!

¿De dónde surge esta imposibilidad? ¿Por qué la impositura del poeta se detiene ante la voz de la mujer, por qué no puede prestarle la voz a la mitaya? Esta imposibilidad es todavía más sorprendente cuando reparamos que en el poema interviene el poeta Dávila Andrade para transfigurar al propio dios indígena: el Pachacámac de *Boletín y elegía de las mitas* no es ciertamente el Yahvé de Isaías y Jeremías, ni el Dios de los cristianos, es el Arquitecto al que había elevado años antes una oda. Es un dios del que se dice con claridad que no es *ni hembra ni varón*, esto es, ni madre ni padre, una fórmula negativa de la creencia gnóstica en un dios a la vez hembra y varón.

Dávila Andrade no es un poeta cristiano, aunque a menudo su poesía recurra a las figuras del Verbo, de Cristo y de San Sebastián para referirse al sufrimiento y al sacrificio que, al parecer, eran para él una condición existencial de la que surgía la *tarea poética*. Pero el Pachacámac del *Boletín* tampoco es un dios indígena, aunque se tome el nombre de un dios indígena. Es, más bien, una figura del dios moderno, distante, escondido, silente, de helada sonrisa: “Oh, Pachacámac, Señor del

Universo, / nunca sentimos más helada tu sonrisa”; única figura que puede ocupar el lugar que deja un dios solar muerto.

Pero, salí. ¡Oh, sol reventado por mi madre!  
Te miré en mis ojos de cautivo.  
Lloré agua de sol en punta de pestañas.  
Y te miré, Oh Pachacámac, muerto  
en los brazos que ahora hacen esquina  
de madera y de clavos a otro Dios.

El Señor del Universo no tiene atributos humanos, es Todo y es Nada. Mas, si a propósito del dios, el poema permite que aflore la diferencia entre la hembra y el varón, ¿qué provoca que el poeta se inhiba de imposter la voz y hablar en nombre de la mitaya, de la huasicama?

Me atrevería a sugerir que esta inhibición es el efecto de una doble debilidad de *Boletín y elegía de las mitas*: por una parte, su falta de dimensión trágica, su sesgo melodramático, y, por otra, lo que podríamos llamar, tomando en préstamo la terminología de Harold Bloom, aunque no necesariamente su perspectiva de interpretación, una especie de “angustia de las influencias”, una desesperación por “ser”, por llegar a ser Dávila Andrade. Y si en *Boletín y elegía de las mitas* hay algo que podría llamarse una “angustia de las influencias”, solo hay un nombre al que puede apuntar tal angustia: César Vallejo. Y sobre todo el César Vallejo de *España, aparta de mí este cáliz*: Aquí se juega una angustia que va de César a César...

Hay en el *Boletín* tres versos que ponen el sello de la impronta vallejana en la poesía del ecuatoriano. Luego del verso “Entre cuevas de Cumbe, ya en goteras de Cuenca” resuena la “voz” de Vallejo: “encontré vivo de luna el cadáver / de Pedro Axitimbay, mi hermano. / Vile mucho. Mucho vile, y le encontré el pecho.” Los tres versos citan tanto la manera en que Vallejo construye imágenes como su tonalidad. Un asunto grave que al parecer preocupa a Dávila Andrade es su deuda –por lo demás, deuda compartida por la mayor

parte de los poetas ecuatorianos de su generación— con Neruda y con Vallejo. Hay un esfuerzo denodado de Dávila Andrade por saldar su deuda con estos dos poetas para alcanzar, como se suele decir, su “voz propia”. En “Catedral salvaje” (¿1951?), otro de sus importantes poemas, Dávila Andrade está muy cerca de Neruda:

¡Catedral! ¡Cataclismo de monstruos y volúmenes, eres!  
¡Piedra veloz circula por tu fuego como un pez  
[sanguinario!  
¡Llueve sol consumido y verde! Moho y sangre! ¡Sal y  
[esperma!  
¡Como árbol que se pudre, gotea corrupción el  
[firmamento! <sup>7</sup>

“Catedral salvaje” es, en cierto sentido, una variación de “Alturas de Macchu-Picchu”. Si en el poema de Neruda se refiere a una obra humana insólita en las alturas de los Andes, a una edificación de piedra que se inserta en las rocas andinas —como quisiera insertarse también la escritura poética—, en el poema de Dávila Andrade las rocas andinas adquieren la figura de la obra humana, en el intento de levantar la piedra hacia los cielos —como quisiera levantarse la escritura— para alcanzar “voz propia”, soberanía. Pero el tributo a Neruda no salda la deuda con Vallejo, que persigue a Dávila Andrade a lo largo de los años. Aun después de *Boletín y elegía de las mitas*, hacia 1965 —si es que hemos de atenernos a los datos, por desgracia poco confiables, que aporta su editor—, Dávila Andrade dedica un poema al peruano, “Vallejo prepara su muerte”<sup>8</sup>, que revela ser, por su composición, su tonalidad, sus imágenes y su sintaxis, el pago del tributo debido. También aquí se trata de una impostación de la voz:

---

<sup>7</sup> *Obras completas I. Poesía*, p. 188.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 371.

Preparando tu pómulo, la estera de yeso, el ataúd  
 amado y lateral como un perro; y  
 preparando en piedra, lentamente, la aridez  
 necesaria a la ternura, el óxido en que el indio apoya el  
[cristo;  
 preparando tus uñas, verticales en relación al tigre  
 y obtusas con relación al pan; venías  
 [...]  
 A preparar la Muerte en el ovoide mismo en que  
[fuimos,  
 de súbito, reventados a pura catapulta  
 de padre en nuestra madre; desde allí mismo,  
 a preparar el huevo subterráneo de la Muerte.

Y, después, todo el tiempo que nos sobra de célula  
 y de lóbulo rascado mentalmente.

Tal vez no sea pura casualidad, aunque sí seguramente un acto inconsciente, el que Dávila Andrade haya escrito “Vallejo prepara su muerte” cuando había alcanzado, por fin y luego de un largo y doloroso proceso, una “voz propia”, aunque la deuda con Vallejo le perseguirá como una sombra incluso en la última etapa de su poesía.

Neruda y Vallejo... Habría que anotar que mientras Neruda procreó múltiples epígonos que lo imitaron con relativa felicidad —y no solo el Neruda de *Canto general*, sino el de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, el de *Odas elementales*, e incluso el de *Residencia en la tierra*—, la poesía de Vallejo provoca más bien el fracaso del epígono. Se puede ser epígono de Neruda, de Huidobro, de Paz, de Lezama y aun de Borges, pero la única posibilidad de ser epígono de Vallejo es emancipándose de Vallejo. Es lo que trata de hacer denodadamente Dávila Andrade en *Boletín y elegía de las mitas*: liberar el poema de la impronta de *España, aparta de mi este cáliz*. Por cierto, no cabe abandonar el sentimiento de solidaridad humana con los humillados y ofendidos, la ira contra la barbarie, la indignación contra la ignominia. Pero, ¿cómo decirlo con “voz propia”?

Vallejo y Dávila Andrade comparten el mismo sustrato ético: la formación en el mundo del cristianismo católico-barroco de los Andes, y la ruptura posterior para asumir una ética no cristiana en la que ambos conservan la pasión de Cristo como figura de la pasión humana. Uno y otro están afectados, sin embargo, por el ocaso de Dios en la modernidad. También en este sentido el poema de Dávila Andrade es una variación del poema de Vallejo. El poema que habla sobre la explotación colonial hispánica a los indios andinos es una variación del poema que habla de la barbarie hispánica contra la posibilidad de una España libre, que se abre desde la angustia ante la barbarie totalitaria de la época moderna.

Pero mientras *España, aparta de mí este cáliz* menciona en el inicio mismo del poema, en su título, que España hierde *mi* intimidad, la hierde como ámbito del lenguaje que *me* abre mundo, pero que para hacerlo *me* atraviesa, *me* pone en situación de pronunciar*me*, arroja *mi* ser, *mi* *Yo soy*, al poema, hace que el poema mismo sea *este cáliz*, en *Boletín y elegía de las mitas* se trata de *dar diciendo*. En Vallejo no hay impostación y menos im-postura: es su escritura la que narra y comenta, desde múltiples perspectivas, la pasión y la caída de España. Recordemos el inicio del libro:

Voluntario de España, miliciano  
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,  
cuando marcha a matar con su agonía  
mundial, no sé verdaderamente  
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,  
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo  
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,  
y quiero desgraciarme.<sup>9</sup>

En el poema de Vallejo hay una dimensión trágica, pues lo que acontece en España tiene que ver con el destino de la

---

<sup>9</sup> César Vallejo, *Poemas Completos* (edición de Ricardo González Vigil), Lima, Ediciones Copé, 1998, p. 423.

humanidad, con la totalidad de la historia, y solo en ella es posible el renacimiento. El poeta está inserto en ese destino, se deja atravesar totalmente por esa dimensión trágica para poder escribir el poema. No solamente se trata de morir, sino que el poeta se ve en verdad involucrado en la carnicería. Y sobre todo, pese a la muerte, hay una afirmación rotunda de la vida, al punto de decir: “humea ante mi tumba la alegría”.

El combatiente muerto que se levanta ante el llamado de toda la humanidad, esa especie de Lázaro moderno, es la especie humana que atraviesa todas las pruebas de la historia, en un devenir oscuro, en que solamente la solicitud del prójimo universal sostiene la continuidad de la promesa: siempre está aquí lo por venir, lo irrealizado, la justicia, la fraternidad. Siempre aquí, bajo la forma insólita del no ha lugar aquí, es decir, en el lugar de la muerte y la desdicha, se abre la posibilidad del prójimo. La muerte del miliciano es un sacrificio, sin duda. Pero un sacrificio que llena de mundo al muerto: “Pedro Rojas, así, después de muerto / se levantó, besó su catafalco ensangrentado, / lloró por España / y volvió a escribir con el dedo en el aire: / ¡Vivan los compañeros! ¡Pedro Rojas! / Su cadáver estaba lleno de mundo.”<sup>10</sup> Vallejo no “da diciendo”; al contrario, cita la escritura en el aire y la firma de Pedro Rojas, y con ello configura una *personae*, un personaje que se inserta en la historia de España y del mundo.

El poema de Dávila Andrade carece de dimensión trágica y de ironía. El *dar diciendo* cierra el ámbito de la intimidad necesario para que el sufrimiento del mitayo aflore como acontecimiento catastrófico de la historia que se precipite en el presente con apertura hacia el futuro. La denuncia del pasado ignominioso, si bien despierta en el lector la solidaridad con quienes padecieron el terror de las mitas, lleva a que se exclame: “¡Cómo pudo acontecer esto al pueblo indio! ¡Cómo podemos olvidar este sufrimiento que blancos y mes-

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 437.

tizos inflingieron a los mitayos!”), mas no: “¡Cómo se conserva la escritura en el aire de ese cadáver lleno de mundo!”

Lo que a mi juicio debilita al poema de Dávila Andrade, pese a la trasgresión lingüística, es, a fin de cuentas, el resultado de la indignidad que revela la súplica del esclavo ante la cual el poeta flaquea: “Di. Da diciendo. Dios te pague.” Esta es una súplica del todo ajena al combatiente de “Masa”, a los combatientes de *España, aparta de mí este cáliz*, que, sin embargo, tienen en Vallejo a su *portavoz*. Pero Vallejo, para portar su voz, no necesita ninguna impostación, puesto que sin más su *escritura* es la *voz* de Pedro Rojas, de Ramón Collar, de los combatientes y los caídos en Extremadura, en Teruel, en Guernica, de los que salen de Málaga al exilio.

Esto pone en crisis la pretensión misma de replicar la *oralidad* en la escritura poética. Tal vez el gran límite con el que se topa Dávila Andrade en su poema sea el intento de liberarse de Vallejo, de escribir algo que fuese semejante a *España, aparta de mí este cáliz*, pero que no fuese vallejiano, sino, al fin, davileano. Quizás sea el tributo a la “oralidad del otro”, en un vano intento por liberar al poema de la lengua colonizadora, sin tomar en cuenta que siempre somos colonizados por la lengua, que toda lengua es lengua del otro. Y que, por consiguiente, el poema siempre da la voz a otro. A otros: los espectros que vienen del pasado, los que advienen del futuro, los ausentes, aquellos que por siempre permanecen en las sombras.



## EL PEZ SOLO PUEDE SALVARSE EN EL RELÁMPAGO

Dávila Andrade puso fin a su vida en 1967. El cercenamiento de la garganta fue la última señal de su terrible decisión de silencio, el acto con el que cerraba su insistencia en que la escritura poética es experiencia de lo imposible. Después de *Boletín y elegía de las mitas* se había arrojado a una desconcertante aventura del poetizar que acaba por destruir el poema, por consumirlo en el fuego de la sangre, por aniquilarlo en la intimidad. Al tiempo que pretende alcanzar, como conocimiento, la fulguración del Absoluto, percibe que el Gran Todo se reduce a escombros, a polvo, a ceniza. No extraña, entonces, que el radicalismo de esta escritura haya producido el silencio.

¿Qué se puede decir, en efecto, sobre esta escritura finalmente improductiva, que no deriva en “obra”, que se calcina a sí misma? ¿Se puede leer acaso al Dávila Andrade de los últimos libros? ¿Hay acaso *libro* en estas colecciones que aparecen agrupadas bajo los títulos *En un lugar no identificado*, *Conexiones de tierra* y *Poesía de El Gran Todo en polvo*?<sup>1</sup> Pero sin duda hay una

---

<sup>1</sup> Los poemas se citarán según la edición del tomo I de las *Obras completas. Poesía*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Cuenca - Banco Central del Ecuador, 1984.

tarea poética, entendida esta como escritura que se auto-destruye, una productividad que devora lo que engendra. El silencio frente al último Dávila Andrade evidencia así la imposibilidad de lectura que provoca la misma tarea poética, imposibilidad que deviene del destinado fracaso del poetizar.

Frente a esa poesía de Dávila se ha recurrido a un expediente fútil: la preocupación del poeta por el budismo zen, el sufismo, las corrientes místicas, la cábala, la teosofía y la doctrina rosacruz, que harían necesario, para la lectura, un conocimiento del simbolismo esotérico. Los erizados poemas de Dávila Andrade –si se quiere “herméticos”, marcados por un peculiar “simbolismo”– no aguardan, sin embargo, por el iniciado en las corrientes esotéricas. Creo que una superficial asignación de una cualidad surrealista a la poesía de Dávila y el obsesivo señalamiento de sus vínculos con el esoterismo han constituido más bien la coartada con la que se ha eludido enfrentar la desconcertante aniquilación que aparece ante nosotros apenas intentamos cruzar el umbral de esos asombrosos poemas. Como ante las puertas del Infierno, aquí también nos hallamos ante la terrible advertencia: “Los que aquí entráis, dejad toda esperanza”. Aquí tampoco hay esperanza alguna: nos encontramos en el lugar inidentificable, a las puertas del desierto en que el libro es solo polvo, ceniza, sangre quemada.

En su ensayo “Magia, yoga y poesía”<sup>2</sup>, en que el poeta es designado como el “Hombre Claroscuro” –símbolo de la figura del poeta que aparece también en “Origen”, poema de 1960–, Dávila se refiere a la “experiencia poética”, de la cual nos dice que “ha sido ensanchada [por los poetas modernos, desde Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont, pasando por Reverdy, hasta Neruda, Eliot y Michaux], por un crecimiento espiritual orientado hacia los confines del Universo y hacia el centro del ser en el conocedor del mundo y de sus formas.

---

2 Dávila Andrade, César, *Obras completas. Relato*, t. II, ed. cit., pp. 431-437.

En cierta medida –prosigue Dávila– ha sido escuchada, con intensidad que varía según el hombre, la vocación de infinito y de absoluto, y la necesidad de integrar los ritmos inmediatos de la obra personal con el Verbo que sostiene y revela el Universo”. La experiencia poética, así entendida, es una apertura del ser que se nos da en el *habla* poética, cuyo decir integra y se integra al Verbo, principio ontológico de sustentación y manifestación del Universo, como señala Dávila, siguiendo así el Evangelio según San Juan.

Más adelante comenta un pasaje de Eliot donde este se refiere al instante de la experiencia poética: “En estos instantes, que duran una fulguración de tiempo, el espíritu del poeta hace contacto silente con el Espíritu, más allá del tiempo”. Vista desde esta perspectiva, la experiencia poética colinda con los estados de conciencia provocados por los procedimientos del yoga, la mística o el esoterismo. De ahí que algunos poetas “parecen haber bordeado, por una extrema tensión de todo su ser, los primeros repliegues de ese ignoto Continente de lo incondicionado, dándonos después, en forma sensible, la noticia poética más cercana posible, de esas lúcidas exploraciones”.

Como puede advertirse, Dávila se orienta hacia una comprensión ontológica de la poesía, heredada del romanticismo y del simbolismo, según la cual esta debe alcanzar el conocimiento de lo absoluto, el fundamento de la totalidad, el origen del sentido. Pero sabemos que semejante *tarea* solo puede acabar en la disgregación del sentido, en un fondo de nada, en el nihilismo. La destrucción hacia la que se orienta la radical experiencia daviliana surge entonces de esa desmesurada voluntad de conocimiento de lo incognoscible, el Gran Todo, de esa “voluntad de infinito”, de plegamiento del verbo –la palabra poética– en el Verbo.

Sin embargo, de esta voluntad de infinito nace un apego a las cosas, a la incesante creación y transmutación de las cosas, es decir, a una infinita recreación del mundo en la intimidad del poeta. Se destina así la escritura poética a un

infinito errar entre las cosas en búsqueda de una imposible totalización del sentido.

En el mismo ensayo “Magia, yoga y poesía”, Dávila nos orienta sobre tal destino: “En todos aquellos poetas en los que predomina el hombre claroscuro, apegado a la noche genésica, con la mitad de su alma, por lo menos, se constata una marcada tendencia a penetrar y dominar el alma de las cosas, como creadores. La tentación de transmutar los cuerpos y las sustancias es poderosa en ellos y, continuamente, se valen de la evocación instintiva, de desórdenes provocados, de fuerza ejercida sobre el lado oculto de las cosas.” Declaración que fascina por el orgullo titánico y el afán de poderío de los que hace gala el poeta. La “creación”, esta “fuerza ejercida sobre el lado oculto de las cosas”, solo es posible gracias al estado de alerta en que se genera la experiencia poética, estado que implica la conciencia de sí mismo, “la retención cotidiana [...] de la imagen del ‘Yo’ íntimo sobre la del ‘yo’ discursivo de la vida común.”<sup>3</sup>

¿Acaso, entonces, “el lado oculto de las cosas” emerge de la “imagen del ‘Yo’ íntimo”? Esta parece ser la convicción de Dávila, si nos atenemos a la conclusión del “Epistolario de Yoga-Zen del Maestro Tsung-Kao”<sup>4</sup>, en la que se insiste en las “secretas instrucciones” de las tradiciones orientales —entre las que se incluirían las de Buda y Jesús— destinadas a alcanzar el estado de alerta y autoconciencia, “que es la única ascesis valedera, la puerta del Yogachara [de la Mente Sola] y el ‘ardid’ moderno del Dios milenario, del YO”. Y, como si esto no fuera suficiente, preparémonos para el gran golpe de efecto, pues luego viene la conclusión inaudita, violenta, cargada de arrogancia: “del YO, puesto a disposición de los que

---

<sup>3</sup> Sobre el estado de alerta y autoconciencia y su conexión con la experiencia poética, ver “Noción y técnica de la conciencia de Sí Mismo”, “Epistolario de Yoga-Zen del Maestro Tsung-Kao” y “Conciencia y futuro”, César Dávila Andrade, *op. cit.*, pp. 439-456.

<sup>4</sup> Dávila Andrade debió escribir este ensayo, en el que se reproducen fragmentos epistolares dirigidos por Tsung-Kao (1089-1163) a uno de sus discípulos, a mediados de 1964 o más tarde, pues en él se cita el número 10 de la revista *El corno emplumado*, México, abril 1964.

leen el más grande disparate moderno: el monólogo de Joyce, escritor despierto; y usan o ven usar el ‘peyotl’, frente a los más nuevos estallidos del uranio.”

Si el estado de alerta es la condición de la experiencia poética, y si esta deja que emerja “el lado oculto de las cosas” desde la “imagen del ‘Yo’ íntimo”, se comprende que la escritura poética sea similar a las prácticas mágicas, pero que, al mismo tiempo, sea un acto solitario, incluso egotista –aunque en ese punto de extrema concentración y cercanía, en la intimidad del Yo, se provoque el destello del Absoluto–: “Aquí nomás está todo / [...] Aquí nomás y aquí mismo, Su punto único, / su público escondrijo / compartido de pupila a pupila. / Este es Su centro, Su abismo, Su otro lado / Aquí nomás está” (“Aquí nomás”, *En un lugar no identificado*).

Gracias a la “imagen”, a la palabra capaz de captar la instantánea fulguración de las correspondencias y las analogías, sería entonces posible alcanzar “el lado oculto de las cosas”. Mas la “imagen” es creación pura, y la palabra poética, “símbolo”. Este, aunque semejante al resultado de un acto de magia, es acontecimiento sin presupuestos: como en Blake, como en Mallarmé, Ungaretti o Montale, en Dávila el símbolo –por más que guarde correspondencias con símbolos de tradiciones esotéricas, místicas o budistas– no es para nada una “representación”, sino que pretende ser una revelación absoluta, portadora de lo arcano, del enigma del ser. Así, el poema no intenta comunicar, sino, y cuando más, sugerir la fulguración, a partir del ritmo y de la significación dispersa y evanescente de las palabras, es decir, una vez más, de la proximidad entre poesía y magia.

En la poesía final de Dávila nos encontramos ante un territorio erizado de imágenes y de símbolos sin referentes discernibles. Símbolos que a menudo se hunden en lo insondable, dada la imposibilidad de romper el cerco de solipsismo creado por el poema. Cabe hablar, entonces, de un fracaso rotundo de este poetizar. De un fracaso desde luego presentado y esperado por el poeta, que intuye la imposibilidad de

transmitir el conocimiento “del lado oculto” —como lo sabe el místico— a través de la imagen o del símbolo, y que sabe que no tiene alternativa si quiere llegar al absoluto. El poetizar, para poetas como Dávila, es pasión de lo absoluto. Y en el corazón mismo de esta pasión radica el fracaso: el absoluto es pura negatividad, es la Nada, es nada. “Y en tanto que Josafat prepara los nuevos surcos / de su inmortal verdura para cielos elásticos. / Yo elijo una vez más / la bestia impura que ha de conducirme a la Nada”, dice el poema “Transfiguraciones” de *En un lugar no identificado*.

#### LA TAREA POÉTICA: QUEMAR LA POESÍA

A este mismo libro, *En un lugar no identificado*, pertenece “Poesía quemada”, uno de los poemas cuyo asunto es la poesía misma, o mejor aún, la tarea poética. Las peculiaridades estructurales de este poema, que fueron estudiadas por Henry Klein en un trabajo que lamentablemente permanece aún inédito, caracterizan a varios de los poemas del último Dávila Andrade: su inusitado inicio *in medias res* —“Entre las obras puras, nada que hacer”—, la apariencia de habla coloquial —puesto que si bien la frase recuerda el tono del lenguaje coloquial, prácticamente elude la comunicación—, la elipsis de verbos, la deliberada elipsis de presupuestos que sustenten las conclusiones que en apariencia ofrece el texto, el provocado enrarecimiento del sentido producido mediante el reiterado choque entre la sintaxis y el verso, y la inidentificable referencia de las metáforas y los símiles —“como / la convulsión de una cacería / en el fondo de una víscera”; “el costillar del ventisquero”; “Y, nada que se asemeje / al punzante abalorio de los cítricos”<sup>5</sup>—.

El texto del poema se inicia con una afirmación que parece la conclusión de algo ya enunciado. Sin embargo, el

---

<sup>5</sup> Henry Klein: “Un hombre del Reino Unido bajo la Torre Daviliana: Una primera exploración”, manuscrito, 1998.

poema deja en la incertidumbre lo que sean efectivamente las “obras puras”, entre las cuales “nada [habría] que hacer”. “Tampoco / entre las Ánimas o las Ruinas”: en este segundo verso, por la imposibilidad de saber o imaginar qué sean tales “obras puras”, por la conexión establecida por “Tampoco” con el primer segmento del verso, y por el uso simbólico de los nombres propios —en el sentido peculiar en que Dávila usa los nombres propios y los símbolos—, “las Ánimas” y “las Ruinas” quedan igualmente como juegos de significación abierta, sin referencialidad específica, como palabras-dados que se hubiesen echado a rodar con una trayectoria indeterminable sobre la tela del poema.

El tercer verso, primero de la segunda estrofa, habla directamente del “Poema”: este “debe ser extraviado totalmente”. Al “nada que hacer” de la primera estrofa se yuxtaponen este imperativo estético, poético y, solo por ello, ético: el extravío. “El Poema debe ser *extraviado totalmente*”: el imperativo es absoluto. Además, el extravío del poema debe ser un propósito, no un resultado fortuito. Y debe ser “extraviado totalmente / en el centro del juego”. ¿A qué juego alude el poema? ¿Al juego de las palabras? ¿Al juego del ser? ¿Al juego del azar? En todo caso, es en el corazón mismo del juego donde se debe provocar el extravío. Lejos de conceder al lector una pista para alcanzar un posible código de desciframiento, el poema prosigue con un símil que porta en sí una sucesión metafórica: “como / la convulsión de una cacería / en el fondo de una víscera”. Lo que sugiere el símil es la “convulsión” del extravío, pero también fulgura la analogía entre el juego y la cacería. Y sobre el extravío del poema, sobre su condición errática —tanto en el sentido de errar (error) como en el de deambular—, se pliega el conjunto del poema.

“Me tentaré lejos de Dios, mano a mano, / a mí mismo”: el poeta, que es directamente el protagonista del poema, vuelve sobre la cuestión capital, el conocimiento de sí mismo. Esta vez, sin embargo, el conocimiento es un “tentarse lejos de Dios”; es juego, es cacería, más aún, es combate: “Me tentaré

[...] mano a mano”. “Me tentaré [...] / a mí mismo, / con la sinceridad hambrienta del perro”: la tentativa del autoconocimiento es abruptamente cortada, abismada por la ironía<sup>6</sup>, en deriva hacia el séptimo verso del poema –“Y, reír de sí mismo”–, con el que declina el vertiginoso ascenso iniciado por el tercer verso –“El Poema debe ser extraviado totalmente”–. La ironía bordea el sarcasmo en los versos siguientes: “con la sinceridad hambrienta del perro / que duerme temblando / sobre el pan enterrado por su madre”.

A estos versos sigue la última estrofa del poema. Pese al evidente repudio de cualquier hilo conductor que pudiese derivar en discurso, cabe asociar el primer verso de esta última estrofa, “¡Y te quemaré en mí, Poesía!””, con los anteriores: “Me tentaré lejos de Dios, mano a mano, / a mí mismo”. Ya hemos visto que para Dávila, en la experiencia poética “consciente”, es decir, en la escritura, la intimidad del Yo es el seno de la fulguración del “lado oculto de las cosas”. Iluminación, fulgor, fuego... Ahora se trata de quemar a la misma Poesía en las llamas de esa intimidad. El poema sugiere así que el acontecimiento de la poesía es una entrega a las llamas, una entrega a lo que (la) cuece y (la) consume. “En ladrillos de venas de amor, te escribiré / empapándote profundamente”, prosigue el poema, para concluir en dos versos que, gracias a la imagen del sol, insisten en el simbolismo del fuego y la destrucción, y, en este caso, de la “Poesía quemada”: “Luego, / ¡vendrá el sol y te extraerá con los colmillos!”

El poema, nos dice Dávila, está destinado a la destrucción, a las cenizas. Con la sangre, el sufrimiento y el amor se escribe el poema que ha de ser, por destino, quemado. Las cenizas del poema de Dávila convocan a otras cenizas, las del insuperable soneto de Quevedo: “Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido, / Venas, que humor a tanto fuego han dado, / Medulas, que han gloriosamente ardido, // Su cuerpo deja-

---

<sup>6</sup> Como señalaba con acierto H. Klein, un recurso típicamente daviliano es el “*bathos*”.

rá, no su cuidado; / Serán ceniza, mas tendrá sentido; / Polvo serán, mas polvo enamorado.” Pero lo que resuena de Quevedo en los versos finales de Dávila no es solo el “consumirse” de la sangre y el hueso en el fuego —en principio, en el fuego de la pasión amorosa, aunque, en estricto sentido, para uno y otro poeta, lo que cuenta es la pasión poética, la pasión puesta en juego para escribir *estos dos* poemas, destinados a ser consumidos por el fuego, por el tiempo, por la muerte—, sino también el renacimiento del poema desde las cenizas, desde las ruinas. La “memoria” no es la presencia del pasado, sino su reconstrucción fantasmagórica a partir de los restos. Como los cuerpos que han vivido la pasión amorosa, también la poesía ha de quedar en cenizas. Más aún, la poesía solo existe en la materialidad de sus cenizas: las letras del texto. Este texto que está aquí, este poema que se llama precisamente “Poesía quemada”, como cualquier texto poético, es entonces una urna funeraria: las letras son restos, cenizas. Mas, ahí no hay otro fénix que no sea el poema mismo: este se levanta desde ese “polvo enamorado”, desde esos “ladrillos de venas de amor” que son las letras y los versos del texto.

Pero, para Dávila, es un fénix que se destina siempre a los colmillos del fuego. Si el poema de Quevedo, poeta barroco y católico, se cierra con una suerte de esperanza, con la constancia del amor más allá de la muerte, el de Dávila, poeta del fin de los Tiempos Modernos, de la época de la “muerte de Dios”, se cierra en cambio insistiendo en la necesaria destrucción del poema, en la *mise en abîme* del sentido, destrucción que se repite en el acto de lectura, pues la misma letra del poema, desde su título, llama al fuego. “Luego, / ¡vendrá el sol y te extraerá con los colmillos!”

*Conexiones de tierra* (1964) continúa la travesía iniciada con *En un lugar no identificado*. El libro se inicia con dos textos, “Umbral” y “Embarcadero”, que expresan la convicción da-

viliana de que la poesía es el paso en las fronteras del sentido: “Si al menos tuviera / la Poesía, / la posible escritura de goma”, dice en el segundo de estos poemas. Y si se habla de “umbral” y “embarcadero”, es porque se trata de iniciar una travesía. ¿Hacia dónde? ¿Hacia qué lugar? En el libro, hay un poema que coloca la pregunta por el lugar: “En qué lugar”. ¿Quién puede señalar “En qué lugar” ha de darse “Aquello [que] debe tener el eco / envuelto en sí mismo, / como una piedra dentro de un durazno.”? ¿Quién sería capaz de indicar el lugar de la experiencia poética, en el sentido que asigna Dávila a esta experiencia, quién estaría llamado a dar un indicio del acontecimiento por el que se roza lo absoluto? Ni el conocimiento racional ni la fe, en efecto, pueden dar ningún indicio acerca del absoluto. ¿Quién puede indicar “En qué lugar” si no es Dios, el Absoluto mismo?

Tienes que indicarme, Tú,  
que reposas más allá de la Fe  
y de la Matemática.

¿Podré seguirlo en el ruido que pasa  
y se detiene  
súbitamente  
en la oreja de papel?

¿Está, acaso, en ese sitio de tinieblas,  
bajo las camas,  
en donde se reúnen  
todos los zapatos de este mundo?

Pero la pregunta del poeta, que inquiere a la vez sobre el Absoluto y sobre la materia y la inmediatez, no tiene respuesta. La pasión de absoluto es pasión nihilista. Como en Vallejo, en Dávila los zapatos vacíos simbolizan la muerte. ¿Está, entonces, el lugar de lo absoluto en ese “sitio de tinieblas, / bajo las camas”? ¿Y no se produce, sin embargo, a través de esta mirada bajo las camas, de esta escucha de la

oreja de papel, de esta sospecha de la muerte, un retorno de la nada hacia las cosas y la intimidad?

Pertenece a *Conexiones de tierra* un poema que habla acerca de sí mismo, “Poema”. Detengámonos a escuchar y ver su comienzo, su primera estrofa:

Si ahora vuelve, niégale. Preséntale a su mar.  
Así, vestido ya de algún espejo, se alejará.  
Hay que madurar. Oscurécete.  
Si golpea, escúchale. Tiene una forma  
cuando queda fuera.

A semejanza de “Poesía quemada”, el inicio de “Poema” parece anclarse en un diálogo precedente. No se puede negar el fuerte efecto que este recurso de la retórica daviliana provoca en el lector, que se siente atrapado por una aparente confesión que se pronuncia en medio de un coloquio del que, al parecer, nos hemos desentendido, y que sin embargo se impone a nuestra escucha.

En efecto, nos encontramos ante un monólogo dramático: el protagonista se dirige a sí mismo, y en ese movimiento reflexivo actúa la tensión dramática, la agonía que alude a la proximidad y al alejamiento del poema. ¿A quién se debe negar, a quién se debe alejar? Solo hacia el fin del poema, cuando este se haya dado plenamente, revelará que esa negación, que ese rechazo, alude al poema mismo. Es la batalla contra la forma lo que aquí se impone.

Pero si bien podemos seguir este “argumento” en el desarrollo textual como línea temática dominante, es indudable que verso a verso quedan los destellos y las astillas de sentido que provienen de imágenes a las que es imposible asignarles alguna referencialidad definida. El poema gana así una radical autosuficiencia, lo cual es decisivo en un texto que habla acerca del “poema”. La sugestión de los símbolos se mantiene en una constante apertura, aunque esta sea siempre errática; la condición hermética, repitámoslo, no implica desde luego una

absoluta ininteligibilidad. El poema habla de sí mismo y de la extrema soledad de la experiencia del poeta que busca el oculto lado de las cosas: para uno y otro cabe la misma afirmación categórica: “Toda resurrección te hará más solitario.”

La segunda estrofa dice: “La lluvia le ciñe un paisaje demolidor / y sus hierros pueden dar pan / a la mula que pasa.” ¿Es esto un mero disparate? ¿Un juego abstruso de charlatanería? ¿O es, por el contrario, un uso del lenguaje en los límites de la significación, que nos impide dar cualquier paso seguro a través de la sucesión de las palabras, que nos obliga a dejar que resuenen en nuestro espíritu no solo los golpes de la lluvia, no solo la demolición del paisaje, sino esos “hierros [que] puedan dar pan”? Nada se puede explicar sobre estos hierros, ciertamente. Nada comunican que no sea la neta significancia de las palabras sobre el fondo vacío del poema, y los efectos —emocionales, afectivos— del ritmo poético en el lector: “Oye cómo persuaden las viejas herrerías.”

Con todo, hay en este poema una clave significativa contenida en la última estrofa que lo alumbraba —en juego con el “Oscurécete” del tercer verso— y que ilumina —siempre con una “luz lateral”, para decirlo de algún modo, mediante un guiño a otro “alucinado”, Pablo Palacio— el quehacer poético daviliano:

Toda resurrección te hará más solitario.  
Mas, si en verdad quieres morir,  
disminuir ante los pórticos,  
comunicarte,  
entonces ábrele.  
Se llama Necesidad.  
Y anda vestido de arma,  
de caballo sin sueño,  
de Poema.

“Se llama Necesidad”: cualquier resistencia —sea la negación, el oscurecimiento o el alejamiento— es inútil, el Poema se impone por ser Necesidad. Llega cuando en verdad se

quiere morir, cuando se rinden los pórticos a lo inevitable. La única comunicación posible aquí, en el poema, es con el poema mismo, y con la Necesidad extrema: la muerte. ¿Acaso no queda suspendida en nuestro ánimo la terrible identificación de muerte y poema que emana de estos últimos versos? La experiencia poética se juega entonces entre la soledad creciente que entraña toda resurrección y la apertura de los pórticos a la Necesidad que emana del deseo de morir. “Se llama Necesidad. / Y anda vestido de arma, / de caballo sin sueño, / de Poema.”

“Profesión de fe” y “Tarea poética”, de *El Gran Todo en polvo*, son poemas en los que se evidencian algunas afinidades, al punto que podríamos asumir que tenemos dos versiones de un mismo poema. Y las dos vuelven a hablar insistentemente sobre el poema y el poeta.

No hay angustia mayor que la de luchar envuelto  
en la tela que rodea  
la pequeña casa del poeta durante la tormenta  
[...]  
Y la poesía, el dolor más antiguo de la Tierra

(“[...] el dolor más antiguo  
el que buscaba dioses en las piedras”)

Pero la voluntad del poema  
embiste  
aquí  
y  
allá  
la Tela  
y elige, a oscuras aún, los objetos sonoros,  
las riñas de alas,  
los abalorios que pululan en la boca del cántaro.

Nuevamente, nos encontramos ante la resistencia del poeta al poema y ante la voluntad del poema –en este caso, se trata de una voluntad de poderío, en sentido nietzscheano, o del poderío de la voluntad, que son ciertamente Necesidad–, que “embiste”, verbo cuyo haz semántico sugiere “golpes”, “arma” o “cornamentas” en el caso del embestir de un animal, que rompe la Tela, es decir, que rompe el texto del poema, el Texto del Verbo que anhela la experiencia poética daviliana, y elige las palabras en la penumbra de la conciencia. Igualmente, la experiencia poética es aniquiladora: “bebe en los huecos del costado de San Sebastián / el sol vasomotor / abierto por las flechas.” (“Otro fue / aquel terrible sol vasomotor / por entre las costillas de San Sebastián”, en la versión de “Tarea Poética”).

Pero, ¿a qué “Tela” embiste la “voluntad del poema”? Del texto de otro poema de este ciclo, titulado “El velo”, puede inferirse que esa Tela es el Velo de la divinidad. La última estrofa de “El velo” dice:

A través de todo,  
Tu Rostro, apenas, en vano,  
como nada y como mucho,  
como confín de todo y nada,  
Tu Rostro,  
en la picadura radiante del Velo.  
Oh Señor.

“A través de todo”: Las tres primeras estrofas del poema hablan del paso *a través* del tiempo, de la historia natural y la historia humana, a través de civilizaciones y culturas. Luego, hay una estrofa de un único verso largo y sentencioso, que traza la travesía por la sexualidad, la generación, la corrupción, la violencia y la muerte: “A través de las llaves secretas de los coitos y de los crímenes”. “A través de todo” solo se llega, sin embargo, al “confín de todo y nada”; no a la evidencia del Rostro, sino a su huella, a “la picadura radiante

del Velo”. Lo que presenta y esconde a la vez, en ese límite extremo de la posibilidad del conocimiento –en rigor, de la experiencia poética–, es Velo, Tela, textura. Lenguaje.

Es el lenguaje aquello que presenta y oculta, con lo que nos encontramos, como sucede una y otra vez en la poesía de Dávila, ante el abismo. Lo que abisma es el poema. El *habla*, liberada de Fe y de Matemática, quiere alcanzar algo más originario, pero acaba por abismarse en sí misma. Esta imposibilidad radical de la poesía –del lenguaje– para acceder al Absoluto, a lo originario, al Rostro, y ese empeño por alcanzarlos impuesto como Necesidad y Voluntad, hacen de la poesía –del lenguaje– el “dolor más antiguo de la Tierra”.

#### LA DISPERSIÓN DEL GRAN TODO

La poesía final de Dávila, en la que el poeta retoma algunos de los símbolos cristianos –el Calvario, la Cruz, el Velo, San Sebastián–, todos ellos vinculados al sacrificio y la muerte, así como otros símbolos del budismo zen y de tradiciones herméticas orientales, insisten en ese esfuerzo de la voluntad por alcanzar la totalidad: “El santo ansía extender la vena central de su cuerpo / hasta el extremo mismo de la sagrada palanca / y, al desquiciar el mundo / sentir el tic-tac / de la piedra preciosa.” Más allá de la moral y de los fines prácticos (puesto que “La bienaventuranza tiene sus propias concupiscencias / sin bien ni mal. / Empleo sin empleo”), el santo espera el milagro, la fulguración de la divinidad en lo inmediato, concentrándose en sí mismo. Lo que el santo –el poeta– ha de esperar, nos dice la “Breve historia de Basho”, tras años de preparación, es el advenimiento de aquello que espera por él para soltar el milagro:

Mil años esperándole a él solo  
una rana cargada  
de huevos color de perla de lodo,

estaba allí  
detrás  
a orillas de una charca  
esperando  
que el soplo del Macho empujara la carga encantada.  
Y  
Saltó  
y hubo ruido de agua y fue suficiente  
y el oyó la armadura toda del Oído del Agua,  
la forma sucesiva y la abrupta  
y la entrada pura del charco de agujas  
en el agua de vida  
que ya estaba en Él.

La totalidad solo se vislumbra en un destello fugaz, en una leve resonancia que se da en la inmediatez, en lo que está “Aquí nomás”, y madura en la atención alcanzada gracias a la concentración del Yo en Sí Mismo.

Dávila Andrade no realiza su búsqueda del Absoluto separándose de lo terrestre. No es el alma la que emprende sola su vuelo, sino que es la “totalidad” de la “Persona” —el calcio, las líneas de betún y buril, los hombros, el sílice, la voluntad—, la que entra en contacto con el Absoluto —“Persona, tú y sobre ti la Persona Infinita / que te ama, pisándote las huellas”—. Mas ese contacto obliga a la “persona” a salir de sí misma, a abandonarse. Este abandono, es decir, la experiencia mística o la poética, equivalentes a fin de cuentas para Dávila, acaba moviéndose de modo pendular entre dos polos: la bienaventuranza (Basho) y el dolor, el exilio e incluso el infierno, este último como ámbito de la experiencia del mundo y de la dispersión del Gran Todo en él.

Si en el ensayo “Magia, Yoga y Poesía” Dávila expresa aún la expectativa de que la experiencia poética consciente se constituya en una forma de conocimiento, el camino seguido en sus poemas conduce más bien hacia un radical escepticismo en torno a la posibilidad de aprehender cognitivamente lo absoluto o la totalidad. Lejos de ello, la escritura es expe-

riencia de un errar infinito. Así, en “Meditación en el día del exilio” se contraponen la “pureza” de la Poesía a los afanes de claridad y distinción del intelecto.

El poema arranca con una afirmación que se expone en los tres primeros versos: “Sólo el Infierno puede hacer verdaderos mártires, / porque la salvación es el peor de los descaros / en nuestra Época”. El poeta reconoce así la condición histórica que nos afecta de manera universal. No necesita mencionar que esta es la época de la “muerte de Dios”, en palabras de Nietzsche, o la época de “banalización del mal”, en palabras de Hanna Arendt. Lo terrible no emana solo de los acontecimientos brutales: es consecuencia del destino mismo a que nos arrastran nuestra condición humana y nuestras precarias formas de conocimiento. Hay, a lo largo de la obra de este período de Dávila, versos en que se alude a la ciencia y la técnica, y a sus consecuencias, los “nuevos estallidos del uranio”. Pero lo que pronuncia el poema es una afirmación mucho más rotunda: “Sólo el Infierno puede hacer verdaderos mártires”, y lo dice en un poema que forma parte del mismo conjunto que los comentados “Tarea poética” y “Profesión de fe”, en los cuales el símbolo del poeta es San Sebastián. El poema vuelve sobre esa terrible sentencia unos versos más adelante:

Sí: el Infierno es un lugar quebrado hasta lo infinito.  
Perro y caballo se alimentan siempre  
del camino más corto entre dos puntos.  
Busca Tú la Poesía.

Sin embargo, la poesía en su pureza es la consagración del instante:

¡Y tú, Poesía sola, hecha de mente, de ladrillo y de  
[persona!  
Permaneces pura  
hasta cuando te inclinas

sobre el plato de azafrán de las posadas.  
Como ese grillo insalvable,  
cantas con todo lo que te ha sido dado  
en una sola noche de amor  
y estallas al amanecer, con la última cuerda  
del viento en la boca.  
Y tú, distinguiendo siempre:  
Agua, Tierra, Fuego, Éter.

La consagración del instante es la evidencia misma de la finitud, es el amor y la muerte del grillo insalvable, de todo cuanto existe, y del poema mismo. Lo que persigue el poema es absurdo, el conocimiento de lo incognoscible; mas aquello que alcanza es el fulgor del Gran Todo en el instante y en la dispersión. El Gran Todo es la incesante diferenciación en los elementos, en Agua, Tierra, Fuego, Éter; es finitud, muerte, retorno. El poeta, el hombre, es finalmente el exiliado, “¡Mano de Cristo en el cortocircuito de la araña!”, a quien ha de darse como destino el deambular por la Tierra buscando el secreto de ese Gran Todo, del que en verdad “nada sabemos”. Sin embargo, y en contraste, podemos percibir en el lado oscuro de la existencia, en las tinieblas de nuestra inmensa pequeñez, nuestra finitud y nuestra desolación, ese estar arrojados a la muerte en medio de la inmensidad del Tiempo y del Espacio. La totalidad del universo ha de aniquilarse, ha de volverse polvo, como dice el poema que da título al libro:

La gran bala torácica nos aproxima cada noche  
a nuestro corazón como a un eclipse,  
hombre que vives arrimado al frontis  
de tu casa de cal, los collares altísimos  
de Sirio, llueven sobre tus ojos fijos  
a otros collares y son polvo.

Mas esta constatación de la finitud, en vínculo con el fracaso de la tarea poética, es decir, del fracaso derivado de

ese esfuerzo de la voluntad por alcanzar la Totalidad, el Rostro, el Origen o el Fin, pone en cuestión precisamente los supuestos ontológicos, el fundamento metafísico de la experiencia poética. Lo extraordinario de la poesía final de Dávila es esa corrosión que el *habla* del poema, en el poema, provoca en la tela del sentido, ese aniquilamiento de la pretensión misma del poetizar, pues “la tela se encoge y ninguna práctica / es capaz de renovar / la agonía creadora del delfín.” La textura del poema alude de modo inexorable, en el fulgor del instante, a la finitud, a la muerte.

Quizás desde esta perspectiva podamos entender el gesto radical y soberano con el que Dávila Andrade puso fin a su vida y a su poesía: el cercenamiento del cuello, la rotura de la garganta para interrumpir el flujo de la palabra y dar libre curso al flujo de la sangre. Había ido ya demasiado lejos en la deriva de la angustia como para volverse hacia la jovialidad necesaria para aceptar con serenidad la finitud y para alcanzar la bienaventuranza que emana del salto de la rana en el charco. Para Dávila, ahí debía saltar el Absoluto o la muerte, puesto que “El pez sólo puede salvarse en el relámpago.”



## LA FIESTA DEL SOLITARIO

Fuera de ti no hay muelles, ni arena, ni evidencia.

EFRAÍN JARA IDROVO

### LAS GALÁPAGOS Y EL SOLIPSISMO

Efraín Jara Idrovo (Cuenca, 1926) ha configurado un ámbito mitológico para su poesía: Galápagos. Si para buena parte de sus contemporáneos fue necesario construir mitos historicistas como horizonte de su fabulación poética —Dávila Andrade, Adoum, Salazar Tamariz, y no se diga los escritores de la generación anterior, como Benjamín Carrión, autor de *Atabuallpa*, o Carrera Andrade, de *El fabuloso reino de Quito*—, Jara Idrovo inventa el Archipiélago como espacio donde ha de librarse la lucha del poeta contra la naturaleza y el tiempo, en búsqueda de la afirmación de su ser.

En la poesía ecuatoriana de mediados del siglo XX, los mitos historicistas tienen el propósito de configurar un sustrato ideológico en el que pudiese inscribirse el origen de la “nación” y del “pueblo”. Incluso cuando el relato mítico se refiere a la naturaleza, a los Andes y a las selvas, no lo hace para ubicar al individuo en la confrontación con las fuerzas cósmicas y el tiempo, sino para circunscribir un lugar de origen colectivo: el de los ancestros. En la mitología personal de Jara Idrovo, por el contrario, las islas son el lugar donde se

conquista y afirma la singularidad, el ámbito de confrontación entre un hombre, el poeta, y las fuerzas cósmicas.

En los años cincuenta, cuando llegaban al Archipiélago desde el continente cuatro o cinco barcos al año, Jara Idrovo se fue a vivir en la isla más remota, Floreana, para trabajar como maestro rural. Según su testimonio, la isla estaba prácticamente despoblada; habitaban en ella quince adultos y once o doce niños, cinco de ellos en edad escolar. “Se vivía literalmente fuera del mundo”, dice el poeta. En ese ambiente insular, alejado del mundo, Jara Idrovo, que antes de su partida al archipiélago ya había publicado en Cuenca sus dos primeros libros de poemas, inicia “una larga y esforzada metamorfosis”. Esta transformación tiene que ver con el abandono de las formas poéticas heredadas de Carrera Andrade y aun de los modernistas, y con la búsqueda de una expresión personal que diese cuenta de los avatares de la singularidad del hombre contemporáneo, arrojado a la intemperie y la soledad.

Así, desde los poemas escritos en los últimos meses de esa primera y prolongada estancia en Galápagos, la poesía de Jara Idrovo se constituye en un largo y sostenido esfuerzo por recrear y mantener un mito romántico, el de la libertad del individuo que se confronta con la naturaleza y la sociedad, a la vez que intenta dar cuenta de su desazón existencial y su alejamiento del mundo. Prometeo moderno, en los poemas de Jara Idrovo, el individuo lucha por afirmar su vida y su libertad, a veces con desesperación, a veces con ironía, aunque ya no tenga que arrebatarse el fuego celeste a los dioses. Para un poeta de mediados del siglo XX, como lo es Jara Idrovo, dicho fuego celeste le viene dado por la técnica, por la bomba atómica y por aquello que para su generación simboliza Hiroshima. Dios ha muerto, y el hombre debe aceptar su propio destino, la muerte, a través de una afirmación rotunda de la vida y la individualidad.

Si bien el poeta pasa su niñez y juventud en una pequeña ciudad de los Andes, Cuenca, los efectos de los grandes conflictos europeos del siglo hasta la Segunda Guerra Mundial

no dejan de sentirse en su formación intelectual. Jara Idrovo recibió durante sus estudios universitarios la fuerte influencia del vitalismo bergsonian, así como de Nietzsche, Kierkegaard y Unamuno. En 1949 defiende su tesis de doctorado: “La religión, una aventura metafísica del hombre”. Para su temprano “existencialismo”, la vida no interesa como concepto, sino como lo que se juega en la singularidad de cada existencia. Él es, de hecho, el primer poeta ecuatoriano que tiene los arrestos para increparse a sí mismo al inicio de un poema:

así te quise ver  
viejo y roñoso amigo efraín  
piedra confundida  
entre el estruendo de piedras de la desesperación<sup>1</sup>

La colisión entre las piedras (las islas) y las aguas (el mar), metáfora de la lucha por la afirmación de la existencia, es un motivo privilegiado en la poesía de Jara Idrovo, al que este dedica, a más de múltiples poemas, gran parte de sus “Confidencias preliminares”<sup>2</sup>, que abren *El mundo de las evidencias* en su edición de 1980. Algunos párrafos de esta introducción al libro que recoge su poesía escrita entre 1945 y 1970, los dedicados a las islas Galápagos, pueden leerse como un poema en prosa:

Galápagos: ¡piedra y agua! Soledad exasperada y errante del mar y soledad inmóvil y concentrada de la piedra. Cambio sin diversidad del flujo del mar e identidad compacta de la roca. Avidez colérica del agua y entereza taciturna del basalto. Olas, y olas, y olas, sin tregua ni misericordia. Rocas, rocas, rocas, hasta aplastar el alma.

---

<sup>1</sup> *El Almuerzo del solitario*.

<sup>2</sup> Efraín Jara Idrovo, “Confidencias preliminares”, *El mundo de las evidencias*, en *Obra poética 1945-1998*, edición e introducción de María Augusta Vintimilla, Quito, Libresa-Universidad Andina Simón Bolívar, 1998, pp. 101-116. Esta edición incluye *El mundo de las evidencias, 1945-1970*, publicado en Cuenca en 1980. Se citan los poemas según esta edición.

Agua y piedra hasta la desesperación o el anonadamiento. Soledad de agua y piedra: eso es Galápagos, suma y compendio del desamparo cósmico.

La pugna incesante entre las dos fuerzas, una que “se abandona inerte a su identidad”, la roca, y otra que es dinamismo y agitación perennes, el mar, constituye el escenario en que el hombre –el poeta– realiza su propio combate por la supervivencia. “Galápagos representa la gran escena planetaria, donde piedra y agua confrontan sus radicales y opuestos atributos”; en esa escena ha de abrirse cauce la vida, en sus múltiples formas, a través de la lucha, y ha de afirmarse el hombre, a través de la acción:

Frente a la esencialidad de aquella lucha titánica, lo demás resulta en Galápagos accidental y pasajero: la planta, el animal, el hombre. Empero, a causa de su propio carácter apariencial y fugitivo, aquí se cumple de manera implacable el principio ontológico establecido por Spinoza: “todo ser, en cuanto ser, trata de preservar en su ser”. En el litoral de las islas, debido a la ausencia de acción erosiva, el vegetal genera raíces asesinas para hender y aferrarse a la roca y apronta la espina contra el intruso; las iguanas y las tortugas permanecen inmóviles, identificadas con la rugosidad de la lava, para confundir a los depredadores; y las cabras, adaptadas a la sequedad de la orilla, descienden por las escarpas a mitigar la sed con el agua del mar. Particularmente en Floreana, donde la existencia ladea hacia lo primitivo, el hombre se desvela por arrancar frutos a las tierras altas o afila anzuelo, cuchillo, arpón y aprresta el fusil para cobrar la presa. La acción consagra aquí la única forma posible de realización del ser; es decir: la acción deviene medio y objetivo de la perseverancia.

La acción tiene que ver, en este caso, con la consecución de los medios de supervivencia: capturar langostas, pescar,

cazar, cocinar... A ello se juntan, durante esa larga permanencia, la lectura y la meditación. Sin embargo, durante el prolongado período de residencia en las islas, Jara Idrovo no escribe nada. "Ocupado en vivir apasionadamente, ¿a quién demonios se le ocurre escribir?", me interrogué con insistencia". Un par de poemas, escritos en el transcurso de sus breves visitas al continente, constituyen la parva cosecha de esos años. Sin embargo, de esa vida entregada a la acción en sus formas elementales y en un escenario primitivo, que aparenta estar fuera del mundo, surge la materia del mito personal, el ámbito en que va a rebelarse el espíritu prometeico del poeta.

Ahí, en las islas, ha probado su fuerza en el combate con los elementos, se ha confrontado a sí mismo en el extremo de la desolación, ha percibido la desmesura del cosmos, el paso arrasador del tiempo; pero, por sobre todo, ahí, en Floreana, ha logrado sobrevivir. A ello se suma el descubrimiento de algunos de los poetas que serán fundamentales en su obra posterior: Rilke, Valéry y Eliot. Todo ese aprendizaje silencioso se trasluce en "Balada de la hija y de las profundas evidencias" (1963) y los poemas posteriores. Al terminar su periplo por el Archipiélago, el poeta se siente un solitario Ulises que enrumba su nave hacia su Ítaca natal. Pero el héroe ha devenido un individualista radical, encerrado en el solipsismo y despojado de mundo, como revela "Ulises y las sirenas", poema escrito en vísperas de su retorno al continente (fechado en la isla Floreana, 1958):

¿Hacia dónde navega,  
Ulises, tu trirreme  
con sus remos de sangre y velas de delirio?

¿Vas al centro de tu alma?  
¿Buscas amor? ¿Certeza?  
El viento de ti nace y hacia ti te conduce.

Navegando, viviendo,  
el puerto que te espera  
es tu rostro perdido el día en que zarpaste.  
Fuera de ti no hay puerto.  
Tu viaje es un retorno.  
La espuma de la orilla sólo en ti se prosterna.

Tú no miras, Ulises.  
Cuando miras, sorprendes  
tu soledad volviendo a su propia constancia.

Formas vanas, reflejos:  
olas, rocas, gaviotas.  
Mundo es lo que te sobra y escapa por tus ojos.

¡Pon cera en tus oídos!  
Las sirenas te llaman.  
Fuera de ti no hay muelles, ni arena, ni evidencia.

Fanales insidiosos  
—materia, sexo, tiempo—  
apresuran tu nave contra las escolleras.

Mar adentro, alma adentro,  
la gran fosforescencia  
de tu conciencia engendra la luz del universo.

Cuando al mirar las nubes  
veas que no son nubes,  
sino tu alma que escapa, Ulises, ¡suelta el ancla!...

Un poeta tan pegado a la materialidad como Jara Idrovo, en un momento que implica un giro radical en su vida y en su poetizar, cuando vuelve al mundo, expresa la afirmación de la singularidad de su existencia a través de un exacerbado idealismo subjetivista: “Fuera de ti no hay muelles, ni arena, ni evidencia”... “Mundo es lo que te sobra y escapa por tus ojos”... De ahí que el poema no pueda con-

cluir sino en la advertencia acerca de la proximidad de la muerte, la cual habita en la interioridad del alma. Sin embargo, el poeta retorna al mundo, a la materialidad de las relaciones humanas, a la complejidad de los vínculos con los otros; regresa al amor, la amistad y la paternidad... Mas este retorno a la convivencia social trae consigo una indudable conquista del poeta –conquista saludable para su poesía y para los poetas ecuatorianos que vendrían después–: la afirmación rotunda de la singularidad de la existencia. Solo a partir de esta afirmación de la singularidad se torna posible la apertura hacia los otros, hacia la amada, la hija, el hijo, el amigo.

El vaciamiento de mundo que llega a su extremo en “Ulises y las sirenas” es así un momento de transición, un giro hacia un mundo enriquecido por la experiencia de la soledad, en que el poeta –la figura del poeta que se ha construido Jara Idrovo en su mito personal– surge, se forma y se fortalece en la lucha denodada por la supervivencia, enfrentado a la roca y el mar, templando su espíritu con la dureza del basalto y la movilidad incesante de las aguas.

#### ELEGÍA Y EXPERIMENTALISMO

*El mundo de las evidencias*, libro que se edita en 1998 al cuidado de María Augusta Vintimilla, recoge la obra poética de Jara Idrovo hasta ese año. El poeta cuencano no nos ha dado otro libro desde entonces. El título fue usado antes, en su primera suma poética publicada en 1980, en la que recoge y corrige su obra, desde *Tránsito en la ceniza* (1947) y *Rostro de la ausencia* (1948) hasta los poemas escritos en la década de los sesenta, entre los que sobresale “Balada de la hija y las profundas evidencias” (1963).

En los poemas escritos después de su retorno a Cuenca, irían apareciendo lentamente las peculiaridades estilísticas de Jara Idrovo, las cuales se plasman finalmente en *Añoranza y*

*acto de amor* (1971) que se publica junto a “Balada de la hija y las profundas evidencias” en *Dos poemas* (1973), libro que trae un notable estudio del malogrado crítico cuencano Alfonso Carrasco Vintimilla. La serie de poemas extensos publicados entre 1970 y *Alguien dispone de su muerte* (1988), que a más de *Añoranza y acto de amor* incluye *El almuerzo del solitario* (1975), *sollozo por pedro jara* (1978) e *in memoriam* (1980), reúne —a mi juicio— la mejor poesía de Jara Idrovo. En ellos, sus experimentos compositivos dan lugar a una renovación formal, al mismo tiempo que se despliega el juego entre ironía y angustia, e incluso desesperación, que movilizan su meditación existencial acerca de la finitud y la afirmación de la vida.

Poeta de raigambre elegíaca, Jara Idrovo elevará su lamento ante la muerte del hijo —*sollozo por pedro jara*— y del amigo —*in memoriam*—, o ante la desolación que trae el fin del amor, pero a la vez, como corresponde a la elegía, elevará la voz para el elogio del hijo, del amigo y de la amada, y junto a este elogio cantará a la fuerza afirmativa de la vida, incluso si no hay más allá alguno y si la pérdida de los seres amados es irremediable e incomprensible. La elegía es cumplimiento del duelo. Pero en Jara Idrovo hay otra vertiente que corre paralela a la elegía: al luto se junta la ironía, sutil a veces, y en otras con un matiz de sarcasmo, como si se tratase de insistir en un envite de la inteligencia que apuesta por la vida y su continuidad, frente a la angustia que emerge de la constatación de la finitud irremediable y de la pérdida definitiva del pasado. Angustia e ironía abren la afirmación radical del instante ante el paso irreversible del tiempo. Así, en la poesía de Jara Idrovo, la reiterada rememoración del *carpe diem* horaciano se suma a la tonalidad elegíaca dominante.

Sin embargo, la tensa combinación de angustia e ironía sobre la textura elegíaca de los poemas está atravesada por otras fuerzas encontradas, las cuales surgen de la polaridad entre la lengua y la urgencia expresiva del poeta, quien insiste en la afirmación de su individualidad —afirmación sin duda anarquista, y aun narcisista—. Desde inicios de la década de

los sesenta, Jara Idrovo dedicó gran parte de su actividad académica en la Universidad de Cuenca a la lingüística, y en concreto –como no podía ser de otra manera en ese período– a la lingüística estructural. De esta ocupación académica el poeta extraerá los presupuestos para su experimentalismo compositivo. Desde una perspectiva estructural, el poema es para él una construcción en que intervienen decisivamente las regulaciones de la lengua, sobreponiéndose a las intenciones y a la voluntad del poeta; no es el ámbito de la libre expresión del sujeto, sino más bien el espacio del lenguaje que posibilita la configuración de una subjetividad poética, no por obra de un impulso imaginativo librado al automatismo, sino gracias a un tesonero trabajo formal.

En este sentido, la herencia del surrealismo que recoge Jara Idrovo a través de la poesía de Octavio Paz y Enrique Molina, se matiza y se transforma en una acuciosa construcción de estructuras, combinaciones y variaciones. El poeta ha de dejarse llevar por las asociaciones fónicas para que el texto produzca, como efecto de esas asociaciones, un nuevo “semantismo” –como acontece en poemas fuertemente marcados por la aliteración, *Añoranza y acto de amor* y *El almuerzo del solitario* entre ellos–, o ha de esforzarse por introducir sucesivas y calculadas variaciones en un conjunto limitado de estructuras (frases, versos) para crear un ensamblaje que pueda leerse en varias direcciones –como sucede en *sollozo por pedro jara*–, a semejanza de las estructuras características de la música serial.

Los presupuestos teóricos de la experimentación compositiva en la poesía de Jara Idrovo, tomados de la lingüística estructural, conllevan la primacía de la estructura sobre el sujeto, por lo que resultan opuestos al existencialismo –o, si se prefiere, al vitalismo– que subyace en su afirmación individualista de la existencia. Esto crea una singular y explosiva tensión entre la tonalidad elegíaca y la construcción del poema, obra más de un orfebre meticuloso que del arrebatado ocasionado por el duelo. En efecto, no deja de sorprender al lector la artificiosidad combinatoria con la que el poeta neo-

rromántico, que de alguna manera es Jara Idrovo, articula la trama y la urdimbre de sus elegías. Lo es de manera extrema *sollozo por pedro jara*<sup>3</sup>, y no lo son menos algunos pasajes de *in memoriam*, como el epitafio que cierra el libro:

sumido en		su seno
	la tierra	
sumado con		su sino
aquí luis vega boga en su luz vaga		
consumido		
	consumado	
		con su nido
		con su nada

Se puede decir que en *sollozo por pedro jara* y en *in memoriam*, el artificio lingüístico amortigua la expresión del duelo y atempera la tonalidad elegíaca de los poemas. No se prestan estos para que la ironía corroa la dureza de la estructura y dé curso libre a la afirmación dionisiaca de la vida; con todo, de cara al suicidio del hijo y a la muerte del amigo, el poeta encuentra el coraje suficiente para insistir en la fuerza afirmativa de la vida, y esta afirmación halla su curso a través del artificio lingüístico. Sin embargo, esta consciente subordinación de la agonía interior a la ley de la lengua no es del todo manifiesta en los dos poemas largos que anteceden a los últimamente citados. En *Añoranza y acto de amor* y en *El almuerzo del solitario*, por el contrario, el artificio —la repetición, sobre todo la aliteración, más que la combinatoria o las variaciones seriales— se somete más bien al ritmo expansivo y al impulso dionisiaco de la escritura poética.

*Añoranza y acto de amor* es una elegía al amor perdido, pero una elegía que evoca, sobre todo, el encuentro erótico. Es celebración del cuerpo, de la sensualidad, de la sexualidad,

---

<sup>3</sup> Véase el “Estudio introductorio” de María Augusta Vintimilla a *El mundo de las evidencias*, ed. cit., especialmente pp. 63-78.

la cual se despliega en un juego metafórico que conjuga aspectos de los ámbitos mineral, vegetal y animal para constituir imágenes y símbolos eróticos:

*(sustancia de pétalos*  
*y sueño de cristales*  
*acumuló la perfección en tus senos*  
*senos cimas del gozo*  
*arrecifes donde se enardece la espuma del delirio*  
*pequeños como cruces de los humildes cementerios*  
*suaves como balanza de precisión*  
*majestuoso despliegue de cola de pavo real en las caderas*  
*recorta la cintura el perfil intrépido del surtidor*  
*el perfil de la columna*  
*el álamo*  
*y el relámpago*  
*el diminuto remolino de dulzura del ombligo*  
*el trasero magnífico*  
*como las cúpulas en donde anida la soberbia*  
*tu sexo de cráter de volcán*  
*de fondo sin fondo del vértigo*  
*sexoacceso*  
*sexobseso*  
*sexoexceso*  
*grieta de la eternidad o cicatriz del rayo*  
*tu sexo fascinante y voraz como anémonas marinas*  
*tu sexo que buele a madriguera de leopardo) <sup>4</sup>*

El poema consta de cinco divisiones. En cada una de ellas se combina la rememoración reflexiva que insiste en la finitud del amor con la vívida evocación de los cuerpos y de los encuentros sexuales: “En la corriente vertiginosa de tu desnudez / comprendí la dialéctica del tiempo: / nos redimimos de la fatalidad de las cenizas, / no evadiéndonos de la corrosión del movimiento, / sino acelerando la velocidad...”

---

<sup>4</sup> Esta sección y algunas posteriores del poema se presentan en cursivas en el original. Se debe al juego entre dos voces o momentos narrativos del poema.

Estos dos estratos de cada división poética se marcan con distintivos tipográficos, como puede verse por los pasajes transcritos. La añoranza se inscribe en cursivas, como si fuese una cita. Se reitera así la distancia con respecto al goce erótico: lo que trae el poema es la evocación del acto de amor. Pero el poema es un acto de escritura que implica un balanceo y precario equilibrio entre la fuerza centrífuga de la enumeración metafórica, que evoca en su despliegue —y en contrapunto— el acercamiento de la pareja en la cópula, y la fuerza centrípeta, hacia la interioridad del poeta, que exige la reflexión sobre el tiempo, la duración y el acabamiento.

A las cadenas enumerativas y metafóricas de la añoranza se suma otro ensamblaje, el juego de repeticiones y variaciones en el plano de los significantes:

*tozudez reverberante de la espada o el pensamiento*  
*desnudez*  
*mudez*  
*tozudez de tu cuerpo*  
*indómito tizón de estrella*

[...]

*arrodillado saboreo la acidez germinal de tu gruta*  
*gruta*  
*grata*  
*grieta*  
*grita delicias*  
*con interminable lengua de oso bormiguero*

Aliteraciones, contrastes, oposiciones fónicas, todo este aparato expresivo tiene que ver con la posición que asume Jara Idrovo en la poesía de la época: se contrapone decididamente al privilegio del “significado” que caracteriza a los poetas “comprometidos”, insiste en que el poema es un artificio, que su composición debe dejar abiertas múltiples vías para la producción del sentido. El poeta cuencano irrumpe

contra las convenciones acerca de la escritura poética y la lectura, prevalecientes en ese momento en el medio literario ecuatoriano, y gracias a su culto por la lingüística —en verdad, algo ingenuo y excesivo—, coloca como propósito de la escritura no ya la “expresión” de la subjetividad, ni tampoco la “referencia” inmediata al mundo objetivo que se reflejaría en el texto, sino la *construcción* del poema. Los artificios retóricos son parte de la técnica que requiere el trabajo de escritura; la composición se impone sobre la expresión y la referencia. De ahí que muchos pasajes de los poemas largos de Jara Idrovo se refieran no solo a la anécdota que se ha tomado como motivo, sino a su sostenida meditación acerca de la condición humana, la finitud, la soledad, y a la reflexión sobre la escritura poética, y que estos estratos del sentido encuentren modalidades diversas de expresión y exijan un trabajo experimental sostenido por parte del poeta.

LA FIESTA DEL SOLITARIO EFRAÍN  
Y J. ALFRED PRUFROCK

Los recursos retóricos examinados adquieren su mayor potencia expresiva en *El almuerzo del solitario*, poema en que, además, la ironía —sobre todo en la forma de autoironía del poeta— alcanza su esplendor. *El almuerzo del solitario* es un poema que evoca en el lector *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1917) de T. S. Eliot, por su estructura, por su tono conversacional, por la percepción satírica de las formas de la vida cotidiana y la autoironía del protagonista. Ya en los primeros versos de *El almuerzo del solitario* resuenan los ecos de Eliot.

Eliot:

*Let us go then, you and I,  
When the evening is spread out against the sky  
Like a patient etherised upon a table;  
Let us go, through certain half-deserted streets,*

*The muttering retreats  
Of restless nights in one-night cheap hotels  
And sawdust restaurants whit oyster-shells:  
Streets that follow like a tedious argument  
Of insidious intent  
To lead you to an overwhelming question...  
Oh, do not ask, 'What is it?'  
Let us go and make our visit.*<sup>5</sup>

Jara Idrovo:

maniatado en el torrente de la duración  
así te quise ver  
viejo y roñoso amigo efraín  
piedra confundida  
entre el estruendo de piedras de la desesperación

tanta presunción de follajes ya envilecidos  
por la dorada lepra del otoño  
[...]  
tantos remolinos de frustraciones y sueños  
tanto ir y venir de la conciencia al mundo  
y al fin quedarse extraviado  
en el dédalo de espejos de la palabras  
¿hay algo más que roer el hueso del tiempo  
bajo el silencio de las estrellas?

Si Prufrock deambula por Londres, camino de la casa de la mujer que le ha invitado a tomar el té y que trata de conquistarlo, Efraín vagabundea por los vericuetos de la conciencia, mientras recorre su casa y prepara su almuerzo. Sin embargo,

---

<sup>5</sup> “Vamos, pues, tú y yo, / cuando la noche se ha desplegado contra el cielo / como un paciente eterizado sobre una mesa; / vamos, a lo largo de ciertas calles medio desiertas, / los murmurantes refugios / de noches agitadas en baratos hoteles de una noche / y restaurantes polvorientos con conchas de ostras: / calles que se prolongan como un tedioso argumento / de insidiosa intención / para llevarte hacia una abrumadora pregunta... / Oh, no preguntes, “¿Qué es?” / Vamos y hagamos nuestra visita.” [Traducción de Cristina Burneo].

los dos protagonistas tienen en común el paisaje otoñal. Ellos mismos son dos solitarios en el otoño de la existencia —no tanto por la edad, cuanto por el escepticismo al que han arribado— que monologan mientras caminan: “*Let us go then, you and I*”, “así te quise ver / viejo y roñoso amigo efraín”. El tono conversacional del poema sostiene el monólogo interior, en el que el hablante va de un tópico a otro, de la evocación a la reflexión existencial, de la cita de fragmentos de discursos que el protagonista escucha mientras deambula o que recuerda con sarcasmo mientras cocina, a la interrogación sobre el propio discurso y la identidad: *It is impossible to say just what I mean!*; todavía mi yo es mi yo / y no ceniza estéril esparcida / en el asfalto de la tercera persona del plural.

Prufrock demora la hora de llegada para cumplir su visita vespertina a la habitación donde las mujeres parlotean: *In the room the women come and go / Talking of Michelangelo*. En su reiterado intento por evadirse de los compromisos, quisiera tener la capacidad de responder al flirteo de las damas que intentan atraparlo: *I am Lazarus, come from the dead, / Come back to tell you all, I shall tell you all...* Es un solitario, acosado por la obligación de cumplir las normas de cortesía: visitar a las damas, tomar el té, parlotear sobre banalidades. No es el Príncipe Hamlet, no nació para serlo. No es tampoco Ulises: las sirenas no cantan para él, aunque las escuche cantándose las unas a las otras. En él se manifiesta la mediocridad de la vida del pequeño burgués moderno: cortesano, precavido, obediente, servil, meticoloso, *Full of high sentence, but a bit obtuse*. A lo mucho, de vez en cuando será el Bufón. Envejece, mide el tiempo con cucharillas de café, y ya irán quedando para el chismorreo de las mujeres su calvicie y su flacura... ¿Tendrá que tomar decisiones a esas alturas de la vida, cuando ya ha visto y escuchado lo suficiente en ese mundillo trivial en que se mueve? Prufrock no es un héroe romántico; es un hombre banal, a quien sin embargo le asalta la inquietud sobre el vacío de su existencia.

Efraín, el personaje de *El almuerzo del solitario*, se acerca más a la figura del intelectual de clase media, que pretende

gozar de la libertad anhelada por el héroe romántico y que se interroga acerca de los extravíos del lenguaje. A semejanza de Prufrock, manifiesta su malestar y desdén ante las trivialidades del mundo cotidiano. Los dos personajes se expresan con ironía y aun sarcasmo acerca de la banalidad de las mujeres. Prufrock es un solterón que huye del matrimonio, mientras Efraín celebra el fin de la “trampa de los deberes conyugales”, y, por consiguiente, de lo que viene con tales deberes: la rutinaria vida de genuflexiones, servilismo burocrático y compras a plazos de electrodomésticos. Prufrock es un solitario por vocación; Efraín dice por el contrario: “no se es / se llega a ser el solitario”. Prufrock, un inglés de clase media de inicios del siglo XX al fin y al cabo, sabe que no es el Príncipe Hamlet, pero que no puede dejar de ser un cortesano. Efraín tiene que volverse más socarrón y rebelde, no quiere ser un cortesano, y si en los Andes le es imposible soñar en ser príncipe, al menos —como buen pequeño burgués— algo ha de atesorar con “fría y obstinada pasión de usurero”. Atesora las palabras, pues solo así puede ser poeta. Y si no llega a decir directamente que de vez en cuando es el Bufón, el poeta hace sus piruetas y bufonadas a lo largo del poema:

¡el almuerzo

señores

el aaalmmmuueeerrrrzzzoool!

Se dice que Eliot y Virginia Wolf quedaron desconcertados al recibir el *Ulises* de Joyce. A un *gentleman*, como se preciaba de serlo T. S., o a una dama como Virginia, más allá de la sorpresa que les produjo una obra indudablemente genial, debieron chirriarles los oídos al leer varios pasajes de la novela, y debió molestarles profundamente el desparpajo de Joyce. Se dice que chismorrearon en su círculo refinado y aristocratizante acerca de la procacidad del irlandés. Prufrock no puede hablar sino como Eliot, un *gentleman*. Efraín solo puede hablar como Jara Idrovo, un mestizo andino, con “facciones / de

indio melancólico y cortés”, detrás de la que “se escuchaba el bramido de la grieta del sismo”; un mestizo que se ha apropiado del lenguaje de Cervantes y la picaresca, y también del lenguaje poético de Pablo de Rocka y su *Elogio de las comidas de Chile*, e incluso del lenguaje de Nicanor Parra y su “antipoesía”. Puede imprecicar entonces: “¡a la mierda! / caprinos / caprunos / cabrones”, o decir con desparpajo: “olor a trapos fermentados por la rutina / ¡nunca más!” La procacidad y el sarcasmo, en algunos pasajes de *El almuerzo del solitario*, intervienen para corroer las pretensiones intelectuales de Efraín, apuntan a destruir la elocuencia en que podría perderse el poema si se sometiese totalmente a la reflexión filosofante del protagonista.

Prufrock y Efraín son dos personajes carnavalescos. Pero mientras el inglés es atildado, el andino es desfachatado. Prufrock es una figura cortesana del “hombre vacío”, y entre él y Eliot —más allá del puritanismo compartido— hay una distancia: si bien el poeta critica a través de su personaje el mundo de la vida moderna con nostalgia algo victoriana, no se identifica totalmente con él. El poeta se resguarda tras la máscara del personaje, preserva su condición de intelectual “conservador, monárquico y católico”, como gustaba definirse. El horror al vacío de la existencia que padece Eliot es un pesimismo de puritano, que quisiera restaurar el mundo de la vida devastado por la civilización moderna y recobrar el sentido de una cultura humanista armónica —por supuesto, la gran tradición de la cultura greco-latina y cristiana—. Entre Jara Idrovo y su personaje, por el contrario, no hay otra distancia que no sea la autoironía. Efraín es el poeta “hostilmente autobiográfico”, consciente de su finitud, escéptico y anarquista:

acepta simplemente que estamos aquí  
que es cosa de privilegio  
y ventura  
dar testimonio de la duración que no somos  
sentando perdidamente ebrios de amor  
a lo efímero sobre nuestras rodillas

El poeta cuencano se pregunta a través de su personaje: “¿cómo es posible la existencia de dios / si el hombre está hecho para morir?” Y en esta diferencia entre las distintas proyecciones del autor sobre el personaje radica la inversión irónica de *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* que está implícita en *El almuerzo del solitario*. Inversión materialista y gozosa del poema de Eliot, que manifiesta las dos facetas del pesimismo moderno: el puritano Prufrock, y Eliot con él, oyen los cantos de las sirenas de la ciudad moderna, que no cantan para ellos y se pierden sin embargo en la ensoñación romántica, *We have lingered in the chambers of the sea / By sea-girls wreathed with seaweed red and brown / Hill human voices wake us, and we drown*.<sup>6</sup> Efraín, es decir, el poeta Jara Idrovo, se entrega, en cambio, a la materialidad de lo inmediato, a la grasa, las ramitas de apio, el perejil, la cebolla, el huevo frito y la carne en la sartén; se deja llevar abiertamente por los sentidos –no solamente la vista y el oído, sino el olfato, el gusto, el tacto– y por la sexualidad –aunque esta se realice perversamente, solo como discurso, como monólogo interior: “calzoncillos y libros en el suelo / uno se vuelve dos / y habla hasta por la bragueta / uno se vuelve lascivo / cínico / tierno / hostilmente autobiográfico”–.

A pesar del goce sensualista, Efraín –y en este caso vale decir el poeta– es un personaje pesimista. Pero su pesimismo sobre la vida cotidiana moderna, que se junta con su escepticismo religioso, no reniega de la vida. Es un pesimismo de la fuerza, que celebra la vida y lo efímero en el festín del solitario, pues “el almuerzo está servido” y hay que gozarlo; un pesimismo que hace de la desesperación un espacio para abrirse al gran júbilo de la existencia, y que, finalmente, rompiendo cualquier encierro en el solipsismo, puede, desde la soledad, entregarse a la celebración de la vida gracias a la mú-

---

6 “Hemos permanecido en las cámaras del mar / junto a muchachas coronadas con algas rojas y pardas / hasta que voces humanas nos despiertan, y nos ahogamos” [Traducción de Cristina Burneo].

sica, al arte, puesto que la vida, como la muerte, carecen de explicación:

pon un concierto de bach en el tocacintas  
y sentado a la mesa ensalza tus dones frugales  
esta hermosa y brutal incoherencia de la vida.

Luego de sus dos largas elegías, *sollozo por pedro jara e in memoriam*, el poeta irónicamente se dedica a sí mismo un largo poema, a la vez elegíaco e irónico, concebido como un concierto. *Alguien dispone de su muerte* (1988) consta de cinco movimientos: “Andante melancólico”, “Allegro non troppo”, “Adaggio”, “Allegro finale” y “Coda” —¿Habrá que ver detrás de esta estructura otro acoso del espectro de Eliot, que esta vez persigue a Jara desde sus *Cuatro cuartetos?*—. El motivo dominante del poema es la cercanía de la muerte del poeta que se dispone a su encuentro y dispone los preparativos no solo para el tránsito final, sino para lo que deba hacerse con su cadáver: Jara Idrovo desea que sus restos sean enterrados en la Isla Floreana, la más y distante de las islas habitadas del Archipiélago de Galápagos, sin túmulo ni señal alguna sobre la sepultura, aunque pide a su amada que lo guarde en la memoria.

De hecho, dedicar un poema de 964 versos, el más largo que haya escrito el poeta cuencano, a la disposición de “su muerte”, en el que se combinan el recuento de los instantes vividos con intensidad, lo que deja tras de sí —hijos, amada, amigos, papeles—, los gustos musicales, y mucho más, con el deseo de volver a Floreana, que es como volver al origen, evidencia que Jara Idrovo ironiza en torno al miedo de morir: “como los elefantes / sorprendí en mis venas el crujido / que desquicia las osamentas y las bóvedas”, dice el poeta, y por ello se entregará a la elaboración de un largo poema destinado a conjurar la inminencia de la muerte y a disponer sus legados para sobrevivir en la memoria de los herederos.

El riesgo que afronta Jara Idrovo, en este y en los poemas posteriores, es el de repetir con menor intensidad lo dicho en sus poemas anteriores, desde *Añoranza y acto de amor* hasta *in memoriam*. Para evitar la elocuencia y la reiteración, el poeta recurre a expedientes que a menudo debilitan al poema —prosaismos descriptivos, aliteraciones demasiado fáciles, incluso a lamentables declaraciones afectivas y efectistas—. Tal vez todo ello dependa de la angustia por dilatar la muerte del poeta, más que de la persona. Hay en el artista una angustia terrible ante la posibilidad de sobrevivir a la capacidad creadora, y más aún, de sobrevivir a la obra. La auto-elegía es un esfuerzo desesperado que se destina a resguardar la memoria del poeta en el corazón de quien recibe su legado, su envío; es una desesperada tentativa de lograr la supervivencia. En un poeta que se ha hecho cargo de su finitud, la auto-elegía tiene que intensificar la auto-ironía. A pesar de sus debilidades, el poema contiene pasajes que recuerdan los mejores momentos de *El almuerzo del solitario*:

con la muerte marcándome  
 (¿o malográndome?)  
 el compás con sus lóbregos timbales  
 escucho nuevamente  
 allá en las islas  
 el ardiente desvelo de la duración  
 la ola que se agazapa para el nuevo embate  
 en su propio anonadamiento de zafiro  
 el apagado tartamudeo de la espuma  
 la devolución del ser al ser  
 sin la aflicción del residuo o el despojo  
 ¡ay! si cada vida recibiera  
 la muerte a la que se hizo merecedora  
 yo  
 que vine a celebrar  
 la insolencia fugitiva del instante  
 debería extinguirme  
 sin dejar rastro alguno de abatimiento

Son los momentos de la poesía de Jara Idrovo en que resuena la flauta del dios Pan, pasajes que rememoran la fiesta de los faunos en un cuadro de Picasso, “La alegría de vivir”. Alegría que reivindica la fulguración del instante a través del poema, de cara a la muerte, en el breve lapso que antecede a la devolución del ser al ser.



## EL DESGARRADO PANEROTISMO DE FRANCISCO GRANIZO

Suave flecha falaz, huida aljaba,  
cómo se desaló mi cacería,  
ángel feroz, pero tu pie pasaba.

FRANCISCO GRANIZO

En 1972, a pocos meses de la muerte de Gonzalo Escudero y en homenaje al poeta, la Casa de la Cultura Ecuatoriana publica un extraño libro titulado *De la poesía*<sup>1</sup>. El volumen recoge textos dispares en cuanto a sus características y propósitos, reunidos sin embargo por el vínculo entre Escudero y Francisco Granizo<sup>2</sup>. El libro trae un estudio crítico de Miguel Sánchez Astudillo sobre Escudero y tres sobre la poesía de Granizo debidos a Hernán Rodríguez Castelo, Antonio Sacoto y José Álvarez. Entre estos, uno junto a otro, en medio de la crítica, aparecen dos ensayos –un libro dentro de otro– en los cuales los dos poetas reflexionan sobre la poesía: “*Ars poetica*. Autoexégesis”, de Escudero, y “De la poesía” de Granizo, interpretación de la poesía de su predecesor a la vez que autoexégesis y *ars poetica*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Miguel Sánchez Astudillo, et al., *De la poesía*. Ensayos, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

<sup>2</sup> Francisco Granizo Ribadeneira (Quito, 1928), ha publicado *Por el breve polvo* (1948), *La piedra* (1958), *Nada más el verbo* (1969), *Muerte y caza de la madre* (1ª edición, 1978; 2ª edición, seguida de *Sonetos del amor total y otros poemas*, 1990). Acaba de aparecer un volumen que recoge estos dos últimos libros, un nuevo poemario, *El sonido de tus pasos*, y el poema dramático *Fedro*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, colección Poesía Junta, 2005.

<sup>3</sup> De acuerdo con la nota que figura al inicio del ensayo, Francisco Granizo leyó “De la poesía” el 10 de febrero de 1972 en el homenaje rendido a Gonzalo

Escudero y Granizo: dos poetas unidos por la amistad, por concepciones semejantes acerca de la poesía y, como revela una superficial comparación entre sus obras, incitados por igual anhelo de perfección compositiva, entregados a una orfebrería que puede parecer artificiosa y aun anacrónica, en la que toman formas clásicas del poema español —octavas reales, sonetos, lirás— para recrearlas en el contexto de la poesía moderna. Uno y otro, en efecto, vuelven al legado de Garcilaso, de San Juan de la Cruz y de Góngora luego de asumir las consecuencias de la revolución poética moderna.

Si Escudero medita su *ars poetica* a la luz —o a la sombra— de Mallarmé y Valéry, Granizo lo hace a la luz —y a la sombra— de Heidegger, Freud y Escudero. En ambos casos cabe preguntarse por la singularidad del vínculo entre la herencia del clasicismo hispánico —herencia a partir de la cual se inicia la tarea poética de cualquier poeta que escriba en español—, y las derivas de la poesía y del pensar modernos. En ambos casos, sin embargo, habrá que aventurarse por esas construcciones que imponen las variantes modernas de las figuras retóricas sobre la configuración clásica del poema. Ambos poetas consiguen con ello salvaguardar su secreto en la sombra del poema, bajo la luz restallante de la palabra poética que ha sido tallada con paciencia y perseverancia de artífice, como si se tratase de dar forma cabal a las aristas de un brillante. Luz de la palabra que trae consigo la oscuridad; oscuridad del decir poético que incita a un esfuerzo sostenido de interpretación, que va de metáfora en metáfora, de símbolo en símbolo, hacia su secreto, sin alcanzarlo jamás, puesto que

---

Escudero al cumplirse dos meses de su muerte. En él, Granizo ofrece una penetrante interpretación de la obra de su amigo, de la que seguramente es privilegiado heredero, y, a la vez, una exégesis de su propia obra a la luz de una compleja meditación. “De la poesía” es acto de amor filial, réquiem por el poeta de *Réquiem por la luz* —libro a la sazón inédito, pero al que ya se refiere Granizo—; duelo por el amigo y, en el duelo, acto de responsabilidad de quien recibe el legado que deja el poeta a quien se despide. En efecto, si un heredero ha tenido Escudero en nuestra poesía —como todo heredero, leal e infiel a un tiempo— este es sin duda Francisco Granizo. Cf. *Op. cit.*, pp. 39-105.

este es lo indecible, el magma del que brota el lenguaje. Magma primigenio del que surge la vida.

Pero, ¿qué es este magma originario al que tiende la palabra poética? Para Granizo, es “la voz de la vida”. Si esto es así, la indagación en torno a la esencia del lenguaje y, por consiguiente, de la poesía –cuestión que se propone Granizo– tiene su comienzo en la interpretación poética del origen de la vida, en el “terrible choque genital entre el bullente cuerpo acuoso de la tierra y el grito del cosmos”. Así ha de entenderse, según el poeta, “la magia indefinible de estas sagradas palabras: *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum*, con las que empieza el Evangelio según San Juan. Es decir, la esencia de la poesía –y del lenguaje– ha de meditar en el ámbito de la esencia de la vida, lo que en último término implica imaginar un mito de origen:

Que eso que ha dicho Heidegger de que la “orientación hacia la esencia del habitar” (que es el poetizar) la toma el hombre del lenguaje, pues en el lenguaje está la apelación de esta esencia y el requerimiento para llegar a ella... ¿cómo habría de entenderse si este apelar y este requerir para ir a esencialidad, no están en el principio de la vida, en la materia misma de los genes? ¿Y qué es este principio sino el clamor de la tierra herida por el alarido de los cielos?

La visión poética del origen de la vida y de la palabra que se despliega en el ensayo representa el acto creativo del Verbo (la luz) a partir de las sombras que proyecta, de la “tiniebla totémica”, sobre la matriz originaria (la sombra, la noche). El mismo Verbo parece desdoblarse, ser a la vez matriz y falo, amor y pavor: “¡Qué misterio matriz!, ¡qué miedo fálico!, ¡qué tentar de amor y de pavor en esta tiniebla totémica!” En esa gestación, “en esa noche, por milenios incontables en vago insomnio de gozosos tormentos, ha llegado la lengua de la tierra hasta el lenguaje de los hombres”. Esta es, sin

duda, una “genética trágica”, como dice el poeta, “una lucha mortal entre el *celo* y el *sueño*, [que] es la última instancia del sexo agónico entre la embriaguez de la carne y la lucidez del espíritu, para generar sobre las claras cosas los turbios conceptos.” Solo de esta manera se puede comprender que el lenguaje sea apertura hacia la esencia de las cosas, que esta esencia se transparente sobre todo en el poetizar, y que este sea más libre cuanto más abierto y propicio sea su decir para lo imperceptible, a lo que llega en la escucha cada vez más esforzada —como dice el poeta, siguiendo a su manera las huellas de Heidegger—.

Y a lo que llega el oído del poeta es al sonido anterior a la palabra, incluso anterior a la sílaba, es decir, a la música primigenia, generatriz de la vida, del lenguaje, de la palabra poética:

Música antes de la sílaba, música viniendo del sonido genético, música cayendo de ruidos genitores a la matriz inicial, música en el ansia primigenia, semen aullante, óvulo de la voz, y el feto de la palabra haciéndose y naciendo, miedo y conjuro, para aprender el mundo pavoroso y nombrarle y aprehenderle; música brotada del terror antes de la vida para en la vida encerrarse en palabra de sueño y resbalar, moribunda, a concepto de muerte.

La música originaria es también el movimiento incesante del amor, y juntamente con este, en su extremo orgiástico, del pavor. Es pan-erotismo, sexualidad que atraviesa la totalidad del ser, ritmo de la tierra, “el gozo de la totalidad en el encuentro de sí misma, el gozo frenético de la perpetuación del todo en el todo, la orgía indecible en la plenitud de lo que no se nombra”. Esta representación de la esencia de la música, y por tanto del poema, ese gozo hermanado con el pavor y aun con lo ominoso, ese sentimiento pánico que viene con el ritmo de la tierra, esa orgía del todo, y a la vez, ese amor

“de lo uno”, rememoran desde luego la larga tradición del orfismo en la poesía occidental. El poeta no solo recibe el don de la música primigenia, sino que tiene que descender a los infiernos, ha de intentar elevarse con el ave del sueño hasta las alturas insondables, está destinado a ser ave execrable que debe indagar lo sagrado y penetrar en las zonas malditas. El poeta, en este sentido, vive en extremo la condición de exilio del ser humano.

*Palabra-sueño, sueño-palabra.* Y aquí, toda la tragedia, y desde aquí toda la dulcísima, toda la tristísima aventura del hombre, por sorderas de música amarrado a mudeces de palabra, de la tierra total exilado, precipitado al aire de la nada, desterrado en tierra, agarrado a soñera. Vuela la alta, sacra ave del sueño. Profunda ave execrable. La definen, ambivalentes, míticas, místicas, estas dos palabras latinas: *altus, sacer*: lo alto y lo profundo, lo sagrado y lo maldito, luz de suciedad, tiniebla de limpieza, lo puro y lo asqueroso, santa animalidad, infamia divina; en la carne equívoca del hombre, *cieno que es sueño y cielo que es sueño de cieno.* [...] En este caer a sueño, a cieno, que es, volviendo a originalidad, ser en esencialidad, en esto está la poesía.

Caer a sueño, caer a cieno: la poesía de Granizo, como la de Escudero antes, en ese esfuerzo por alcanzar lo originario, se precipita gozosa, llena de amor y pavorosamente por el sueño, en vertical, hacia lo profundo, y con la misma pasión se lanza hacia la altura. La caída a sueño y a cieno, es decir, a lo irracional, a lo originario anterior a la vida, obliga sin embargo a una escritura radicalmente artística, es decir, a una técnica extrema, que a pesar de ser lo que caracteriza a las obras de ambos poetas —la perfecta factura de los sonetos, de las liras, de las octavas reales, la prolijidad del ritmo, la sofisticada y artificiosa selección del léxico— apenas si se alude a lo largo del ensayo... Apenas si se alude, a pesar de que Granizo cita a Freud —que cita a Rank, que cita a Artur Bonus—,

a la importancia del sueño “para la técnica artística”. Si el sueño es decisivo “para la técnica artística”, es porque la obra de arte contiene la disociación característica de la vida onírica entre realidad y apariencia, entre la conciencia y la subconciencia. La significación de la palabra poética descansa en la plasticidad de la imagen, como en el sueño, y en la sugestión que, eludiendo la conciencia superior, se dirige a la subconciencia. La palabra poética, como el ámbito del sueño, está atravesada de símbolos. Y estos se dirigen finalmente al “pasmó genetal”, a las “aguas madres”, a los fondos abismales de lo originario.

La palabra poética entraña esta vuelta incesante a lo originario. El Verbo se encarna y con la encarnación del Verbo surge el hombre. En la figuración poética de Granizo, en el acontecer de esta encarnación, el hombre atraviesa por las “lobregueces indiscernibles del origen”, y, en consecuencia, por el horror. De ese horror frente a las “lobregueces indiscernibles del origen” brota la palabra, y, con la palabra, se opera la transfiguración desde la “carne animal” hasta la condición humana, es decir, la soledad. El hombre deja de ser “cosa de agua o de tierra” (barro, lodo, cieno) para transfigurarse en “cosa de soledad y gemebundo animal de tragedia”. Dejemos que lo exprese el poeta en su lenguaje “bíblico” y “filosófico”:

Y en el hombre gemía el terror y, por terrores reclamada, de la horrorizada lengua al horror del mundo cayó la palabra y conjurado fue el horror del mundo y asido fue y poseído. Y ya no se sintió, más, el hombre, cosa de agua o de tierra, que se supo cosa de soledad, sólo cosa de soledad y gemebundo animal de tragedia, porque todo él y toda cosa no fueron sino cosa de desolación en la palabra, y más solo hombre desolado, y sola, más sola, desolación de la palabra [...] ¿Hay, aquí, una exasperación, una desesperación de la carne? No. Hay una exasperada desesperanza de lo que la nombra y que es, en la desesperada esperanza del hombre, más que su carne misma, su palabra... humanizada,

animalizada, la carne de la palabra... y he aquí su tragedia: ser de carne animal, de animalidad esencial y transmutarse a carne de hombre –horrída carne de animal soñador–, mudarse a accidentalidad humana y en tales transmutación y mutación, transfigurada desfigurarse porque ya no es más que ser de figuración.

Hay una especial audacia de Granizo en este relato de la encarnación del Verbo a contracorriente de las interpretaciones de la tradición cristiana, sin dejar, sin embargo, de insertarse en esa misma tradición –y en la historia de la metafísica–, pues aunque invierte la relación tradicional entre lo divino, lo humano y lo animal, recobrando la materialidad de la carne como sustrato incluso del sueño y la imaginación, deja incólume la centralidad del espíritu y la palabra en todo el proceso de creación.

De lo originario –el choque de los cielos y las aguas, el agua y la tierra del lodo genético–, que es el Verbo, surge lo humano, pero surge porque el Verbo mismo encarna en carne animal, y lo hace a través de una transmutación que causa horror. La palabra, que surge del sonido, de la música originaria, del ritmo del cosmos anterior al hombre, lleva consigo el dolor y el goce, que provienen de la encarnación, y por consiguiente, de la carne animal. A la vez, en este origen de la palabra radica algo que es lo propio de la esencia del lenguaje, que es su transparentar la esencia de la cosa, la que hace señas al hombre en la palabra. La palabra poética, que lleva al extremo esta condición originaria del lenguaje, es ante todo palabra-música: el sentido de la poesía será solo, o ante todo, sonido. Mas sonido que va más allá del significante, sonido primigenio.

La encarnación es también caída: caída del Verbo hacia el hombre, caída desde lo divino hacia el abismo. De ahí el “inexplicable e imposible dolor de Dios”. ¿Desde dónde y cómo se puede intentar alcanzar a Dios en esta concepción trágica –y, sin embargo, gozosa– de la creación del hombre

que obra la caída del Verbo? Granizo cita algunos versos de *Réquiem por la luz* de Escudero para ofrecer luego su propia versión del mito de creación, en la cual la propia divinidad se transfigura en pareja sexuada, macho y hembra, hombre y mujer, yo y tú —que es una variante arcaica del mito adánico—:

¡Oh el número ininteligible de la totalidad al que se precipita el hombre y del cual, irremediado, cae el hombre! Cayente, el hombre, desde el Verbo en la decaecida palabra. Sí, desde el origen de ésta, en abismo y en caída estuvo el hombre. Abismo de su grito, caída de su voz, desde el dolor de sí mismo cayendo el hombre al inexplicable e imposible dolor de Dios que esto no es otra cosa que tratar de darle nombre de dolor humano al dolor indeficiente. Fue de esta suerte pávida: Dolor, cuando por los ojos inocentes, espantándolos, unas larvas de genio, a este animal pesaroso se le metieron a la garganta y, desgarrándola, martirizándola, humanizándola, en ella formaron todos los nombres de la Tierra y el doliente nombre del hombre y el dolorosísimo nombre de Dios, y como Éste había sido, en el inexplicable principio, el Verbo y, rompiéndose, se había metido en carnes humanas como carnes de Dios haciéndolas, porque semillas del Verbo, en vientre de hembra y entraña de macho, creció el sonoro árbol de la ciencia y a su música frutal precipitados fueron macho y hembra y comieron la fruta, es decir, hablaron y fueron como dioses y en desnudez fueron el *yo* y el *tú*, ya perpetuamente desnudos en la desnuda palabra deificante. ¡Ah, desde entonces, qué trágico gritarle a la infinita sordera de Dios, qué horrible discutir con el Dios nuestro, con nuestra entraña de Dios, qué dolor de terror del Dios de estas palabras!

El Dios de Granizo, tal como aparece en este ensayo —y quizá también el Dios de Escudero, si seguimos la interpretación que de algunos de sus poemas ofrece aquel— es un Dios a la vez arcaico y moderno, puesto que el poeta apela a estratos

míticos arcaicos de la tradición semítica para inscribir en ellos la concepción moderna de un Dios figurado “a imagen y semejanza del hombre”, de un Dios caído a hombre. En esta figura, Dios no es la proyección enajenada de la esencia humana —en una interpretación a lo Feuerbach—, sino un Dios caído a lo humano, a su animalidad, a sus sustratos minerales y animales, a su angustia: “¿No es esto, concebido en la lastimera, lastimada entraña del hombre, bestial entraña de miedo, no es esto feto de Dios a imagen y semejanza del hombre?” Un Dios a quien el hombre se dirige para conjurarlo, limitarlo, aprehenderlo, para interrogar en él su propia condición existencial.

De ahí que resulte problemática una lectura religiosa de la poesía de Granizo, al menos en un sentido tradicional, a pesar del tono agonístico que va de la súplica y la plegaria a la blasfemia, especialmente en *Nada más el Verbo*: no se puede saber si Granizo en sus reclamos, en sus oraciones o en sus imprecaciones contra Dios se dirige a una figura semejante al Dios de la tradición cristiana, o si alude, a través de una reinterpretación del mito judío de la creación, a la terrible, trágica, contradictoria condición humana. Lo que sí es cierto es que en su poesía hay una tensión permanente entre la condición humana y lo infinito. El ser humano: animal gimiente, doloroso, esperanzado y desesperanzado a un tiempo, que indaga desesperadamente por su origen y el sentido de su existencia, lo cual implica la búsqueda de un asidero para la esperanza; animal que ha recibido el don de la palabra y, con ella, el dolor, el horror y el gozo; animal que ama, sueña, imagina, pero para quien la muerte es lo que le viene en su ser como trasunto radical de la existencia.

Frente a la muerte brota el sueño de infinito o Dios: lo innombrable, lo incognoscible, la trascendencia absoluta. La poesía se mueve en vaivén incesante entre los polos de esta tensión, que emana de la condición finita, mortal, del hombre, y que lo lanza en búsqueda de lo absoluto hacia las alturas y que lo precipita en el cieno y el cielo originarios. ¡Qué desesperada búsqueda de trascendencia, qué agónica persecución de lo imposible: la totalidad del ser, el Origen, la

fusión con el Verbo, el repliegue hacia el “terrible choque genital entre el bullente cuerpo acuoso de la tierra y el grito del cosmos” de donde surgió la vida!<sup>4</sup> Persecución angustiada, agónica y agonística que se trueca en movimiento de retorno hacia el vientre materno, hacia el agua y la tierra de la gran matriz primigenia. Mas, el intento de trascendencia hacia el Infinito acaba en lo irremediable, la muerte, en el límite absoluto e infranqueable de la existencia.

Sin embargo, de la unión de óvulo y espermatozoide y de la estancia en el cálido vientre materno ha de venirnos toda forma de amor, como también el anhelo de retorno a ese soñado albergue de la carne maternal —que no es otra cosa, a fin de cuentas, que tumba—. Para Granizo, este retorno anhelado implica un “perpetuo incesto”:

de regreso al vientre materno, acurrucados en el terrible y dulcísimo claustro, inmersos en las amadísimas aguas vaginales, estar en prolongado celo, feto-infantefalo, en coito inacabable, en perpetuo incesto. De esto de haber sido, desde la transmigración y la transmutación del espermatozoide, como una astilla fálica clavada irremisiblemente en la entraña de la madre, ha de venirnos todo el irredimible amor, han de venirnos todos los amores irremediables. Y la vida ha de ser, en sueño fetal, metiéndose y acurrucándose en las sorprendidas,

---

4 Hernán Rodríguez Castelo lee *Nada más el Verbo* en clave cristiana, como expresión del “drama extraño, complejo, difícil” que entraña la relación del hombre con Dios, e interpreta el último poema del libro, de tono blasfemo, como una “súplica suprema”: “¿Por qué no podríamos leer, después del verso final de *Nada más el Verbo*, que es casi el rechazo de Dios, esa otra súplica suprema, que es el más hondo y hermoso poema del libro?: ‘Méteme, Dios, en la celda celda’” Me parece más atinada la lectura del crítico José Álvarez: “La poesía de Granizo es agónica, agonista, existencial, existencialista y [...] lo es a lo Camus y a lo Sartre [...] porque todo aquello que parecería conciencia de trascendencia, búsqueda de Dios y encuentro de Dios, no son sino un tanteo ciego, un tropezar angustiados e inútil, un desdichado avanzar y retroceder por un camino extraño, hasta el supremo instante, el final instante del libro [*Nada más el Verbo*], que es renuncia definitiva a la trascendencia”. Ver *De la poesía*, ed. cit., pp. 117-118 y 155-156.

sorprendidas celdillas del gran panal de la existencia, ha de ser dolor y gozo del dolor hasta la caída en el hueco, en la hendidura de la muerte.

Astilla fálica, hueco o hendidura de la muerte: la poesía de Granizo está por entero atravesada por los simbolismos sexuales y por la singladura de erotismo y muerte. No se puede desconocer el ímpetu religioso que anima a *Nada más el Verbo*, momento de búsqueda de trascendencia hacia el Origen absoluto, Dios. Esta búsqueda, para Granizo, es ante todo movimiento poético, palabra. La poesía es, como la mística, una “cacería” en la que el “alma” o el poeta anhelan que lo divino le dé alcance, le penetre. La palabra poética es ante todo inspiración, acto mediante el cual se repite la creación del mundo y del hombre por el Verbo. Mas, esta vía hacia Dios es amor y padecimiento corporal, es un dejarse atravesar por el erotismo inherente a la creación, es gozo, agonía y crucifixión:

Juan de tu carne soy y Juan gimiendo  
Su deleitoso signo y vulnerado,  
Pero, todo palabra, levantado  
En la astilla feroz estás muriendo.

Por qué gritos venías persiguiendo  
a mi dulce gacela de pecado  
¡ay, cuánto su balido te ha clavado,  
como la hirió tu amor! Yo estoy huyendo.

Juan insólito, Juan en amasijo  
de espantos en tu sangre y tu tristeza,  
y de tu misma muerte Juan cayente.

¿Cómo me has de cazar, tú, crucifijo,  
si no corren tu lengua y tu belleza  
a penetrarme, Juan desfalleciente?<sup>5</sup>

---

5 “El Evangelio según San Juan”, en *Nada más el verbo*.

La sección de *Nada más el Verbo* que da título al libro contiene un conjunto de poemas de la mayor intensidad lírica alcanzada por Granizo, en movimiento que arranca de este clamor por la Palabra en el soneto citado. Siguiendo la mística de los carmelitas españoles, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, el poeta repite en clave moderna la búsqueda de Dios. Pero ni Teresa ni Juan dudan de que puedan alcanzar lo imposible: si mortifican su cuerpo es en un progresivo abandono de su ser para alcanzar la trascendencia. Sin embargo, esto no quiere decir que los símbolos sexuales sean ajenos a *Nada más el Verbo*; por el contrario, el poeta superpone intensamente el simbolismo sexual sobre los símbolos en apariencia religiosos: “Exacta sinrazón. Madero oscuro / que de la desbandada voz avanza, / intenso leño, desmedida lanza / en el inerme corazón maduro”. El poeta ofrece una interpretación de versos como este cuarteto –Granizo comenta extensamente el soneto que se inicia con este cuarteto–, en la que insiste sobre el sentido erótico de los símbolos.

Hay, de hecho, una proximidad entre cierta mística –como la de san Juan de la Cruz– y cierta poesía erótica. Hay en la mística del carmelita una tensión amorosa en la que se expresa el deseo que mueve el alma hacia Dios, a través de la oscuridad, el sueño, la sinrazón, la noche oscura. Parecida tendencia mueve el deseo del poeta. En uno y otro caso el amante se entrega a la sinrazón, se hunde en la noche: “Es de la noche la sagrada inteligencia terrible”, dice el quiteño. La conciencia domestica y adocena. Por el contrario, “En la tiniebla se abre, animal, inmenso, mágico, el loto omnisciente. Toda la verdad vital la sabemos de entraña, es decir, de corazón, de vientre, de falo, bañados de sudor existencial en las cuevas de la existencia, en la hondura irrazonable”. Granizo invierte así la jerarquía del conocimiento: hay un privilegio del sueño, del cuerpo, del corazón y la sexualidad en el conocimiento. Más que la razón, son las vísceras las que nos acercan a la verdad vital. Pero esta permanece con todo inalcanzable. El poetizar, como la mística, es tentativa perpetua

hacia un objeto del deseo que no es objeto: Dios, la unidad, el origen. En el amor sexual, se busca la disolución en el amado, como en la mística. Es una desmesurada búsqueda de lo imposible. Es lo insensato. El poema es lo insensato, es un saber del no saber.

Granizo no es un místico, pero se vuelve hacia los carmelitas en un afán desesperado y, por momentos, aparentemente efectivo de trascendencia: “Libre de la tristísima atadura / y del hambre del nombre y el acero / de la mano veloz, al agujero / caigo, a la carne loca de dulzura”... Sin embargo, aun en estos momentos, el gozo de la entrega acaba en la incertidumbre, en inquietud: “Por infinito / aire de Dios, el corazón bosteza, / alto de sueño, cierto de congoja.” ¿Cómo alcanzar a Dios, cómo amar y ser amado por Dios? ¿Cómo el mortal habrá de ser tocado en el instante por lo eterno?

Detente amado.

Fija

los grandes vagos ojos vacíos  
en esta atada, pávida, agria pequeñez.

Por una sola vez,

por sólo el hoyo del segundo,

cierra

la enorme boca balbuciente del cosmos

y de la floja fauce limpia

la bella baba eterna y estelar.

Mira y calla y detén el bamboleante paso,

y con nosotros,

tus hijos,

queda

padre,

inmenso bobo,

amado,

amante Dios.

“Nada más el Verbo” concluye con un poema en que la blasfemia cierra la búsqueda con el rechazo de Dios y la clau-

sura de su búsqueda; el poeta –el hombre– acepta su condición mortal y reivindica su belleza, su brevedad, su pureza.

¡Ay, no, nada de ti, que hasta tus ecos pudren  
[nuestra voz!

Torna a tu cielo.  
Padre,  
bruto amantísimo,  
sucio hueso consolador  
de la vida te arranco.  
Sobre la breve tierra soy  
y bello en la muerte  
breve  
puro  
desnudo  
lejos de ti en la muerte.

Pero si el poeta se aleja así del Padre y abandona la búsqueda de Dios, no sucede lo mismo con la Madre ancestral, ese ámbito originario y fecundo de donde surgen todas las formas del amor. “De la poesía” nos conduce de la exégesis desde *Nada más el Verbo* (1969) a lo que podría ser el bosquejo de *Muerte y caza de la madre* (1978). El primero de estos libros expone el movimiento hacia la Luz<sup>6</sup>, y culmina en una “renuncia definitiva de la trascendencia”, como lo ha visto José Álvarez. El poema *Muerte y caza de la madre* abandona el tema de la encarnación del Verbo, y se precipita en lo carnal, en la sexualidad, en búsqueda de esa sexualidad originaria –“perpetuo incesto”– de la que surge el “amor total” a que se refieren sus sonetos publicados más tarde (1990), en la segunda edición del libro.

---

6 Una parte considerable de los textos poéticos de Escudero que acompañan el curso del ensayo “De la poesía” provienen de un libro que se llama, de una manera inquietante, *Réquiem por la Luz*, que puede interpretarse o bien como réquiem por la (im)posibilidad de trascendencia, o bien como el réquiem de quien se prepara para abandonar la luz solar –es decir, la vida–.

Sin embargo, la persecución de la madre, el retorno al origen, que subyace en el amor, es también un ir hacia la muerte. El amor es cacería, pero también deseo de inmersión del amante en la amada; es “un vivo morir”, como dice el poeta.

Vas alta arremetida,  
vas a la consunción de la saeta,  
vas, heridora herida,  
desdibujada y neta,  
vas a todo y a nada, pez, veleta.  
Vas, corza, cuando vienes  
de la estación de tu cardeña y fruta  
al hambre de mis sienes,  
y de tu almizcle y gruta  
a despeñarme por la muerte bruta.

[...]

Amada, descendiendo  
por tus aguas y tierras, sollozando,  
me estoy como viviendo,  
reclamos afilando  
a mi vivo morir que va tardando.

En “La nueva canción de Lilí”<sup>7</sup>, Granizo invierte la dirección ascendente de san Juan de la Cruz hacia Dios, y con ello se hunde en la carne, en la sexualidad. La quinta división de este poema dramático se inicia con las palabras de la

---

<sup>7</sup> “La nueva canción de Lilí” da continuidad a “La canción de Lilí” de *Nada más el Verbo*. Las dos secciones de los dos libros contienen poemas dramáticos en los que la Amada y el Amado se dirigen uno al otro. “La canción de Lilí” viene precedida por una nota del poeta: “Estas son doce (y nunca traté de formar una antología) de las muchas canciones que en *La Piscina* [su novela] cantan Lilí y Fernando ya para siempre en mi entraña”. Granizo publicó hace poco su novela *La piscina* (2003). Sin embargo, en “La nueva canción de Lilí” no aparece ya el nombre propio “Fernando”, el diálogo intenso y crudo se da entre el Amado y la Amada. Más allá de la conciencia que de ello pudiera tener Granizo, considero que este poema juega con el mito arcaico de Lilith, muy próximo a su figuración

Amada: “—Mira cómo, con aguas de sueño me he lavado de Dios / y de la muerte mi sexo está limpio. / —¡Ah mentirosa, sucia, pía, mía, Amada, asquerosa carne!” No hay ya purificación, sino, por el contrario, una aceptación del asco y de la carne, de la sangre y el semen, de la gestación y la putrefacción que pertenecen a la vida:

—Morosa, de mis pechos tu mano baja, tu boca de mis  
[labios a mi dulce vientre.  
Lengua y balido cae tu amor, Amado.  
besa, lame, muerde,  
emerge, breve,  
húndete  
saliva, voz  
gemidora, masca, escupe  
atragantadas palabras.

—¡Ay, Amada!  
en la ruina de la palabra estás  
y en la palabra estabas y antes,  
mucho antes,  
en el principio cuando sólo  
fue la boca hambre y grito.  
Como una plaga sobre innumerables pueblos abatida  
me has mordido,  
mi sudor y mis lágrimas has sorbido, ay,  
ay herida de mi sangre y de mi semen  
tu boca,  
en la extrema garganta me concebiste, ay,  
ay de tu fauce parido  
cuando tu lengua me nombraba.

---

del origen y la madre ancestral. Pero el poema también se remite al *Cantar de los cantares* y a la crucifixión de Cristo: “Clavado / con tres clavos de miedo / en la cruz de mi soledad me alzaba. / ¿No había de estar solo, si abandonado del amor, / de Dios, de mí mismo? / Como una turba / ¡Cristo cobarde! / le gritaba el alma a la carne / y la carne perecía, aterrada”... “En el grito de luz estoy clavado / por tristísimos dardos / soy alarido / espino / un sordo espino que me atraviesa la garganta.”

Más aún, la palabra llega a perturbar la relación erótica: “—Amado, Amante / ¿Por qué no callas? / Jamás tu silencio me ha aceptado. / De la muerte has huido en tus palabras. / [...] / Moríamos y hablabas. / En la vida y en la muerte has hablado. / Limpio charlatán / ¡qué sucio habría sido para ti el semen en el silencio!”, ha dicho antes la Amada. La palabra es un exceso que impone una distancia en el goce sexual; el poema erótico es de cierta manera una suspensión del éxtasis amoroso, un alejamiento que “lava” los sexos con el relato del encuentro amoroso, que perturba y difiere el encuentro erótico dada la indagación incesante por lo imposible que se antepone y suspende el orgasmo.

Hay algo de miedo a la muerte en esta charlatanería de la palabra poética, que interfiere el encuentro sexual. Pero también es la “expresión” de la desesperanzada cacería del “animal imposible” a cuya zaga corre sin fin el poema, de la desesperada y desesperanzada fusión de Amante y Amado, de la unidad imposible con el otro en la relación erótica. Expresión suspendida, por consiguiente, de cualquier origen y cualquier finalidad, que escapan por siempre delante del lenguaje. El poema ha de permanecer asido precariamente a la tensión de la cuerda que lanza al amante —en sentido erótico o místico— hacia lo imposible, a la trasgresión que permanece errática en las lindes del lenguaje, a la suspensión de la flecha en el límite de lo posible: en el espacio y el tiempo infinitesimales que separan al amante de la muerte. En el origen mismo del amor se encuentra entonces la imposibilidad del amor.

La Madre, es decir, el origen, es el ámbito del que brota la inocencia de todo amor, como lo es también el ámbito del sueño y, por consiguiente, no solo del goce sino también del horror. “Y si en tal suerte de horror hemos estaño soñando, ¿no hemos de despertar? Sí. Despertamos, pero de iluminada tiniebla, de puericia e inocencia despertamos a oscuridad, a mala noche de pecado, a sin luz de mito, de rito, de dogma, de doctrina, de moral, a la turbidez del demonio y a la ne-

grura de Dios”, dice con malestar Granizo en su ensayo. Por el contrario, la poesía es el lugar del sueño, el cielo, el celo y la inocencia. Es la isla que acoge el amor total. Es el lugar de la cacería incesante, y es la flecha lanzada al paso del “ángel feroz”. Es la persecución insensata e infinita del ángel, del animal imposible.

## LOS TZÁNTZICOS, NUESTROS DETECTIVES SALVAJES

Han pasado tres décadas y media desde el fin del “tzantzismo”, pero aún hoy sigue siendo motivo de nostalgia, de irónica pregunta sobre el destino que tuvo la rebeldía que caracterizó a aquellos jóvenes parricidas de los años sesenta, e incluso de inconsciente imitación por parte de los nuevos poetas irreverentes. No es casual que Roberto Bolaño nombre al paso a los tzántzicos en *Detectives salvajes*; algunos rasgos de los extravagantes poetas que son personajes de la novela tienen mucho que ver con la “actitud” de los nuestros, con la aparente desmesura de sus gestos, con el radicalismo de sus propósitos que hoy pueden parecernos bastante ingenuos.

Los tzántzicos estaban a tono con su época. Grupos semejantes aparecían a lo largo de Hispanoamérica, con manifiestos parecidos, reivindicando comunes filiaciones poéticas –Rimbaud, Lautréamont, Huidobro, Gironde, Vallejo, el dadaísmo, el surrealismo– e iconos políticos –la Revolución Cubana, el Che Guevara y los movimientos insurgentes de América Latina–. En el tzantzismo, lo fundamental fue la “actitud”, como se repitió en el responso fúnebre que les cumplió pronunciar a dúo a Esteban del Campo y Fernando Tinajero, en un debate que tuvo lugar en la revista *La Bufanda del Sol* a inicios de la década de los setenta.

Con “actitud” se aludía a los gestos contenidos en los nombres del grupo y en su revista *Pucuna*, en sus recitales, en sus textos provocadores que habrían expresado la crítica de los tzántzicos a la cultura oficial; pero también se aceptaba, de manera tácita, que no había una poesía o una narrativa tzántzicas, que los escritores del grupo no habían alcanzado a producir una obra individual, y menos colectiva, que los identificase como movimiento literario en el contexto de la literatura ecuatoriana.

La *tzanza* es la cabeza reducida del enemigo muerto; es un trofeo que alcanzan los guerreros de algunas tribus amazónicas, un reconocimiento a su valentía y su destreza, que pueden exhibir ante sus congéneres. La reducción de la cabeza decapitada al tamaño de un puño, que conserva una fantasmal semejanza con los rasgos faciales del muerto, es el resultado de un extraño y secreto saber ancestral. Los tzántzicos aparecieron en Quito hacia 1962, cuando Ulises Estrella, el poeta argentino Leandro Katz y otros jóvenes rebeldes se plantearon renovar el ambiente cultural recurriendo a una acción más bien convencional: el parricidio. De ahí el nombre: se proponían reducir las cabezas de los señores de la “cultura oficial”. Para ello tenían dos instrumentos: su revista *Pucuna*, es decir, cerbatana, desde la que dispararían sus dardos, y el recital con el que se proponían escandalizar las buenas conciencias ciudadanas. El recital tzántzico, en principio, rememoraba a medio siglo de distancia los actos vanguardistas de Tzara y los dadaístas; como en ellos, se procuraba alcanzar el sincretismo de poesía, teatro, textos provocadores, música.

¿Quiénes eran los “señores de la cultura oficial” en la década de los sesenta? Tengo la impresión de que los tzántzicos no tenían una idea muy precisa acerca de sus adversarios. Su rebelión los enfrentaba a los funcionarios culturales, a la Casa de la Cultura Ecuatoriana intervenida por la dictadura militar de 1963 a 1966 y a cierta complacencia aldeana que prevalecía en el medio cultural quiteño de esos años, la cual se había detenido en un culto a la narrativa del realismo social de Icaza y sus contemporáneos, sin crítica de por medio. En otra faceta,

el parricidio apuntaba a descabezar a los poetas que dominaban la escena cultural: Carrera Andrade y Escudero.

Ante la imposibilidad de exhibir una obra poética que pudiese en cuestión el gusto dominante, fijado por la obra de Carrera Andrade y sus contemporáneos, los tzántzicos optaron en el combate por un mecanismo más fácil: la descalificación política. Escudero y Carrera Andrade, diplomáticos de profesión, habían servido como embajadores y como Ministros de Relaciones Exteriores durante la dictadura militar y el gobierno de Otto Arosemena Gómez. Antagonistas más débiles fueron los participantes del grupo “Caminos”, mirados por los tzántzicos como “nerudianos” de menor cuantía. Pero esta caracterización de los enemigos dentro de su propia generación contenía una demarcación más bien silenciosa con respecto a otros poetas “nerudianos”: Adoum, Salazar Tamariz, Miguel Ángel Zambrano. Tal vez el único poeta ecuatoriano con el que los tzántzicos sintieron alguna afinidad fue Dávila Andrade, especialmente luego de su suicidio.

Con todo, la actitud parricida no condujo a los tzántzicos hacia una revisión crítica de la obra de sus antecesores, ni tampoco de la ideología de la “cultura nacional” que había sido creada por los intelectuales y artistas, de derecha y de izquierda, más allá de las diferencias de partido, durante las décadas anteriores, desde Velasco Ibarra, Benjamín Carrión y Jacinto Jijón y Caamaño en adelante. También los tzántzicos, a su hora y ya cerca de la muerte del grupo, se adhirieron a la “cultura nacional”, al mito de la nación, en su versión izquierdista. La ruptura con Benjamín Carrión y con la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en 1967, es un signo de esta adscripción: la ruptura se produjo porque, a juicio de los tzántzicos y otros intelectuales de izquierda, hubo inconsistencia en Carrión y sus más cercanos amigos con respecto a los valores declarados en la ideología de la “cultura nacional”, en su versión de izquierda, y no porque los tzántzicos hubiesen roto con esa ideología y sus aparatos culturales. Pese a todo, en este aspecto al menos, el izquierdismo ecuatoriano estaba

más distante de Marx que del liberalismo socializante criollo. La evolución de los poetas que fueron parte del grupo es en este sentido significativa: Ulises Estrella, Rafael Larrea, Humberto Vinuesa y Raúl Arias, por distintas vías, intentaron la reconstrucción de la imagen de la patria y sus mitos cívicos.

Solo después del fin del tzantzismo algunos de los integrantes del grupo iniciaron una revisión crítica de la obra de sus antecesores. En esta línea, Abdón Ubidia —quien, a mi juicio, junto con Francisco Proaño Arandi, es el cuentista ecuatoriano más consistente de la década de los setenta— escribió por esos años en *La Bufanda del Sol* dos ensayos notables sobre Pablo Palacio y José de la Cuadra. Lo que cambia de *Pucuna* y el tzantzismo a *La Bufanda del Sol* puede verse en esta modificación de la actitud de Ubidia, en el tránsito de sus cuentos irreverentes de juventud a una actitud intelectual que, junto a la maduración estilística, procura la interpretación de la narrativa que le antecede dentro de la “cultura ecuatoriana”. Esta revisión crítica implica ya no el parricidio, sino el reconocimiento de los antecesores. Lo que hizo Ubidia con Palacio y De la Cuadra, lo que había hecho antes Agustín Cueva —un intelectual que se mantuvo ajeno al espíritu vanguardista e iconoclasta de sus amigos tzántzicos, pero que coincidió con ellos en la fundación del Frente Cultural en 1967— con Icaza, no se hizo en cambio en el terreno de la poesía. Los tzántzicos, e incluso gran parte de los poetas que vinieron después, decidieron ignorar sin más la obra de sus predecesores; o tal vez leerlos y respetarlos de manera vergonzante, en una actitud que se mantuvo por un cuarto de siglo.

Aunque en rigor no llegué a ser un “poeta tzántzico”<sup>1</sup>, frecuenté las reuniones del grupo cuando este había iniciado

---

<sup>1</sup> De esos años sólo conservo unos cuantos poemas que figuran en la sección “Corolarios” de mi primer libro, *Del avatar*. Si denominé “Corolarios” a

su inapelable derrumbe, entre 1969 y 1970. Ulises Estrella, el jefe indudable del grupo, cuando estuvo seguro de mi juvenil izquierdismo, me invitó a participar en el Frente Cultural. Este estaba integrado por los tzántzicos, los pintores del grupo VAN y algunos otros intelectuales y artistas que, más allá de diferencias políticas –entre maoístas, castristas y guevaristas– coincidían en la idea de que era necesario un “frente cultural” para el combate revolucionario. Por el tzantzismo habían pasado antes, a más de Ulises Estrella y Leandro Katz, los jóvenes intelectuales Bolívar Echeverría, Luis Corral, Simón Corral, el actor Marco Muñoz, los poetas Euler Granda y Alfonso Murriagui. Participaban en el grupo los poetas Rafael Larrea, Raúl Arias, Humberto Vinuesa, y los narradores Abdón Ubidia, Alejandro Moreano y Francisco Proaño Arandi.

El Frente Cultural tenía sus reuniones semanales en el estudio fotográfico de Hugo Cifuentes, en el centro de Quito, sobre la vieja Librería Científica que quedaba en la calle Venezuela, a una cuadra de la Plaza de la Independencia. Ahí solíamos embarcarnos en sesudas disquisiciones estéticas, siempre en torno al examen de los compromisos del intelectual, a las relaciones del arte con la revolución, a los tiempos apremiantes que vivíamos en la víspera del Gran Acontecimiento, que finalmente nunca llegó.

Para aquella época, los recitales tzántzicos, que preparábamos en casa del poeta Rafael Larrea en el Itchimbia, se habían convertido en meros instrumentos de agitación política; el texto poético corría siempre el riesgo de naufragar por la obsesiva supeditación del recital a los compromisos del momento, es decir, a los incidentes del movimiento universitario o a los propósitos específicos de algún sindicato obrero en huelga al que visitábamos. En realidad, los poemas pasaban

---

esa sección fue en razón de que solo esos versos quedaron después de la crítica demoleadora –que siempre agradezco– de Ulises Estrella y Rafael Larrea a un boceto de poemario.

casi desapercibidos para el público y lo que importaba era el texto de agitación política que, terminado el recital, echábamos al tacho de basura. En otro lugar y en su momento, luego de esta breve participación en el tzantzismo, definí mi posición respecto de la “literatura comprometida” de esos años<sup>2</sup>.

Con todo, la aproximación al tzantzismo tuvo para mi formación poética una importancia decisiva. Ulises Estrella fue un incitador de lecturas y un crítico sagaz e implacable; casi todos los tzántzicos pasaron por algún periodo de iniciación a la sombra del maestro. Quizás este magisterio vivo sea la mayor fortaleza espiritual de Estrella. Luego de mi iniciación, es decir, después de demostrar a Ulises que había leído a Rimbaud, Lautréamont, Huidobro y Girondo, que conocía los fundamentos del surrealismo y las vanguardias, y que estaba en condiciones de esbozar una perorata acerca del hombre nuevo y el socialismo, pude finalmente asistir a las reuniones del grupo que se celebraban en el palomar que pertenecía a la familia de Rafael Larrea en el Itchimbía, desde donde podíamos contemplar el maravilloso centro de la ciudad, o en el departamento casi vacío de Alejandro Moreano, donde nos sentábamos en el suelo.

A diferencia de las serias y muy sesudas reuniones del Frente Cultural en el estudio de Cifuentes, en casa de los tzántzicos la tertulia se animaba al calor del ron, aunque siempre se discutía sobre poesía, los escritores del “boom” latinoamericano, por los que sentíamos cierta envidia, no tanto por sus novelas cuanto por vivir en París y a la vez estar

---

<sup>2</sup> Cf. “Temas, escenarios y entretelones de la literatura comprometida”, en *La Bufanda del Sol*, Revista del Frente Cultural, Quito, julio de 1974, No. 8, pp. 3-14. Es verdad que el estilo del artículo conserva algo de la virulencia tzántzica, dirigida sin embargo contra algunos tópicos del tzantzismo en su última etapa, virulencia que tenía que ver con la polémica que tuvo lugar en *La Bufanda del Sol* sobre los efectos literarios del tzantzismo. Creo que la crítica frontal a la ideología del “compromiso”, tal como fue entendida en esos años, nos permitió a algunos integrantes del Frente Cultural de aquella época asumir nuestro compromiso con la poesía, con la literatura. Debo reconocer aquí que Fernando Tinajero, principal víctima de la virulencia de ese ensayo juvenil, aceptó ese ataque como un combate literario, y con generosidad supo preservar nuestra entrañable amistad.

en el “lado correcto”, y sobre la cercanía o lejanía de la revolución, es decir, sobre el pretexto que dilataba la obra de cada uno de nosotros. ¿Qué íbamos a hacer con nuestros poemas, con los cuentos, con las novelas apenas iniciadas, cuando sonara el llamado a la insurrección? La preparación de los recitales se había convertido en una tarea rutinaria, pues se trataba de ensayar la lectura en voz alta de unos cuantos poemas y unas cuantas y repetidas consignas.

Sin embargo, leíamos mucha poesía; el grupo mantenía relaciones con poetas de otros países latinoamericanos, se intercambiaban revistas, corregíamos colectivamente nuestros textos. De pronto me encontré leyendo, junto a algunos de los tzántzicos, a Mallarmé, Pound, Eliot, y por supuesto a Kafka, Joyce, Mann. Luego, hacia 1971 el grupo acabó por disolverse. El Frente Cultural fue pronto un pequeño campo de batalla entre maoístas, castristas y guevaristas: esa fue nuestra intrascendente y ridícula guerrilla. Algunos pasamos a formar parte de *La Bufanda del Sol*, en la segunda época de la revista que llevaba ese ingenioso nombre inventado por Moreano, Proaño Arandi y Estrella en 1967. Aparte de la mayoría de los tzántzicos, se incorporaron a *La Bufanda del Sol* Fernando Tinajero y Guido Díaz, que perteneció al grupo VAN. A este grupo se sumaron Iván Egüez, Raúl Pérez y Pablo Barriga.

¿Qué podemos decir, a la distancia de tres décadas y media, de los poetas tzántzicos? ¿Qué ha quedado de su rebeldía y sus proyectos que no sea una nostálgica evocación de los años juveniles?

Como he recordado más arriba, se ha dicho que lo que caracterizó al tzantzismo fue una “actitud” intelectual, más que una propuesta estética: la rebeldía, la iracundia frente al orden político y cultural<sup>3</sup>, la irreverencia frente a las figuras consagradas por la cultura oficial, el parricidio. Por el contra-

---

<sup>3</sup> Quizás, en este sentido, *Entre la ira y la esperanza* de Agustín Cueva sea el cabal manifiesto de esta faceta del tzantzismo, la más importante, a pesar de que Cueva no formó parte del grupo.

rio, es poco lo que ha quedado del tzantzismo como obra literaria. No era posible, por la dinámica y los objetivos del grupo, la escritura de novelas ni de ensayos ambiciosos; quedan artículos coyunturales, a menudo virulentos, marcados por la ofensiva contra los adversarios reales o supuestos. Los ensayos los escribieron más tarde algunos intelectuales amigos de los tzántzicos, Cueva y Tinajero ante todo, y en una época posterior, Bolívar Echeverría, que había emigrado tempranamente a Alemania primero, y a México después, donde acabó por radicarse de manera definitiva en 1969. Pero del tzantzismo nos quedan unos cuantos libros de poemas, entre los que quisiera destacar *Ombbligo del mundo* (1966) de Ulises Estrella, *Levantapolvos* (1969) de Rafael Larrea, *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* (1970) de Humberto Vinueza y *Poesía en bicicleta* (publicado en 1975, aunque recoge poemas escritos en años anteriores) de Raúl Arias.

En el primero de los libros de poemas que he citado, *Ombbligo del mundo*, Estrella se apoya en recursos tomados del surrealismo y de Gironde, combina versos largos con versos cortos y prosa narrativa, experimenta con una versificación cargada de prosaísmo. En ese libro juvenil da inicio a lo que será su preocupación constante: configurar una personal ideografía de la ciudad, que más tarde será explícitamente Quito, pero que en principio es la urbe moderna que provoca el desconcierto del individuo:

La ciudad es oculta y desenvuelta.  
Está encuadrada en su ascensor.  
Nunca mira atrás  
por eso se hunde.  
[...]  
Suena.  
Bosteza.

Ingiere aire y expide hollín.  
No pide salvavidas.  
Se mira la cara en el cielo,  
lamenta y ronca.

Las calles de multitud son calles solas.

En el que a mi juicio es el mejor poema de *Obligado del mundo*, “Hombre camina...”, escrito según el autor cuando todavía no se había fundado el grupo tzántzico y aún pertenecía al grupo Umbral, es decir, hacia 1961, Estrella trasluce su deuda con Vallejo, tanto en lo que se refiere a la creación de una particular atmósfera emotiva que surge de la orfandad ontológica del hombre moderno, como en lo que tiene que ver con los recursos de que se sirve para generar esa atmósfera: la anáfora y la pregunta retórica. El poema consta de veintisiete versos, nueve tercetos no separados en estrofas independientes, pero claramente identificables; cada uno comienza con un verso que se inicia con la palabra “Hombre” seguida de una predicación, y cada uno concluye con una pregunta:

Hombre camina.  
Gran dulzura de los vientos y lo verde.  
Aquí mi paso hace círculos: ¿qué hay adentro?

La reiteración, el bímembre del tercer verso, la pregunta retórica que queda sin respuesta con la intención de provocar el desconcierto del lector, junto a la generalidad abstracta que alcanza la predicación sobre el “Hombre”, dotan al poema de una peculiar fuerza expresiva para comunicar la situación de anonadamiento del hombre contemporáneo, su aislamiento en la multitud, su alienación y su soledad.

Hombre camina  
[...]  
¿qué hay adentro?  
Hombre sueña ser torre

[...]  
¿tienen té para el alienado?  
Hombre hace otoño a su paso  
¿quién es más que suela?  
Hombre palpa su sexo  
[...]  
¿vivirán eternamente?  
Hombre cuelga su persona en una percha  
[...]  
¿necesitan de Dios?  
[...]  
Hombre está arrinconado  
¿son inocentes?  
Hombre abraza su pecho  
¿pueden formar un coro?  
Hombre se halla uno  
[...]  
¿me fabrican un sedante?

Este poema de Estrella, por otra parte, evoca a *Hombre planetario* de Carrera Andrade, publicado en 1959. Estrella, en las décadas posteriores, asumirá con mayor desenfado, pero con menor intensidad poética, su preocupación por enfrentar la autenticidad de su ciudad con las formas de alienación que amenazarían su identidad, para lo cual ha creado incluso una “Quitología”.

La preocupación por la ciudad como ámbito del hombre contemporáneo, la inquietud frente a la condición humana en la ciudad moderna y el registro de los rápidos cambios que comenzaban a operarse hacia fines de la década de los sesenta en la hasta entonces conventual Quito (el cambio desde una ciudad de barrios, donde todos se conocían, a una ciudad en que comenzaba a ser improbable la amistad con el desconocido vecino de piso), fue la tónica de buena

parte de los poemas y los textos narrativos de los tzántzicos. De hecho, fue la temática dominante en la década siguiente, como lo evidencian los cuentos de Proaño Arandi y de Ubidia, en especial el relato “Ciudad de invierno” de este último.

Esta inquietud y este registro son también el asunto del primer libro de Rafael Larrea, *Levantapolvos*. Larrea es el poeta del vecindario –no solo en *Levantapolvos*, sino en sus libros posteriores, uno de los cuales se llama significativamente *La casa de los siete patios*, la casa que reúne en una sola edificación a todo un barrio–; es el poeta que interpela a sus vecinos, que permanece informado de sus ocupaciones y vicisitudes. Con el vecino se puede compartir una noche de tragos, guitarras y pasillos, y al calor de los tragos, se pueden pactar acciones de reciprocidad y ayuda mutua; no con el hombre anónimo y solitario de la gran ciudad.

Larrea se propuso escribir para sus vecinos; más que apuntar al lector distante y desconocido de la poesía moderna, quiso que el vecindario lo escuchara leer de viva voz, que incluso lo escuchara cantar los versos al son de la guitarra. Sus poemas están cargados de una especial ternura para con el prójimo, son textos para decirlos en voz baja, aunque a menudo estalle en ellos la ira contra los poderosos. Pero lo que prevalece es el tono tierno para con la ciudad y el vecindario:

ciudad maría campanario  
pajarraca  
tonta que no sabes volar

algo  
mío  
me trajo a vivir contigo

ciudad maría hojalatera  
corres como vieja loca despeinada  
a tomarme de la mano  
anciana buena

ciudad maría cementerio

Esta ciudad “pajarraca”, más cercana a la aldea que a la urbe moderna, es el ámbito en que el poeta descubre al prójimo, el lugar donde “hay un viejo agustín / muy campesino”. El poeta, por su parte, es uno más del vecindario, aunque su afán sea el convertirse en un vagabundo:

y  
no era más  
que un levantapolvos  
[...]  
que un hueco solitario

uno que va y vuelve  
neciamente

un andaqueanda  
un buscapié

Un vagabundo, pero que quisiera ir de barrio en barrio, de la tienda de un artesano a la de otro, de aldea en aldea. Pese a la época, a los ecos de la guerra de Vietnam, de los hippies y del rock, pese a Gagarin, los vuelos espaciales y la amenaza de la catástrofe atómica, el anhelo del poeta es habitar en un mundo conocido, acogido por la hospitalidad del vecindario. Su ideal de vagabundo se aproxima más bien al caminar pausado del hombre de la aldea; se identifica de alguna manera con el vagabundo que encarnara de modo magistral Chaplin en las primeras décadas del cine mudo. En este sentido, Larrea estaba en las antípodas de Ulises Estrella, que hacía gala de su vagabundeo por las grandes ciudades, y lejos también del trajinar aventurero de Humberto Vinuesa.

Larrea intentó llegar a una poesía popular, incluso anónima, que pudiese convertirse en letra de canción repetida de boca en boca, llena de convocatoria humanitaria; una poesía popular, más de barrio que de barricada: “yo desnudo la bella guitarra / que siente ser amada / con sabor a pasillo / con sabor a geranio”, dice en uno de sus últimos poemas. Larrea

fue comunista en un sentido franciscano. Tal vez el énfasis que puso en la humildad como propósito no solo ético sino estético, junto al exceso de elocuencia debido al compromiso político que aparece a menudo en sus textos, y que él necesitaba reiterar en demasía, le impidieron levantar su voz poética hacia alturas de mayor trascendencia, o hundirla en las galerías subterráneas de la experiencia humana, con lo que su poesía hubiese adquirido un mayor peso ontológico.

Algunos de los poemas escritos por Raúl Arias durante su pertenencia al grupo tzántzico aparecieron en las revistas *Pucuna*, *Procontra* y *La Bufanda del Sol*. Otros se perdieron, abandonados en recitales, cantinas y cafés. Apenas en 1975, Arias pudo recoger los textos que quedaban en su casa y en manos de sus amigos; los corrigió y finalmente publicó su primer libro, *Poesía en bicicleta*. De entre los tzántzicos, quizá fue el más extravagante: podía permanecer parado y absorto durante horas en una esquina del centro de Quito “sin hacer nada”, como solía decir, para desconcierto de alguno de los poetas nadaístas colombianos. O podía perderse en las ominosas cantinas del barrio Aguarico y retornar al día siguiente a recitarnos versos de Rimbaud o Lautréamont en francés... De entre los tzántzicos, quizá fue el de lenguaje más violento, el de actitud más irreverente, el que más se posesionó del papel de “poeta maldito”:

El poeta maldito que quiere pasarse las horas  
bajo agradables techos, recogiendo las moscas o pei-  
nándose a dios su peluca tostada.

El poeta maldito que quiere ser desplazado y sus  
dos brazos medio rotos luchan por coger el arroz ente-  
ro y echárselo a la panza.

El navajero de palabras, pelador de palabras  
como papas con gusano.

El oidor incesante.  
El cuasi-criminal.  
Linfático, nervioso estudiante de las canciones  
de las cocineras y de los cantantes populares.

[...]

El poeta de piscis,  
que prepara su testamento bajo el agua,  
y cree sobre todo cree en la superficie de la tierra,  
aunque le estorbe un moco grande que vio pegado en  
[la pared  
y tenga que almorzar en la fonda negra  
frente a un buitres de humo  
y beba chicha con esquirlas  
y el un ojo ignore de vez en cuando lo que está  
[haciendo el otro  
y sus medias se le hayan pegado al alma  
y el alma llena de mugre vaya a parar junto a la ropa  
en una sogá, a secarse,  
para que le sigan usando.

Como puede verse a partir de estos dos fragmentos de “Poeta de piscis”, para Arias, el poeta tzántzico, y él en primer lugar –pues se alude a sí mismo en el texto como “El poeta de piscis”, “todo 41”, año de su nacimiento y de la derrota militar del Ecuador en la guerra con el Perú–, lleva su maldición por las calles de la ciudad, en un vagabundeo sin objetivo: “No sabe aún si quiere cabra, puta, violeta y fragancia o mugre entumecida y triste”... Un vagabundeo por calles que solo son “puentes colgantes entre la vida y la muerte”, calles empinadas de barrios con fondas negras. *Poesía en bicicleta* recurre a un humor negro y espeso, como esos “buitres de humo” de las fondas, que se disemina a través de sus textos, en un desesperado intento por sortear la muerte y la locura. El poeta de *Poesía en bicicleta* es un poeta del absurdo:

Yo tenía un cuarto  
que se me salía por los pies.

Yo tenía una morena  
que tenía un labio afuera de la puerta.  
Yo tenía un saco de lana  
que crecía con la hierba.  
Yo tenía una voz  
que se desdoblaba  
en el sol y se endurecía en el viento.  
Yo tenía un pecho  
que se esparcía  
como la lluvia.

Es un poeta que vive en cercanía de la muerte: “Suavemente / la muerte se desliza / en tu pecho. / Suavemente / la angustia / te encuentra.”

Al cabo de los años, aquellos textos de Arias y de los demás tzántzicos que respondían directamente a la circunstancia inmediata han perdido significación. En apariencia, la mayor violencia verbal de Arias se encontraba en poemas de circunstancia, como aquél cuyo primer verso dice: “Ah, poetas de mi tierra”. Leído ahora, no nos dice nada; ¿a quién le importa siquiera saber quiénes eran los poetas del grupo enemigo (el grupo Caminos)? Pero la verdadera violencia que caracterizó la primera poesía de Arias es de este humor: “Frente al cementerio / un perro amarillo / escarba en la basura. // Frente a una botella / un hombre con sombrero / escarba los pelos de la muerte.” Este tono que caracterizaba a la poesía de Arias, sin embargo sería abandonado en sus textos posteriores.

*Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* de Humberto Vinueza es tal vez el libro más característico del espíritu irreverente y sarcástico del tzantzismo. Ya su título evidencia uno de los recursos fundamentales del libro, la reducción de los valores a través del sarcasmo, más que de la ironía: el poeta es apenas “un gallinazo cantor” y el sol —en la mitad del mundo,

en el país equinoccial— es “de a perro”, expresión popular que se utiliza para significar el escaso valor de alguna cosa.

Si Estrella pretende inspirarse en la poesía de Girondo y Larrea en la poesía de Vallejo, Vinueza lo hace en la “anti-poesía” de Nicanor Parra y en la epigramática de Ernesto Cardenal. Intenta, a partir de ello, escarbar en el lado oculto y silenciado de la historia patria: las vías de la sangre que construyen el tejido social, desde los tiempos primigenios, anteriores a la Conquista y la Colonia, hasta el presente. A diferencia de Adoum, Salazar Tamariz y otros poetas que habían intentado re-mitificar la historia, Vinueza se propone llanamente desmitificarla.

*Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* consta de tres partes. La primera, “A los huesudos y longirrostrós críticos del hemisferio”, es un texto en que el poeta se presenta a sí mismo, y, desde el primer verso, que alude a “La vasija de barro”<sup>4</sup>, pone de manifiesto el humor zumbón e irreverente del libro:

Dentro de esta encantada vasija de barro con hierbas  
estoy yo  
humberto vinueza  
demo-occidento-sentimental  
diablo-huma  
y poeta sobre todo  
cuando rompo un huevo podrido en vuestra nariz  
como testimonio de mi época

El poeta consigna sus deudas con Vallejo, Verne, Salgari y Neruda, y se define en relación con su libro: “aunque de historiador / soy muy alfarero / y de político / Poeta / elevado a la más violenta potencia / de tórtolas que irrumpen contra el mundo”.

---

<sup>4</sup> Canción muy popular en la sierra ecuatoriana, con música del dúo Benítez y Valencia y letra compuesta por los poetas Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán y Jorge Enrique Adoum y el pintor Jaime Valencia. Se compuso en casa del pintor Oswaldo Guayasamín.

En la segunda parte, Vinueza revisa la historia patria para desacralizarla, aplicando los dardos que lanza desde su “pucuna”, su cerbatana jíbara, contra los héroes y mitos formadores de la conciencia cívica nacional. Esta sorna de Vinueza para desacralizar la historia es la acción más radical del tzantzismo en relación con la ideología de la “cultura nacional” de Carrión y sus contemporáneos; sin embargo, en el tono sarcástico encuentra su límite: no tuvo correspondencia en una crítica que revisara sus presupuestos. Vinueza girará luego, en sus libros posteriores, hacia una revisión historicista de la patria y de sus héroes.

En esta segunda parte de *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, Vinueza saca a la luz, en un largo poema anti-épico, aquello que subyace al texto o queda entre líneas en las crónicas y anécdotas de la historiografía oficial, desde las escritas por los cronistas de la Conquista, como Cieza de León, hasta las contemporáneas. El sarcasmo pone al desnudo la ridiculidad de las frases hechas, de los ritos patrioteros, de la obsesiva actitud antiperuana en la que, como consecuencia de la guerra de 1941, se formó nuestra generación. Ese antiperuanismo obsesivo fue la tónica de la historia patria escolar. Solo después de la desacralización de la historia patria puede salir a flote la verdadera condición del poeta tzántzico y de sus contemporáneos:

Hacer pucheros de patriotismo  
al mismo viento  
y al mismo cielo azul  
que todos vemos  
que ni cielo  
no es azul  
apenas gallinazos cantores  
que juegan al amor en las alturas

Por último, en la tercera parte del libro, “La sagrada familia, etc.”, Vinueza desacraliza la familia, y lanza sus dardos

contra las convenciones conservadoras sobre el matrimonio y contra la cursilería de la mujer que se somete a los estereotipos de esas convenciones. Arremete contra la vacuidad de la vida del burócrata —téngase en cuenta que Quito era y es una ciudad de burócratas, y que los propios poetas, para sobrevivir, han de trabajar en la burocracia—:

Te llaman el ochoras  
fili redemptor mundi deus  
el fojasuna  
el firma pendejo que te cae un rayo  
el papel higiénico del jefe  
el tintos el sanviernes  
el dame comprando un preservativo que me acholo

Luego, el poeta dirige su ataque contra la vacuidad general de la vida en esta *banana republic*.

En un libro posterior, *Poeta, tu palabra* (1988), Vinueza publica el poema “En legítima defensa”, dedicado “A los poetas tzántzicos”, en que juega con amplias citas para comunicar sus deudas y las de los tzántzicos. Entre las citas figuran versos de algunos poemas de sus compañeros tzántzicos modificados irónicamente. En ese texto, Vinueza dice:

Somos poetas de la crisis. Poetas en crisis  
con forma y contenido de huevo en el pleonasma.  
Quien habla, funda y desarrolla un universo;  
es cierto, pero nunca más tendrá descanso.  
La furtiva novedad de su palabra  
resiste panza arriba a las requisas,  
a la roña del tiempo, y con agresivo candor  
señala, más que inflexión o sentido,  
el despertar asido al continuo alumbramiento.

Poetas de la crisis de la “cultura nacional”, poetas en crisis, no realizaron la crítica que se esperaba, ni pudieron con su obra sacudir la retórica de la poesía contra la que se levantaban. No llegó tampoco la esperada insurrección social. Ni las armas de la crítica, ni la crítica de las armas... Mirado a la distancia, lo suyo fue una festiva indagación de la crisis de la patria soñada por Carrión y sus contemporáneos y una febril espera de lo imposible —¿La revolución? ¿La poesía?—



## SILENCIO Y ESPLENDOR EN *EL ORO DE LAS RUINAS*

Ajeno a la premura y a los agrupamientos de la mayor parte de los poetas de nuestra generación, Alexis Naranjo (Quito, 1947) no publica sus poemas hasta 1988, cuando aparece su primer libro, *Profanaciones*. Le seguirán *Ontogonías* (1990), libro que junta poemas de Naranjo y obra gráfica de Carole Lindberg, en experiencia de mutua complementariedad y resonancia, *Eil oro de las ruinas* (1994), *Interregnum* (1996) y *La piel del tiempo* (1998). Ha publicado luego poemas en las revistas *País secreto*, *El búho* y *La Poesía, señor hidalgo*.

### UNA MANO ILUMINADA POR SU REVERSO OSCURO

La poesía contemporánea, heredera del espíritu experimental y de la meditación sobre el lenguaje poético y su vínculo problemático con el mundo, insiste sobre lo que el poema pueda decir. Su pesadilla, su obsesión y su íntima fractura tienen que ver con la (im)posibilidad del decir. ¿Por qué el poema tiende al silencio? ¿Qué trata de alcanzar más allá de sus límites, qué se escapa por entre sus intersticios, por las pausas internas, los espacios en blanco, y aún más íntima-

mente, qué fulgura en la palabra poética y permanece sin embargo inaprensible? La escritura poética parece adentrarse en lo amorfo, en lo secreto, en el no-saber, para arrancar de ahí, en lo oscuro de la existencia, una breve iluminación del mundo, un sentido íntimo de las cosas.

En esta dirección se mueve la escritura poética de Naranjo: tentativas que emprende el poeta acuciado por la cuestión definitiva, procurando que el poema hable de lo oscuro de la existencia, de los bordes donde se anuncia la muerte, de los límites del lenguaje para abrir el sentido del mundo. En esa aventura y desde el inicio de su poetizar Naranjo ha recurrido al poder de la imagen, de la *imago*, como diría Lezama Lima.

Viene a cuento la evocación del poeta cubano no solo por la llamada del lector, urgido por el fluir de las imágenes en cada poema y en la sucesión de los textos, sino porque Naranjo disemina la invocación a Lezama a lo largo de su obra, en múltiples resonancias de poemas y de consideraciones acerca de la escritura poética expuestas por el cubano en sus ensayos. Hay una explícita marca textual que señala esta aproximación de Naranjo, el poema “Ponto Euxino” de *Profanaciones*, que dedica precisamente “A José Lezama Lima”.

En este poema, la experiencia del lenguaje poético gira en torno a “una mano”, que emerge desde la sombra, “iluminada por su reverso oscuro”, “una mano de filigrana sonriente que asciende por la sombra”. La mano trae al poema símbolos culturales de diversas épocas y latitudes, símbolos que son restos, ruinas, huellas de la múltiple experiencia histórica que conserva la cultura, y que en el texto del poeta Naranjo, lector del poeta Lezama Lima, evocan a este, y tras de él, a otros personajes –Bloy, Angelus Silesius–, lugares –Perú, Eúfrates, Bagdad, Cuba–, prácticas –la alquimia–, mitos –Uno Urano, minotauro, esfinge–. El poema describe la mano en sucesión de epítetos y metáforas: iluminada, de filigrana, generosa, acariciadora, memoriosa, que abre puertas selladas, mano de la resurrección, del viaje anchuroso, de mandrágora, de altísimas marejadas... El primer verso del poema, “Una mano iluminada por su re-

verso oscuro”, alude a la (im)posibilidad del decir poético: lo que la mano pueda iluminar en la escritura se deberá a la fulguración que brote de “su reverso oscuro”. El poema concluye con estos cuatro versos: “Tu mano que nutre el árbol de las continuidades / en los labios de la esfinge madre. / Tu mano que / zarpa eternidades.”

¿De quién es la “mano que nutre el árbol de las continuidades”, es decir, el árbol de la sucesión, del tiempo? Y si se habla del tiempo, entonces se habla de la metamorfosis, de la transmutación de los símbolos. El árbol adquiere un simbolismo profundo en conexión con la continuidad, simbolismo prefigurado en la “metáfora muerta” de uso corriente, el “árbol genealógico”. El árbol enraíza, y sus raíces lo fijan en la tierra, en un suelo. Raíces, suelo y tierra hablan de aquello que se nos da como “origen”, como “patria” y herencia. La mano nutriente del árbol de las continuidades, lo que permite que corra la savia por sus vasos, es el lenguaje, en sentido amplio: signos, símbolos, objetos que trasuntan el sentido de las construcciones culturales y sus mutaciones. Y para el poeta es por sobre todo el lenguaje poético, por su capacidad constructiva de mundo, a la vez que de transmutación.

En el poema se juega la metamorfosis. Lo que pareciera dormir en el lenguaje cotidiano, la incesante transmutación del sentido, adquiere vida en el poema gracias a la imagen, a la fuerza metafórica de la palabra poética, al encantamiento que provoca el ritmo. Esta transmutación es artificio, esto es, el don de un artífice. Mas el lenguaje poético tiene cumplimiento “en los labios de la esfinge madre”, en el enigma, en los bordes del secreto. La palabra poética deja fluir el deseo sin nombrarlo, deja que hable la existencia desde lo hondo de la intimidad, pero sin que esta pueda expresarse de otra manera que no sea imagen, tropo, y por lo tanto incertidumbre, sentido errático.

“Tu mano que juega ajedrez oponiendo laberintos al perplejo minotauro / tu mano que trama la majestad de la imagen con los alfileres / de la mantis religiosa”, dicen otros tres versos de “Ponto Euxino”. El primero de estos versos es

una imagen acerca de un juego especular, es decir, una imagen de la imagen. Es también una reinterpretación del mito cretense del laberinto y el Minotauro, y del mito ateniense de Teseo. Si bien el verso conserva el sentido agonístico del juego, si mantiene la afinidad y diferencia entre “combate” y “juego”, hay un primer desplazamiento en la semejanza que se opera entre la lucha a muerte —entre Teseo y el Minotauro— y su metáfora, el ajedrez, desplazamiento que si bien recurre al uso metafórico de dicho juego, que se ha vuelto convencional, a la vez, por el choque que produce su acercamiento especular hacia el monstruo cretense, moviliza el sentido del uso convencional de la metáfora, permitiendo que repique en el verso la sonoridad del origen lingüístico del vocablo que viene del árabe al castellano y del origen hindú del juego.

El verso atrae resonancias culturales múltiples asociadas al ajedrez, y con ellas, contra el Teseo implícito detrás del posesivo —“Tu mano”—, aloja la referencia a fragmentos culturales ajenos al mundo griego. El ajedrez se ha convertido en paradigma del juego, puesto que pone en evidencia a la vez la ley —las normas sobre el territorio en que se juega, sobre la composición del tablero, sobre las piezas y su valor, las reglas que rigen los movimientos de cada pieza, las capturas, los jaques y el fin de la partida—, las regularidades que devienen de convenciones en el uso —aperturas— y la libertad de los jugadores —estrategias y tácticas—. El ajedrez ha pasado de paradigma del juego a metáfora del lenguaje (Saussure), de las estructuras matemáticas, de las regulaciones sociales. Pero, en la imagen contenida en el verso de Naranjo, lo que provoca mayor inquietud es la metamorfosis del mito debida a la introducción del arma “especular”, e incluso “especulativa”, con que cuenta “la mano”, arma sugerida cuando se dice “oponiendo laberintos”, lo cual deja perplejo al Minotauro, señor y prisionero del laberinto.

Dicha perplejidad se origina en el cambio de legalidad y de escenarios, en la llegada de lo extraño, de lo ajeno; más extraño y ajeno que la propia monstruosidad del Minotauro y del

laberinto. Perplejidad ante aquello que, habiendo sido apropiable, se extraña por la inversión o el desplazamiento del sentido. Imagen del perplejo Minotauro que remite a la perplejidad ante la metáfora, en el sentido más amplio del término, la cual proviene de una suerte de “oposición especular de laberintos” que coloca sentidos extraños, ajenos a lo previsible, junto a órdenes semánticos más próximos y reconocibles, a los cuales la retórica tradicional llamaba “sentido propio”. El poder de la imagen radica en esa fuerza para constituir una nueva “legalidad”, muy móvil y siempre incierta, que autoriza en la escritura y la lectura, en una *poiesis*, la analogía entre las cosas distintas, la aproximación de la inaproximable, las “correspondencias” (Baudelaire) o las “confluencias” (Lezama). No habría mundo sin imagen, sería imposible la confluencia de los restos históricos, de los fragmentos culturales, de las huellas de la existencia sin el ámbito recolector de la imagen.

Los dos versos siguientes combinan la clara mención de la “imagen”, en la que se destaca “la majestad”, con la sugestiva metáfora de “los alfileres / de la mantis religiosa”, nombre este de un insecto que lleva en sí otra doble marca: el llamarse “religiosa” por la semejanza entre la figura del insecto que se apresta a la cacería y la del creyente que ora, y el haberse constituido en una metáfora de la unidad contradictoria de Eros y Thánatos que da forma a lo humano, metáfora surgida de la transmutación del sentido que va de la conducta sexual del insecto a la interpretación del erotismo. De la posición del insecto que se prepara para la caza no surge solamente la metáfora del acto de orar, sino que, más allá de esta convención, el poeta propone otra, la metáfora del acto de tejer, que es a su vez metáfora del acto de escribir. Orar, tejer, escribir: acciones que provienen de la unidad contradictoria entre Eros y Thánatos, entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte... “Tu mano que trama la majestad de la imagen con los alfileres / de la mantis religiosa.” La imagen es trama, tejido, texto. El poema es un tapiz en cuyas trama y urdimbre se han utilizado los hilos que devienen de la experiencia singular del individuo,

en la cultura, a lo largo de la existencia: erotismo, lenguajes, meditación, deseo, conciencia de la muerte, restos de la propia vida y de las vidas de los otros.

El poema dedicado a Lezama Lima, que gira por entero en torno a la escritura –“tu mano”– y que habla explícitamente de la imagen, remite al lector hacia un ensayo del poeta cubano, *Confluencias*, en el cual evoca un recurrente miedo nocturno de su infancia: su ser se reducía a la mano que buscaba otra mano protectora; la noche se transformaba y se concentraba hasta volverse una mano. El niño Lezama descubriría así lo extraño en lo cercano, la inmensidad y lo diferente en su propia intimidad. Más tarde el poeta descubriría en la piel de la noche el tiempo, el sentido otro, el complemento de la palabra, el ritmo universal:

La noche se ha reducido a un punto que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción –que compruebo– es una mano. La situación de la mano dentro de la noche, me da un tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir. La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. Yo me decía, no puede estar como en espera la mano, no necesita de mi comprobación. Y una voz débil, que debía estar muy alejada de unos pequeños dientes de zorrillo, me decía: estira tu mano y verás como allí está la noche y su mano desconocida.

[...]

Ahora, casi después de medio siglo, es que puedo esclarecer y hasta dividir en diversos momentos, mi nocturna búsqueda de la otra mano. Mi mano caía sobre la otra mano, porque ésta esperaba.

[...]

No solamente esperaba la otra mano, sino también la otra palabra, que está formando en nosotros un continuo hecho y deshecho por instantes. Una flor que forma otra flor cuando se posa en ella el caballito del diablo. Saber que por instantes algo viene para completarlos, y que ampliando la respiración se encuentra un

ritmo universal. Inspiración y espiración que son un ritmo universal. Lo que se oculta es lo que nos completa y es la plenitud en la longitud de onda. El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman para mí la verdadera sabiduría.

Lezama relata que luego de la experiencia de su infancia supo que la mano estaba también en los *Cuadernos* de Rilke, en casi todos los sueños y ensueños de los niños y, por consiguiente, en los manuales de psicología infantil. Se trataba de una experiencia universal.

Más adelante, en ese mismo ensayo, Lezama expone su comprensión de la *imago*, del entrelazamiento de “germen, acto y potencia” en lo que ha llamado “eras imaginarias” y también “sobrenaturalidad”, ámbito de la existencia humana y sobre todo de la *poiesis*. Recurriendo a la vieja pareja aristotélica y escolástica de “acto” y “potencia”, Lezama dice:

La potencia al aplicarse sobre un punto o al actuar en la extensión, lo hace siempre acompañada de la *imago*, unidad la más profunda conocida entre lo estelar y lo telúrico. Si la potencia actuase sin la imagen, sería tan solo un acto autodestructivo y sin participación, pero todo acto, toda potencia es un crecimiento infinito, una desmesura, en lo que lo estelar apuntala lo telúrico. La imagen, al participar en el acto, entrega como una visibilidad momentánea, que sin ella, sin la imagen como único recurso al alcance del hombre, sería una desmesura impenetrable. De esa manera, el hombre se apodera de esa desmesura, la hace surgir y reincorpora una nueva desmesura. Toda *poiesis* es un acto de participación en esa desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el Espíritu Santo, en la madre universal.

En primera instancia, la imagen que evidencia la desmesura aparece como el principal instrumento del que se vale

Naranjo en sus poemas. Pero desde otra perspectiva, será la “participación” en lo que Lezama denomina “el espíritu universal, en el Espíritu Santo, en la madre universal”, el lugar de donde emerja lo poético para el poeta quiteño. Este es el ámbito de las confluencias y de las transmutaciones que se operan en el poema. La indeterminación en que deja Lezama ese ámbito, el “Espíritu Santo” o “la madre universal”, es el magma indeterminable del que emerge el sentido, es lo que sostiene la palabra, o más estrictamente el habla, y es la totalidad: lo divino y lo demoníaco, la existencia y la muerte, las historias, las culturas; es territorio, óvulo y esperma, cuerpo, alma y espíritus. Es ley y desmesura, es cúmulo de restos, de memorias, de olvidos, es pluralidad.

El decir del poema apunta hacia ese destino universal de lo humano a través de la desmesurada aproximación de lo estelar a lo telúrico, de lo distante a lo próximo, que se opera en la imagen. Tender hacia una totalización del destino humano implica sobrepasar la posibilidad razonable de que el hombre sea “medida”, es decir, que pueda explicar, determinar, representar y delimitar lo real en el concepto, es ir más allá de cualquier orden. La imagen poética lleva el sentido más allá del orden y del concepto, la metamorfosis operada en ella va más allá de las evidencias para establecer una confluencia entre lo familiar y lo desconocido.

El poema se construye un orden, una ley interna, pero a la vez tiende a proyectar la imagen y a traslucir con ello la fuerza poética del lenguaje en la configuración de mundo. Versos, figuras, encadenamientos sintácticos y semánticos parecen cerrarse en una forma, en un orden; sin embargo, estallan desde dentro y abren múltiples campos de confluencia, diferenciación y resonancia. El sentido se abre como un mapa estelar, en que se pueden trazar distintas figuras, leer múltiples conexiones, distinguir profundidades. El poema es plural, lo que provoca una incesante tensión entre la estructura y el sentido. Y esa tensión deja aflorar la (im)posibilidad de la imagen y del poema para decir la poesía del mundo,

cuestión advertida por el mismo Lezama Lima en “Introducción a un sistema poético”.

Esta larga referencia a Lezama Lima tal vez contribuya a aproximarnos a la poesía de Naranjo, deudora en muchos aspectos de la concepción poética del cubano, aunque en su propia deriva vaya alejándose del barroquismo lezamiano y se acerque a la brevedad de la poesía oriental. Aún en su último libro, *La piel del tiempo*, evocará una vez más las enseñanzas de Lezama, sin nombrarlo: “¿Pero no buscas en las lindes nueva distancia / otra aurora, un murmullo de topacios olvidados? / ¿Y no tornas de la noche al fulgor de la Imago?”

#### JUEGOS DE ESPEJOS Y LABERINTOS: EL LIBRO, EL POEMA

Naranjo dispone los textos de sus libros en secciones. En *El oro de las ruinas*, libro al que voy a referirme en adelante, las secciones se denominan “Figuraciones”, “Otras tentaciones”, “Speculum”, “Muerte al alba”, “Seducción de la sombra” y “Restitución de la luz”. Ya en la sucesión de estas designaciones, en lo que aluden los nombres, se establece una trayectoria que culmina en la luz, símbolo de conocimiento que atraviesa todo el libro. Pareciera que el propósito del poeta hubiese sido organizar el material del libro en torno de un “centro”, de una bisagra. Ese centro es el poema “Speculum II”. De momento, y sin penetrar en el texto del poema, se puede advertir que el título del poema y el de la sección a que pertenece juegan aquí su posición en el libro para marcar la simetría del conjunto: de un lado, “Figuraciones”, “Otras tentaciones” e incluso los poemas de “Speculum” con excepción de “Speculum II”, y de otro, “Muerte al alba”, “Seducción de la sombra” y “Restitución de la luz”.

Espejo y laberinto, que se juntan en la imagen del poema “Ponto Euxino” antes mencionado, son figuras recurrentes en los primeros libros de Naranjo. En *Ontogonías*, el juego de espejos adquiere forma plástica: los poemas que llevan por títulos

“El inconsolable”, “Ese imperio del ghetto” y sobre todo “*clairvoyeur*” se distribuyen figurando el texto de la página izquierda la imagen invertida del texto de la página derecha. En otro plano, entre “Criptas de Notre-Dame” de *El oro de las ruinas* y “Las gárgolas de Notre-Dame” de *Profanaciones* se establece una clara inversión especular, en la línea de la verticalidad: hacia arriba, los fantasmas de la vida pública; hacia abajo, los fantasmas privados, aunque no por ello menos “religiosos”.

Al considerar el juego de inversiones especulares en *El oro de las ruinas*, se advierte de inmediato la función que cumplen lo narrativo y lo declarativo en las primeras secciones –“Figuraciones” y “Otras tentaciones”– en oposición al lirismo, la expresión elíptica, la breve pincelada e incluso el tono sentencioso de las dos últimas –“Seducción de la sombra” y “Restitución de la luz”–, mientras las dos partes intermedias combinan el tono narrativo, aunque en breves desarrollos, con el tono lírico y la expresión elíptica.

En esa inversión especular, “Figuraciones” y “Restitución de la luz” están en máxima contraposición. En la última parte se reúnen diez breves poemas, de no más de seis versos, en claro contraste con los diez poemas de la primera sección, considerablemente más largos, entre los cuales consta “Criptas de Notre-Dame”, poema narrativo, el más extenso del libro. Si, en los poemas de la última sección, las imágenes dan cuenta de breves instantes de plenitud y gozo en las que el Yo parece diluirse en la luz luego de la metamorfosis –lo dice el poema que lleva precisamente ese lema: “*Metamorfosis / Derribé mi viejo yo agusanado / ¡Cuánta luz tintinea entre mis manos!*”–, en los diez primeros poemas se expresa un sujeto angustiado, excitado, que emerge de las sombras, entre fantasmas, y se dispone a transitar por los laberintos.

En la primera parte se advierte la indeterminación que portan los pronombres e incluso las referencias a la segunda persona. “Aquél” es el pronombre en que se insiste en tres poemas, “Azogue de los posesos”, “Altanoche” y “Figuraciones”; “ellos” aparece en “Recobrados a la distancia...” En

“Tempestad”, el protagonista se encuentra ante “el sabor de los dogmas invencibles” y “un sacerdote”. En “Intermezzo”, el poeta increpa: “Y tú, fantasma que rehúas los gozos de la carne”. Esta indeterminación del otro que acaba por transformarse en fantasma acentúa la expresión excitada y angustiosa del sujeto lírico.

En los últimos poemas del libro, por el contrario, el poeta se presenta sosegado, sereno, bordeando la sabiduría, capaz de sugerir la vía del conocimiento a través de imágenes de enorme concentración y sobriedad. De esta manera, lo que se tendría siguiendo este eje que recorre el libro, del primero al último poema, sería una travesía de la conciencia, que parte de descubrirse en medio de fantasmas, dogmas, pesadillas y sacerdotes, hasta una superación de la propia conciencia para alcanzar el destello del conocimiento en las imágenes brillantes de la última parte, en las cuales la abundancia de luz difumina los bordes de cualquier objeto que pudiese delimitarse en la visión.

DE DÉDALO ES EL HILO /  
QUE YO ENHEBRO EN ESE ESPEJO

“La cruz de los destierros”, el primer poema de *El oro de las ruinas*, inaugura la travesía por los laberintos especulares que configuran el libro. El laberinto es tropo de la escritura —y de la lectura— del poema, del libro de poemas, pero también lo es de la ruta que seguirá la conciencia hasta alcanzar “la luz”. La correspondencia, en este plano de simetría especular del libro, la encontramos en el último poema: “Al salir del laberinto / ¡cuánta luz susurra!”. El laberinto aludido a través del nombre del héroe constructor mitológico en el primer poema —“De Dédalo es el hilo”— anuncia la travesía —el hilo— y el juego especular —“que yo enhebro en ese espejo”—. Pero, ¿acaso no es esto último un juego metonímico para aludir a la imagen, a la semejanza, a la mimesis? ¿Se anuncia, entonces, una travesía por lo semejante o por la ima-

gen? El poema habla del destierro. Un destierro que se sustenta en la posibilidad de la visión, o mejor, de lo visionario: “siete son los ojos que brillan en mi cayado / cuando levanto la cruz de los destierros”.

En el otro extremo del recorrido, el último poema del libro dice: “Camino a todas partes y a ninguna / mi canto se hace solo / –como la flor de Udambara / que una sola vez florece.” A través del oxímoron, y frente al caminar obligado por el destierro, en el último poema se insiste en hacer camino en la inmovilidad: en el contexto que se crea en la última sección del libro, “Restitución de la luz”, a través de la alusión a Buda –en el poema “Contradanza del Buda”– la imagen del verso “Camino a todas partes y a ninguna” habla de la superación del movimiento incesante del pensamiento en la inmovilidad de la mente, fin del movimiento de meditación –ya sin “idea”– que posibilita el encuentro de la flor simbólica, ajena a la semejanza, pura singularidad, pura diferencia, lo no mimético, que sin embargo solo puede expresarse en palabras a través de la imagen, de la semejanza. Al fin del recorrido el poeta se encontrará cara a cara con lo inexpressable, pero dada la imposición de la escritura tendrá que hablar de esa experiencia a través de la imagen. Así, la imagen final será la mimesis de lo no mimético.

Si nos detenemos algo más en esta contraposición especular entre el primer poema del libro y el último, entre los dos umbrales del “laberinto” que en ambos se menciona, en la luz y la visibilidad de que hablan los textos, en la luz que los atraviesa, podemos advertir la diferente configuración que adquieren en ellos las imágenes. En el primer poema, las sinestesias –“mil aromas se vuelven ya visibles”, “Pues no me bastan los sonos / cosechados como frutos de la luna”, e incluso la alusión a la escucha, “yergue su silueta un gamo / en las selvas de mi oído” (y de su laberinto)– tienden a insistir en la visibilidad anunciada en el primer verso, “Tiene mi cayado los siete ojos”. Esa visibilidad se despliega en conexión con la luz: “aquella luz / para que mi flecha dé en el blanco”.

La metáfora que conecta luz, flecha y blanco con conocimiento, e iluminación de la propia vida con autoconocimiento –“señal desobediente / que ilumina mi vida”– es desde luego harto común. En el poema de Naranjo su presencia se torna irónica, lo cual se acentúa en el contraste con la luz que susurra –otra sinestesia– del último poema, susurro que alude además al decir elíptico de los poemas reunidos en “Restitución de la luz”. Al final de la trayectoria solo se tienen susurros, destellos de luz.

Si bien *El oro de las ruinas* se presenta como una travesía por laberintos de luz y sombras, en cuyos pasajes la conciencia descubre ruinas cada vez menos consistentes, pero con las que se forma el conocimiento, este solo puede conquistarse gracias al trabajoso recorrido por los laberintos, a la deriva por los caminos del destierro, lo que evidencia otra indecisión en el movimiento emprendido detrás de Dédalo: si el laberinto encierra dentro de una construcción monstruosa, el destierro ha de abrirse hacia múltiples vías de incierto destino. Tránsito y trabajo por laberintos y vías de destierro que conturban al poeta, que provocan sufrimiento y desplazamientos del objeto del deseo, que forman la trama y la urdimbre del tejido de la experiencia poética, tejido en que la conciencia desvela y se descubre, a la vez que se pierde.

En esa vía del conocimiento el poeta se topará con la llamada amorosa, el clamor que brota de lo más oscuro del ser, la profanación, la blasfemia, la amenaza mortal, la seducción de las sombras.

#### ANGUSTIA Y PROFANACIÓN

Las tres primeras secciones de *El oro de las ruinas*, como buena parte de los poemas de los libros anteriores e incluso de *Interregnum*, insisten en el desasosiego. En *El oro de las ruinas*, este desasosiego proviene de la extrema tensión que se da a los elementos vinculados por la imagen –“Y clamorosas, sus

mandíbulas se cierran / sobre flamas negras y rugientes”–, de interrogaciones o exclamaciones, de afirmaciones que a la vez increpan. En “Intermezzo” encontramos: “¿Pero qué se abre para ti? / [...] / has lanzado niebla a mis heridas / [...] / ha florecido este hambre terroso y seco / a la caza de tus traiciones”; interrogaciones, exclamaciones e imprecaciones que traslucen la angustia del protagonista. Un procedimiento semejante encontramos en el poema “Sacramento”:

¡Ah! los crucifijos de mi falo,  
y ese sol... esa vianda fantasmal con  
mis ojos en la luz del túnel,  
aquí donde me veo ver  
la vida fermentarse y excretarse  
por el magma  
de las llagas infernales.

Los “cúmulos de angustia” mencionados en el mismo poema, que mucho tienen que ver con el cuerpo y con las prohibiciones religiosas y morales en torno a la sexualidad, se consiguen combinando la construcción de imágenes violentas y el uso de vocablos que se refieren a la corrupción o la descomposición de las materias: “corrosión”, “crujir gangrenoso y gutural del inframundo”, “flor sanguinolenta”, en el poema “Sacramento”; “Pero tú, fantasma, desoyendo a las criaturas, / te has arrancado una costra / de donde han salido hurones y alcancías / estremeciendo tu cuerpo boqueante y desatado”, en “Intermezzo”. Este uso de un vocabulario supeditado a la creación de imágenes cargadas de violencia, capaces de traslucir los “cúmulos de angustia” del protagonista del poema, es característico de los primeros libros de Naranjo, pero a partir de la segunda parte de *El oro de las ruinas* se atenúa y tiende a desaparecer en *La piel del tiempo* y los poemas posteriores publicados más tarde en revistas.

La violencia verbal tiende a desacralizar las convenciones morales, los rituales y los formulismos religiosos sobre la

sexualidad y el erotismo. En *Ontogonías*, esta manera de configurar imágenes es un recurso reiterado. A través de él, Naranjo se propone desmitificar al sujeto ligado a lo sacramental y a los rituales religiosos, al súbdito de los poderes patriarcales, y a estos mismos poderes y sus dogmas. El recurso deviene acto de profanación.

En los poemas agrupados en “Otras tentaciones”, se desmitifica el poder en sus personas simbólicas –el padre, el dios-padre–, y con el poder, su ley, sus prohibiciones. Forma parte de este conjunto el poema *Pas de Dieux*. El título contiene ya una paradoja intraducible al castellano: el paso y la nada de dioses. El poeta, por detrás de la palabra, cuando esta ya no es ni siquiera susurro, “ve a Dios” “en aquel silencio donde atisba Dios con / ondulantes retrocesos, eterno *voyeur* / con su falo tan fresco, y ávido, y fragante”. Este acercamiento al paso y a la nada de dioses entrelaza, en compleja experiencia, poesía, misticismo y erotismo. El supremo amor para el creyente es el del Misericordioso, pero está en él el poder para dictar la ley. Porque él dicta la ley puede conceder la misericordia al pecador, como supremo acto de amor. Mas la ley, al prohibir, revela el poder patriarcal, simbolizado en el poema por el falo; está en él la soberanía, y con ella, la legitimidad, al mismo tiempo que el autoritarismo y la arbitrariedad.

Notemos, de paso, la correspondencia entre el falo del Dios *voyeur* y los siete ojos del cayado con el cual inicia su destierro el protagonista del primer poema. El poder moderno ante todo se concentra en el ojo, en la vigilancia. Y el poder es fálico, es un cayado. El poder alcanza hasta donde llega la mirada del *voyeur*... El amor, por su parte, es avidez, deseo insaciable... Si bien la poesía es libertad, tiene que construirse con el lenguaje, con las palabras. No puede escapar a la ley de la lengua. Pero la poesía también es avidez, frescura y fragancia del lenguaje...

¿Qué decir de ese Dios *voyeur* de Naranjo? ¿Acaso la representación popular del Dios no es precisamente la del omnipotente que todo lo ve, que vigila cada paso de cada ser

humano, que hurga con la mirada en sus actos y aun en su alma, en sus más ocultos pensamientos? Naranjo juega nuevamente en este poema con los registros de la imagen de uso común para invertirla irónicamente, y la lleva a la perversión en ese nexo erótico entre el sujeto lírico y el Dios, todo-ojos y todo-falo. Al mismo tiempo, asistimos a la avidez del sujeto que persigue la imagen, que busca visibilidad, es decir, que anhela el poema tanto como la visión del Dios.

Por otra parte, ¿acaso el poeta, en la tradición de Occidente, no es un *voyeur* fanático, semejante al Dios de Naranjo? Ya Homero, de quien se dice, seguramente sin razón, que fue ciego, se entretenía gozoso en descripciones de asombroso detalle para captar la cercanía del dios o la diosa, el talante del héroe, el sufrimiento del deudo. Lo es el poeta moderno, mirón y paseante que transita por las ciudades examinando ruinas, restos, rincones, y que al percibir los jirones de las vidas diversas se torna cosmopolita, coleccionista, nómada sin destino...

#### TRÁNSITO A LA TRANSPARENCIA

En *El oro de las ruinas* y en otros poemas de Naranjo, la desmitificación tiende a liberar la conciencia a fin de alcanzar la lucidez, sin angustia ni fantasmas. Naranjo persigue el éxtasis, la salida hacia la plenitud de la luz, hacia el conocimiento. Para ello, ha de superar el peso de la conciencia, debido a su supeditación a la ley moral y religiosa. Liberar la conciencia implica liberar la sexualidad, el erotismo, el lenguaje. Las tres secciones que forman la segunda parte de *El oro de las ruinas* es un recorrido hacia la anhelada plenitud de la luz, hacia la presencia.

“Muerte al alba” y “Seducción de la sombra” exponen el sufrimiento que debe soportar el caminante a fin de conquistar la fortaleza necesaria para sortear las seducciones que se anteponen en su camino. Finalmente, el caminante, es decir, la conciencia, accede a los “Dones de la luz”. Las imá-

genes abandonan paulatinamente la excitación característica de la primera parte del libro —y de los libros anteriores de Naranjo—, y poco a poco se tornan visión serena. La serenidad es lo que persigue Naranjo en su trayectoria de poeta. La visión serena. Los restos de la angustia inicial, en los poemas de la segunda parte del libro, tienden a disolverse, gracias a la contención expresiva del poeta, en la “divina fertilidad oculta” cuyo vaho “envuelve lo visible”.

Para Naranjo, en esta etapa y en esta faceta de su poesía, la escritura es también experiencia mística, pero experiencia que al final solo alcanza la disolución de la conciencia y el oscurecimiento de las cosas y el mundo en la plenitud de la luz:

Acompáñame, caminante,  
arriba del hondón añoso:  
esta sombra sube en pleno brío,  
se expande, se adivina:  
es luz, mas luz divina.<sup>1</sup>

Así, en esta primera lectura de *El oro de las ruinas*, la travesía nos ha llevado desde la agonía y la angustia del creyente, dada la incertidumbre de la presencia de Dios y la rebelión ante el despotismo de la ley moral y religiosa, hasta el gozo de lo divino, presencia plena de la luz. La visión se ha despojado de mundo y de cosas. La imagen se auto-aniquila, pues queda reducida a la luz que se expande y a la sombra en que se abisman el mundo, las cosas y, finalmente, la conciencia. Los últimos poemas insisten en el vacío de la conciencia, en la imposibilidad de captar la epifanía del ser. La parte sombría de la mano que ofrecía la “imago” en “Ponto Euxino”, el lenguaje, se cierra en el extremo de esta aventura del Yo en *El oro de las ruinas*, precisamente cuando el poeta anhela la mayor apertura. Asistimos a la clausura del conocimiento por la vía del concepto, clausura que anhela el místico en su “Meditación”:

---

1 “Seducción de la sombra”, XIII

Muchas ideas,  
pocas ideas,  
ninguna idea:  
sólo el viento  
que maravillosamente sopla.

Lo que alcanza la conciencia no es ya la metamorfosis de los seres, sino el puro tintinear de la luz: “¡cuánta luz tintinea entre mis manos!” (“Metamorfosis”). La luz que tintinea, que susurra, lleva el poema al silencio, en espera de la “flor de Udambara”, imagen singular, única, suspendida en la nada. Mas, ¿hay epifanía, hay presencia ahí donde el viento ha vaciado el ser, donde la luz ha abolido la diferencia en una identidad indistinta?

#### EL YO COMO ABISMO

Es hora de volver sobre “Speculum II”. En este poema, el hablante se refiere a su relación con Dios: más que “imagen y semejanza” de este, el poeta participa de su ser, pero las imágenes que abren la visibilidad de tal participación lo arrojan a su silencio absoluto, hacia el abismo del ensimismamiento divino:

Soy el abismo de una reminiscencia,  
lo que calla en ese abismo.

[...]

el estallido que devora lo que estalla,  
la molicie del bajomundo,  
el hálito ensimismado de Dios.

Soy su sima más dichosa  
en la luz de su agonía eterna.

El acercamiento a Dios deviene un descenso absoluto, un movimiento vertical que abisma al Yo, que lo concentra, en un movimiento de implosión, en el “hálito ensimismado” de

Dios. Han desaparecido todos los elementos externos a esa relación absoluta entre el Yo y su Dios, aún presentes en “Speculum I”. Entre Dios y el Yo no existe sino ese “ese estallido que devora lo que estalla”, y en esa implosión, el Yo se hunde en “la sima más dichosa”, sima que no puede ser sino luz. Sin embargo, el poema desplaza la agonía del creyente a atributo de Dios. Naranjo habla de la pertenencia de lo humano a lo divino, aunque en términos que se alejan de cualquier ortodoxia religiosa y evocan vías heterodoxas y heréticas, más cercanas a la mística que a las convenciones eclesásticas.

La “verticalidad” a que alude este poema establece otro eje para la interpretación del libro de Naranjo, e incluso de su obra poética publicada hasta hoy. Las primeras tres secciones del libro evocan, en varias imágenes, el mundo subterráneo, los territorios del miedo, del temor a Dios-Padre, el *voyeur* todopoderoso. La conciencia debe realizar la experiencia de la angustia ante la ley moral y religiosa y superarla a través de la desmitificación, hasta llegar a “Speculum II”, en que la polaridad Dios-Creyente se recoge en la coparticipación de la agonía, en el abismarse de los dos términos de la relación. Ese recogimiento es paradójicamente el punto de llegada del movimiento expansivo de la conciencia, es la culminación de la expansión erógena del Yo. Esta expansión, en toda su violencia, se ha realizado en *Profanaciones* y en *Ontogonías*. En ese movimiento expansivo se ha pasado por ritos de iniciación, por sucesivas pruebas, se ha descendido a criptas e infiernos, en una desesperada búsqueda de liberación. Y esa liberación se ha trastrocado finalmente en implosión hacia el abismo, que es Dios.

#### EL DOBLE EJE DE LA CRUZ

Si se conjugan los movimientos en los dos ejes que ofrece *El oro de las ruinas*, nos encontraremos ante la imagen de la cruz, la “imago” por excelencia de nuestra formación cultural. La “cruz” aparece ya al inicio del libro, en el título del primer

poema, “La cruz de los destierros”. El doble eje de la cruz simboliza al mismo tiempo la verticalidad que une y diferencia lo estelar y lo telúrico, y la horizontalidad de la trayectoria del hombre sobre la superficie terrestre. La cruz afinca la centralidad del hombre en la Tierra y señala su anhelo de altura, de ascenso a lo divino. Define, a partir de la centralidad del hombre, la localización de lo que está arriba y abajo, adelante y atrás, a diestra y siniestra. Delimita los campos de visibilidad.

Esta centralidad de lo humano hace de la cruz el símbolo que une y diferencia lo divino y lo humano, lo sagrado y lo profano, como lo ha visto Mircea Eliade. Mas, en la poesía de Naranjo, la cruz une lo sagrado y el averno —de modo muy explícito en el poema “La tercera muerte”—, lo divino y las profanaciones —como acontece en el explosivo erotismo de *Ontogonías*—.

Esa cruz, que no deja de ser símbolo religioso, puede, sin embargo, aparecer transfigurada en una Z que marca el cuerpo del pecador: “una gran Z ha mordido mi carne / para sustraerme los bienes codiciados / una gran Z en cuya boca negras moscas tuyas / han devorado vergüenzas inconfesables” (“Intermezzo”). O en el sello que cierra los labios, que oculta el secreto vínculo del protagonista del poema con el “hermano de la sombra”, vínculo que “viene del fondo del mundo, / de este cuerpo y esta alma cuya vida hemos amado / y padecido a un punto insoportable”, del poema III de “Seducción de la sombra”. Si así se sella el vínculo del Yo —cuerpo y alma finalmente— con lo que viene del fondo del mundo, del magma primigenio, con lo que arriba desde la “Madre Universal”, y en el ámbito del lenguaje, de lo que llega del magma anterior al signo, no es menos cierto que en el otro extremo de ese eje vertical de la cruz, su vértice superior envía hacia lo solar y lo estelar, al “Espíritu Universal”, el “Espíritu Santo” de Lezama Lima.

Pero, a más de ello, en *El oro de las ruinas* la imagen de la cruz remite hacia otros ámbitos. Si un brazo apunta hacia Le-

vante, hacia lo que adviene de Europa —el propio símbolo de la Cruz—, el otro señala hacia el Poniente, hacia el “loto de Buda”, que trae de inmediato la evocación de “Tathagata” y “El Buda sentado en Occidente” que, junto al poema “Elogio de la Razón”, irónicamente dedicado a Erasmo, y al anteriormente mencionado “Ponto Euxino” se agrupan en la sección “Presencia / Ausencia. Homenajes” de *Profanaciones*.

Puedo movilizar mi tristeza o alegría como un boomerang,  
pero ¿cuánto tardará en reaparecer la imagen?  
Puedo no topar el aire con mis ojos cerrados,  
pero entonces ¿cómo volaría esa ave?  
[...]  
Busco en mí aquello que se escapa,  
¿no habrá escapado mi yo?<sup>2</sup>

Oh, loto del Buda:  
que con mi sangre florezcan  
tus diez mil pétalos radiantes<sup>3</sup>

El desplazamiento especular en *El oro de las ruinas* dibuja esta travesía desde la Cruz hacia el Loto, desde la agonía del desterrado al paciente vaciamiento del Yo. Sobre este desplazamiento se mueve la doble trayectoria: por una parte, el movimiento de ascenso hacia la transparencia, en búsqueda de la presencia de lo divino, y, por otra, el movimiento descendente, la ceguera, el derrumbe de la presencia, el hundimiento en lo indecible, en lo incomunicable. El riesgo al que se enfrenta el poeta es el silencio. O su correlato, la elocuencia, como se advierte en su último libro publicado, *La piel del tiempo*. “Speculum II” se sitúa entre la Cruz y el Loto, entre la profanación y el movimiento místico hacia la pleni-

---

<sup>2</sup> “El Buda sentado en Occidente”, en *Profanaciones*.

<sup>3</sup> “Seducción de la sombra”, en *El oro de las ruinas*.

tud de la luz, hacia lo inaprensible e indecible. Naranjo se ha desplazado en su travesía desde el simbolismo de origen judeo-cristiano, que hereda de su tradición cultural, hacia otro que viene del budismo, recibido más bien como experiencia intelectual que religiosa o mística. Y en ese movimiento ha de verse también el choque entre “razón” y “corazón” que angustia al poeta.

## RAZÓN VERSUS CORAZÓN

A partir de “Speculum II”, como señalé más arriba, se advierte un cambio en la estructura de los poemas de *El oro de las ruinas*. Estos se tornan más breves y elípticos, la función metafórica de la luz se intensifica. Para conquistar la plenitud, el poeta tiene que dejar atrás los lastres que pesan en su conciencia. Siguen a “Speculum” los textos de “Muerte al alba”, que ponen en crisis la identidad de la conciencia ligada al mundo de las esencias y las evidencias. El ámbito oscuro, el reino de sombras al que se desciende cuando el Yo se descubre como el más dichoso abismo de lo divino, se prolonga en “Seducción de la sombra”, la quinta sección del libro, en la cual aparece la figura de Buda con su promesa de florecimiento de la sangre, aunque las quimeras aún amenacen a la conciencia. Esta deberá despojarse de ilusiones. Despojo que junta el valor del corazón vidente con la fuerza de la inteligencia.

“Corazón, corazón vidente: / resiste esta noche sin fin, / sin esperanza”, clama el poeta en el poema v. La ruptura con las quimeras, con la vanidad, la impudicia y la falsía, es decir, el camino del conocimiento, es el camino del corazón, puesto que éste, y no la razón, es el vidente. Pero, ¿acaso ello es cierto en estos poemas en que la pasión ha sido controlada hasta casi aniquilarse, en estos textos cargados de inteligencia? En la poesía de Naranjo, la inteligencia no significa entendimiento objetivista, atado a la fijeza del referente. Quizá el “corazón vidente” no simbolice tanto la pasión cuanto la se-

rena sabiduría que va vaciándose de ídolos, de ansiedad, para “ver” mejor el fulgor del oro entre las ruinas de la conciencia y del mundo. El poema XVII se refiere de manera explícita al entretejido de los movimientos de la razón y del corazón como dos modos complementarios, y a la vez contradictorios, del conocer: la razón, que aprehende la ley, el orden, el código, la legitimidad instituida del saber y del concepto; y el corazón, que es deseo, sufrimiento, evocación, gozo, estallido pasional, apertura de la imagen. De la experiencia de su compleja trabazón nacerán las virtudes mayores que anhela el poeta: la serenidad, la paciencia, la prudencia.

#### SILENCIO Y SUSURRO EN LA PLENITUD DE LA LUZ

Serenidad, paciencia, prudencia: sabiduría, en suma, que es el modo armonioso y equilibrado de existir. En los poemas de la parte final del libro, “Restitución de la luz”, Naranjo pronuncia la desconcertante “verdad” de esta poesía cargada de colisiones, destellos y símbolos —de aquellos que provienen de las tradiciones culturales heredadas o a las que se aproxima el poeta, y de los que instaura su poetizar—. Dice un poema de esta sección del libro:

#### NACIMIENTO FINAL

No prodigaré oro con mis palabras:  
sólo azahar, sólo sombra, sólo silencio.

Este poema provoca sobresalto: quien ha seguido en una lectura inocente el aparecer de los poemas en su sucesión dentro del libro, en movimiento ascendente desde las tinieblas iniciales hacia la luminosidad de las últimas secciones, se desconcierta ante la declarada imposibilidad de expresión de este brevísimo poema. El desconcierto surge de la negación contenida en el primer verso, que anula la promesa de este y

de cualquier otro poema, puesto que cancela la confianza en el decir poético que sustenta la lectura. “No prodigaré oro con mis palabras”.

“El oro de las ruinas”: el título del libro bien pudiera entenderse o como aquello que fulgura entre las ruinas o como el resplandor de la luz que se alcanza cuando la conciencia finalmente se ha liberado de las cosas y el mundo. En esta segunda vía de interpretación cobra sentido el verso “No prodigaré oro con mis palabras”. El poeta dice a esta altura del libro que su palabra, su poesía, no puede prodigar lo que ha ofrecido. Así como en *Pas de Dieux* el poeta se abisma en la nada de Dios, en “Nacimiento final” su ascenso hacia la luz termina en la incomunicación, en el vaciamiento del sentido. Pero justo en el límite de esta experiencia ascendente, antes del vacío, el poeta alcanza el fulgor que viene de las sombras, del fondo oscuro del lenguaje. El último poema de *El oro de las ruinas* habla del enigma de ese destello, la flor de Udambara, destello único y breve:

Al salir del laberinto  
¡cuánta luz susurra!  
Camino a todas partes y a ninguna,  
mi canto se hace solo  
          como la flor de Udambara  
que una sola vez florece.<sup>4</sup>

Más allá de los simbolismos religiosos, lo que susurra es el poema, única flor que “una sola vez florece”. Es la espera de esta floración inaudita la que sostiene al corazón y a la inteligencia del poeta Alexis Naranjo en búsqueda incesante.

---

4 Poema “Contradanza del Buda”.

## LA AUSENCIA QUE SE HA DEJADO ESCRITA

Qué tienen las palabras que no alcanzan  
para explicarme el miedo a tanta muerte. Apenas  
me nombran son ceniza, despojos de un papel  
indescifrable. Un risco de sonidos, un manojito de verbos  
conjugados en pasado es cuanto tengo.

JAVIER PONCE

La obra poética publicada de Javier Ponce se reúne hasta hoy en cuatro libros: *A espaldas de otros lenguajes* (1982), *Los códigos de Lorenzo Trinidad* (1985), *Texto en ruinas* (1999) y *Afuera es la noche* (2000), y dos plaquetas: *Postales* (1979) y *Escrito lejos* (1984), el cual retoma el texto de *Postales*. En el período que media entre *Los códigos de Lorenzo Trinidad* y *Texto en ruinas*, Ponce publica tres novelas, *El insomnio de Nazario Mielles* (1990), *Es tan difícil morir* (1995) y *Resignate a perder* (1998). A ello se suma una enorme cantidad de reportajes y artículos periodísticos, de crítica literaria y crítica política.

Sin embargo, a pesar de esta vasta obra en prosa, Ponce es ante todo poeta. Y un poeta que ha alcanzado, como ningún otro en nuestra generación, una escritura que trasluce la conciencia de la palabra poética como repetido registro de la ausencia, del duelo, de la imposibilidad del lenguaje para explicar la muerte. Para Ponce, el poema, como el nombre, están hechos de ruinas. Si bien apremia la escritura, esta no alcanza el “afuera”, sino que se desliza sin remedio hacia el pasado irrecuperable, hacia sus cenizas.

Los versos citados en el epígrafe de este ensayo pertenecen al segundo de los “Tres poemas tardíos” con los que

se cierra *Texto en ruinas*. En ellos advertimos la desconfianza del poeta respecto de su elemento: la palabra. El poeta no inquiere sobre la capacidad del lenguaje para servir a fin alguno, no cuestiona la efectividad de su uso pragmático. La pregunta de Ponce es mucho más compleja: ¿“Qué tienen las palabras que no alcanzan / para explicarme el miedo a tanta muerte”? Hay un acontecimiento inexplicable: la muerte. El lenguaje es insuficiente para alcanzar ese afuera extremo en relación con el ser. Esta carencia del lenguaje tiene lugar en la estructura del signo lingüístico, en su condición de resto, de ruina. La palabra, más aún, la palabra poética, es solo “ceniza”, “despojo”, “risco de sonidos”, “manejo de verbos conjugados en pasado”. El signo que quiere alcanzar la presencia de la cosa se abisma en el pasado, la palabra nombra solo la ausencia.

Si se ha entendido que la palabra tiene por función aprehender la cosa de manera intelectualiva al nombrarla. El poeta, por el contrario, desespera de su intento, porque aquello que nombra es apenas “ceniza”. ¿Qué sucede cuando la palabra nombra al ausente? ¿Qué cuando nombra? Más aún, ¿qué sucede cuando me nombra? Ante esta pregunta extrema, mi propio ser se abisma.

En principio, los citados versos de Ponce aluden a la voz. Se piensa que la poesía acontece en el ámbito de la voz. A menudo aludimos a la “voz del poeta”, con lo cual queremos acercarnos a la subjetividad de la que emana ese clamor por una explicación acerca de la muerte. Sin embargo, en esos cinco versos del poema de Ponce, el recurso del encabalgamiento, que se inicia al final del segundo verso para continuar en el tercero y en el cuarto, con un nuevo encabalgamiento – “[...] Apenas / me nombran son ceniza, despojos de un papel / indescifrable” – posee la fuerza de un imán que detiene la lectura, que obliga a tomar en serio un giro sutil que desplaza la voz hacia la escritura. Lo que está en juego es, en efecto, la escritura. Y “la voz del poeta” en cuanto escritura. Es decir, en cuanto “estilo”.

Las palabras que no alcanzan para explicar la muerte no son ya las dichas a viva voz, sino esos despojos arrojados sobre el papel. El poema es esa urna que contiene las cenizas de lo nombrado, pero también las cenizas de aquello que nombra. La insuficiencia de la que habla el poema no es solo aquella de la voz, ni radica solo en la fractura irremediable entre el significante –los riscos del sonido– y el significado –el pasado de los verbos–, sino la que pertenece a la propia posibilidad de la expresión poética. La palabra dicha, la palabra que ha pronunciado la voz del poeta, que no puede darse sino bajo el gesto de la escritura, el gesto de arrojarla dentro de una urna, el poema, lleva consigo el aniquilamiento de la expresión, que es lo que querría alcanzar la voz, pues escribir es convertir el nombre en cenizas. La poesía de Javier Ponce reitera de un poema a otro, de un libro a otro, el inquietante señalamiento de que la escritura poética es el depósito de los despojos indescifrables del pasado, de las cenizas de aquello que se ausenta y se distancia. Recordemos que los versos citados nos llegan de un libro que se llama *Texto en ruinas*.

Si la escritura poética está destinada al hundimiento en esta urna que contiene cenizas y ruinas, el poema corre el riesgo de ser solo “despojos de papel indescifrable” y “un risco de sonidos” en que el sentido se perdería. La ceniza –los signos– escapa de la posibilidad del desciframiento, sobrepasa los códigos. El sentido se desplaza errabundo hacia los extremos de lo que puede decirse con el lenguaje. Aun así, en este errar del sentido por los límites del lenguaje, el sinsentido de “tanta muerte”, que es lo que acosa al poeta, yace afuera, en la oquedad del ser. En esta sostenida aproximación al vacío, el poema se sostiene en la angustia. Es la angustia lo que abre la posibilidad de la pregunta, la que insiste en la comprensión del sentido de la existencia, la que reclama esa urna que contiene las cenizas. De la angustia brota esa urgencia de explicación de la existencia pasada que yace en las cenizas, de ella brota la apertura a lo que adviene. Y entre lo

que adviene en cada instante, en cada presente, está, sin duda, mi propia muerte.

El ámbito propicio para una escritura poética desgarradora como la de Ponce es la noche, como dice en el primero de los “Poemas tardíos”. En la indistinción de las cosas que se hunden en el seno sin fondo de la noche no habrá que esperar el olvido. Pero la memoria es semejante a la noche, no hay en ella certidumbre ni precisión posible sobre el instante perdido. El ámbito de la escritura poética, la noche, no es un lugar, no tiene consistencia alguna, es una oquedad donde no es posible “posarse y descansar”.

No tiene fondo la noche, no tiene abismo, no hay  
en toda la noche un lugar donde posarse  
y descansar de tantos días y sus ojos ciegos  
que nos acosan con la luz y el alarido de sus pájaros.

Es insólita esta manera de decir al mismo tiempo que la noche carece de fondo y carece de abismo. La noche es el abismo, de ahí que no tenga un lugar para “posarse y descansar”. No hay fondo donde depositar el pasado, esos “ojos ciegos” y ese “alarido de [los] pájaros” de los días que “nos acosan con la luz”. Pero ese acoso del pasado —y de la muerte que adviene del pasado y del futuro— provoca la imposibilidad del olvido total y, a la vez, de la memoria cabal: ceguera ante la luz y ante las sombras, sordera ante el alarido. La escritura poética será el errático seguimiento de los “ojos ciegos” y del “alarido de sus pájaros”, en esa noche sin fondo, en el lenguaje sin fondo.

La oquedad, sin embargo, no está solo afuera, en los días perdidos. Lo que se abre en la angustia es el hueco del presente, la oquedad del yo, la soledad. Si “Vuelvo a mirarme en todo lo perdido”, dice el poeta, me precipitaré irremediablemente en el vacío: nada ni nadie viene desde lo perdido, nada ni nadie viene desde la noche sin fondo. Nadie “atisba desde adentro tampoco”: el Yo también es vacío.

Nadie viene de afuera hacia mí. Nadie atisba desde  
[dentro  
tampoco. Nadie cruza el estrecho silencio que separa  
mi ser de su cuerpo.

Podríamos preguntarnos a qué alude lo “tardío” de estos “tres poemas” —en verdad, se trata más bien de un poema compuesto por tres divisiones poéticas— con los que se cierra *Texto en ruinas*. Lo tardío se refiere en primera instancia a su ubicación en el libro, a su posición en el registro cronológico de una escritura. Lo tardío alude también a la época, la nuestra, la del acabamiento de los tiempos modernos. En esta época, la escritura poética parece ser una experiencia de lo tardío, no tanto porque todo esté ya dicho, sino porque se difumina el horizonte de la poesía. El poeta percibe que cualquier gesto de escritura poética se ha vuelto extemporáneo. Pero más allá de estas constataciones, lo “tardío” tiene un peso inusitado en los poemas de Ponce.

En efecto, si la escritura poética entraña la imposibilidad de la presencia, si el lenguaje es insuficiente para alcanzar la explicación de la existencia y de la muerte, si en la noche del poema se hunde el sentido, si “Nadie cruza el estrecho silencio que separa / mi ser de su cuerpo”, es porque la palabra poética es siempre tardía. El poema es urna, es lo postrero. Es el decir que sigue a la angustia, el decir de la ausencia del otro, lo arrojado por el río agonizante de las palabras en el mar de la noche, en la oquedad del ser, hacia la muerte.

[...] Quién podrá hollar en la memoria del mar  
y dar con nuestros cuerpos sepultados a su sombra. Y  
[contar  
entre sus huesos los años que vivieron sus aguas. Y  
esperar su vuelta en la soledad de las marismas  
[mientras  
presencio angustiado este ritual con que agoniza un río  
y entrega su alma en brazos de las olas.

La poesía entera de Ponce está atravesada por las mismas preguntas: ¿A quién o a qué se destina aquello que se escribe, dado que aquello que se pretende traer a la presencia se ausenta inexorablemente? ¿A quién se invoca o se convoca? Las respuestas que se vislumbran, sobre todo en sus dos últimos libros, reiteran: Nada, Nadie. A lo más, Alguien. Pero, ¿quién es ese Alguien en extremo desconocido, inaprensible, irreconocible? Nada, Nadie. Lo espectral innominado. Ponce consigna este desasosiego frente al vaciamiento del sentido en un poema de *Texto en ruinas* que pertenece a la sección “Las regiones de Nadja”, y que precisamente tiene por título “La ausencia que has dejado escrita”:

Qué pasado guarda todavía vida. Nada ocurre.  
Tiento la oscura ausencia que has dejado escrita.  
Tropezio hasta caer al fondo frío del lenguaje.

Mas esta constatación, que es el trasunto de *Texto en ruinas*, no es sino el resultado de una indagación y un desasosiego permanentes en la poesía de Ponce. Si la escritura poética es un trazado de ceniza y ruinas que deja la ausencia del otro a quien se invoca, falta por ver quién escribe, qué es lo que escribe desde la subjetividad sin fondo. Aquello que escribe es el “fondo frío del lenguaje”, que atraviesa al sujeto que interroga sobre el sentido de tanta muerte, anonadándolo.

Ya en *A espaldas de otros lenguajes* esta pregunta cava en la interioridad del personaje damacela, el escribiente de los libros de hacienda y de la historia:

con miedo desde entonces,  
el cuerpo de cada grafía  
huesa  
entumecida la

no se deja recopiar

se resiste

se resba-

la nacida y crecida en esa anchura de ti-  
nieblas que ha sido el limbo-lenguaje del  
escribiente  
mitad patrón  
mitad servicia  
mitad silencio.

Damacela es el escribiente que asume su escritura como problema, no solo por las dos facetas que ésta entraña, el libro de cuentas por una parte, y por otra, el relato del alzamiento de los peones y de su venganza que culmina en el asesinato de un “roque-tal”, quizás el padre del propio damacela. *A espaldas de otros lenguajes* es un libro que ante todo pretende narrar nuevamente la condición humana en la hacienda serrana, pero esta vez lo hace desde la perspectiva del “escribiente”, del mestizo que lleva las cuentas bajo el dictado del patrón y que, a oscuras, ocultándose en el altillo de la casa de hacienda, relata los abusos del gamonal, los maltratos cotidianos de que son víctimas los peones, y finalmente la venganza.

Es un indudable mérito del libro de Ponce trabajar para su propósito narrativo con un *collage* que recoge fragmentos de libros de cuentas, de libros de escribanías y otros documentos, en una disposición que se ajusta al tiempo emocional, subjetivo, del escribiente damacela, y no al cronológico de la historia. Ese *collage*, compuesto con recortes de documentos verídicos, en el texto del poema es más bien el simulacro de un expediente armado con fines de prueba judicial, pues su referencia es la historia narrada en el poema. En cuanto tiene que ver con el uso de documentos en el poema, Ponce utiliza un recurso ya experimentado por Adoum en *Los cuadernos de la Tierra*, en cierto modo por Dávila Andrade en *Boletín y elegía de las mitas*, e incluso antes, por Archibald MacLeish, cuyo poema *Conquistador*—traducido por Francisco Alexander y publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1960—

se basa en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo.

Ponce, sin embargo, no se limita a la trascripción del documento, ni a asumir la voz del conquistador, del conquistado o del mitayo. No solo intercala el documento a la narración, sino que rompe el documento y la narración, y entre los fragmentos deja fluir el desasosiego del escribiente que se interroga sobre la condición de su escritura. Quien escribe es “mitad patrón / mitad servicia / mitad silencio”. Quien dicta es el patrón; la escritura es un poder del blanco, del amo, que se ejerce a través del escribiente. El mestizo es “mitad servicia”, no solo por su origen racial y social —Ponce reitera un tópico de la ideología literaria del realismo social—, sino, además, porque la escritura del escribiente es servicio al amo, o a la historia. Pero el escribiente es también “mitad silencio”, dado que calla en la escritura puesta al servicio del amo y de la historia; pero no calla sobre su condición en el texto del poema.

Desde esta perspectiva ha de verse la relación asimétrica entre el poeta y el escribiente damacela. Este no es en rigor un doble ni una máscara superpuesta sobre el rostro de Ponce. Si leemos en el texto atribuido a damacela: “y la escritura que en mí / arrea fantasmas de la peonada que se alza”, no es menos cierto que el texto alude a los fantasmas que acosan al poeta y arrean su escritura entre las sombras. No solo fantasmas del pasado histórico, de los ancestros sociales del poeta, sino los que arrastra consigo la experiencia de la escritura poética: ¿Qué es escribir poesía? ¿Es acaso el poema un registro de las cuentas que uno tiene con la vida y con la muerte? ¿Quién dicta esas cuentas?

La angustia frente al desvanecimiento del autor en la obra poética prosigue, desde otra óptica y otro asunto, en el siguiente texto poético de Ponce, *Escrito lejos*. El poema trae una nota introductoria:

Vuelvo sobre un texto escrito hace algunos años [*Postales*, México, 1979]. Encuentro nuevas resonancias. Me apremia la escritura. La agonía interior a distancia de lo que la mente registra. El pasado se confronta con lo que ocurre “afuera”. Pero en esa doble imagen es uno sólo el que agoniza desde lo próximo a lo remoto, desde sí mismo hacia sí mismo. Y el reflejar esta sensación produce dos escrituras de un mismo texto. [...] Es como si en un solo espacio se desgarrasen, se confundiesen, se alternasen la “versión” y la “visión”.

La lectura del poema por el poeta, lectura diferida, a la distancia del acto de escritura, es una “versión” que se alterna y confunde, desgarrándose, con la “visión” que ofrece la postal. Esta superposición de “versión” y “visión” en un espacio único, el texto del poema, no es sin embargo solo un efecto de la lectura, sino de la misma escritura: el poema siempre será “escrito lejos”. La tarjeta postal se envía desde un lugar distante. Quien escribe y envía la tarjeta postal lo hace desde lo remoto, recordando al ausente a quien destina el envío y a la vez evocando un lugar, aquél que consigna la imagen de la postal.

¿Qué lleva o trae consigo el mensaje de la tarjeta postal, que alguien ausente dirige desde algún sitio del mundo para dar cuenta de su paso por ese lugar, para dar noticia de su tránsito, a aquél que en ese instante de la escritura está en la lejanía? Se reciben noticias de alguien ausente, que permanece en lo lejano, pues media una distancia espacial y temporal entre quien envía y quien recibe. Pero, además de la noticia acerca del lugar de paso, en el acto de escritura, en el envío, un ausente reclama la presencia de otro que permanece distante. No pudiendo acercarse ni acercar al otro, envía la tarjeta postal. Pero solo su presencia espectral llegará hasta el destinatario, que en el momento y el lugar de la escritura es también presencia espectral, un recuerdo, la marca de una ausencia.

La tarjeta postal alude a un lugar que es siempre un “afuera”, la imagen de un lugar exterior, que sin embargo indica el paso del ausente. El texto de la tarjeta postal es,

por el contrario, el acto casi desesperado del ausente por el que intenta dar testimonio de su presencia. Pero aunque su letra y su firma se estampan en el reverso, ni siquiera su imagen espectral aparece en el lugar de paso. La distancia del ausente adquiere así un plegamiento que la densifica. Como la tarjeta postal, el poema siempre será “escrito lejos”, desde un lugar de paso, la “agonía interior” que abre distancias extremas.

Desde el punto de vista de la composición, *Escrito lejos*, a semejanza de *A espaldas de otros lenguajes*, es un ensamblaje de textos. Documentos, relatos, libros de cuentas, textos de postales... Mas, ¿qué poema, qué texto, no es ensamblaje, composición de retazos, superposición de restos? En el caso de estos poemas de Ponce, lo significativo no es el procedimiento de ensamblaje, sino la experiencia de la agonía que se reitera en el pasaje de un fragmento a otro. Con “La agonía interior a distancia de lo que la mente registra” viene la angustia ante la disolución del sujeto de la enunciación, del poeta, en el poema que se distancia.

Por su parte, en *Los códices de Lorenzo Trinidad* el entramado de los fragmentos configura el discurso lírico del protagonista, un pintor quiteño de los últimos días de la Colonia. Lorenzo Trinidad es un personaje construido con retazos biográficos de los pintores quiteños Samaniego, Pinto y Guerrero. Así, el supuesto discurso lírico del protagonista, el pintor de los últimos años de la Colonia, ha de ser transmitido por el poeta a dos siglos de distancia. Pero, ¿quién transcribe la experiencia de la agonía? ¿El poeta de fines del siglo XX o el pintor de fines del XVIII o comienzos del XIX? ¿No será más bien que los códices supuestos —a semejanza de lo que acontece con la novela histórica— transmiten la angustia del poeta de fines del siglo XX, a través de los pliegues del discurso atribuido a un personaje del pasado?

Ni *A espaldas de otros lenguajes* ni *Los códices de Lorenzo Trinidad* son documentos históricos, aunque los dos libros constituyen una exploración de la memoria y, por tanto, de la historia. Ambos son fabulaciones que intentan configurar una memoria. Ponce, en el primero de estos libros imita irónicamente los discursos de la historiografía –la sustentación de los hechos en testimonios: libros notariales, libros de cuentas, documentos legales–. En el segundo, los hechos históricos figuran un desvanecido fondo de un cuadro, delante del que sucede lo decisivo: la denodada lucha del pintor frente al lienzo, del poeta frente al papel en blanco. Mas, en uno y otro caso, detrás la fábula está la desolación del hombre moderno, su angustia ante la carencia del lenguaje para explicar “el miedo a tanta muerte”... Seguramente el pintor de fines de la época colonial habrá sido sacudido por parecida angustia ante la imposibilidad de explicar la muerte, pues esta es una experiencia que atraviesa al ser humano en cualquier circunstancia histórica, pero habrá afrontado esa angustia en el horizonte católico de la redención del pecador y la resurrección de la carne, lo que ya no es posible para el poeta de fines de los tiempos modernos para quien Dios ha muerto.

Como sea, para Lorenzo Trinidad, la pintura también es agonía, ausencia y distancia inmensurable, es relación con lo espectral:

Quiénes, ausentes de tanto lienzo  
de tanta memoria

quiénes gritan

sus cantos en mí  
o me acometen con sus quejas.  
[...]  
Qué ocurre. Dime.  
Dónde estoy. Quién tarda para entrar y se anuncia  
tantos siglos. Quién manuscibe  
ruinas y nombra sus adentros  
sus aparecidos duendes  
sus espéculos espantos azogados cantos.

Quién afuera se junta. Quién a empellón  
porfía y  
crece oculto  
solapado en los taludes de la niebla  
en las oscuras cóncavas palabras tuyas  
en tu lenguaje  
de tientos y de marras.

Por qué olvidas  
y enmiendas tu escritura y yerras  
erratas y pronombres

En *Los códices de Lorenzo Trinidad*, la decisión del poeta de dar la voz al pintor quiteño de fines de la Colonia, pero manteniendo la negatividad irónica, produce un juego de imágenes especulares entre el autor y su personaje. De paso, señalemos que los versos citados aluden también a otra escritura, cuyas huellas atraviesan la historia ecuatoriana, la de Espejo —“sus espéculos espantos azogados cantos”—, escritura solapada, encubierta, envuelta en la niebla, en verdad no leída: “oscuras palabras tuyas / en tu lenguaje / de tientos y de marras.” Tal vez toda escritura que se intente acerca de la historia de lo que llamamos Ecuador tendría que mirarse sobre el fondo de ese Espejo, de esa escritura fantasmal, de “duende” —pues “Duende” se ha llamado a Espejo—, de “Quien a empellón / porfía” porque se tomen sus legados.

Así, Lorenzo Trinidad es la forma en que aparece el Duende, el fantasma de Espejo, para acosar al poeta en su escritura. Pero también es la persecución del poeta tras las sombras del Duende que se llama Espejo y que, por ello mismo, es el lugar en que el poeta ha de encontrar su propia imagen. En la persecución del fantasma de Lorenzo Trinidad, acosado él mismo por una muchedumbre de espectros, el poeta trata de encontrar su propia imagen, su propio espectro, que no ha de darse en la figura concentrada y plana del reflejo en el azogue, sino en la estampida de sus propios espectros.

Cabe preguntarse sobre los efectos de la imagen especular del poeta en las figuras del escribano de *A espaldas de otros lenguajes* y del pintor de *Los códigos de Lorenzo Trinidad*. El escribano y el pintor son de cierta manera alegorías del poeta. Sin embargo, decir que el poeta se asemeja a un escribano sometido a un lenguaje ajeno que le es dictado, es diferente a proponer que el poeta es como un pintor cuyos instrumentos de expresión no le son suficientes. El escribano da cuenta de la violencia de un lenguaje ajeno y del sufrimiento que trae consigo la apropiación de las palabras para ir más allá de la consignación de los datos y narrar una historia. El pintor no duda de su posesión del instrumento ni de su técnica, sino de su eficacia para aprehender lo espectral.

Esa diferente visión de la escritura que va de *A espaldas de otros lenguajes* a *Los códigos de Lorenzo Trinidad* se manifiesta en la metamorfosis del lenguaje poético de Ponce; el primer libro simula o intenta ajustarse al contenido de la historia narrada, incluso a cierta cronología, mientras en el segundo se pierde el predominio del registro narrativo: la historia se entiende como una construcción interior, en la que ensamblan episodios más bien por la alógica de la pasión que por las relaciones causales entre los hechos. Si para el poeta de *A espaldas de otros lenguajes* se trata de restablecer la historia como una sucesión de hechos poniendo en evidencia actores, motivaciones y situaciones ocultos, para el de *Los códigos de Lorenzo Trinidad* la historia es una sed de ficciones, un entramado espectral anhelante de alguna concreción en el lenguaje. Para el poeta de *A espaldas de otros lenguajes*, la historia todavía era aprensible, al menos como el testimonio de un fracaso, aunque para esa aprehensión fuese necesario alcanzar los “otros” lenguajes, los que permanecían en el ámbito de lo no visible, “a espaldas” del lenguaje dominante, el lenguaje del amo. Mas ese testimonio tiene que darse “a espaldas”, lo que ha de entenderse en su doble y aun contradictorio sentido: aquello que se lleva encima y aquello que se deja atrás, que se abandona.



Cae la noche.  
Cae la piedra sobre el día  
con su vegetación sombría.  
Ciega la noche.  
Ciega grafía.

La noche es la extensión del texto, o más bien, de sus ruinas. Es la “ciega grafía” de las cenizas que, como se dice en otro pasaje del libro, “se desparraman / y de los muros se desprenden espesas costras de / un / lenguaje”. El lector, abandonado a su suerte entre los restos del lenguaje, ha de intentar entonces recomponer la escena de la angustia, del miedo a la muerte, sin saber, tampoco esta vez, quién se aproxima, qué llega en la noche de la escritura, quién permanece a la espera, distante sin embargo, en el afuera.

En la primera poesía de Ponce, la ambientación histórica es más bien la descripción de los hechos del mundo frente a los cuales se intenta justificar la escritura poética. De alguna manera, el poeta concibe el mundo y su historia como ámbito exterior a la escritura poética. Si esto es así, ¿cómo puede el poeta justificar su escritura frente a la historia, frente al otro? En los libros posteriores, Ponce abandonará esta separación entre la interioridad del sujeto que pugna por la expresión y el mundo. La escritura poética no se justifica, no tiene por qué hacerlo: la justificación es un hecho político o ético, la poesía se juega por entero en los bordes y en los intersticios de la *polis*, pero está “llena de mundo”. La contraposición del escribiente y del pintor frente a la historia condiciona su repliegue en la escritura, pero es esta la que se agrieta, provocando la angustia, no ya por encontrar una función de la poesía en la vida social, sino por la condición misma de la escritura poética de cara a la muerte.

Esta condición dota a la poesía de un sentido ético y aun político más profundo: la relación con el otro, con lo

otro. La ausencia de la amada, del amigo, del hijo, el ausentarse de los otros en la historia o en la muerte, y su presencia espectral en las ruinas, las cenizas, el polvo de la historia, revelan en la agonía de la escritura la fractura de la identidad y la apertura al otro. Ahí radica la originaria condición de la incesante metamorfosis del ser. Las grietas del lenguaje abren en lo más íntimo la diferenciación y, con ello, la apertura de mundo. Lo que me ata a los otros está en lo más íntimo, en el sufrimiento por su ausencia, en la posibilidad de la piedad y la compasión que brota en ese encontrarme a solas de cara a la muerte. Se escribe para diferir la muerte: el poema no solo es la urna que contiene las cenizas de los signos que aluden a los ausentes, sino que él mismo y el poeta se destinan a la muerte.

Es el destino a la muerte lo que cobija la noche. En la noche se diferencia el fulgor que provoca la escritura de todo cuanto se hunde en la indiferencia de la oscuridad. La noche es un paisaje cerrado en el que el sufrimiento, la compasión o la piedad por el ausente destellan. Es el lugar del duelo.

Pero el poeta del desasosiego, como lo es Ponce, ante esa breve fulguración de la escritura, volverá una vez y otra a insistir en la imposibilidad de explicación, en el no saber radical acerca del destino humano: “No sé quién sobrevivirá esta noche [...] / No sé quién va a morir aún y emprendo una escritura”, dice en “La ausencia que has dejado escrita”, el primer poema de “Las regiones de Nadja” de *Texto en ruinas*. Nadja —que migra de la novela de Breton a una de las novelas de Ponce, *Resígnate a perder*, y de esta a *Texto en ruinas*— es un nombre para lo espectral. En el poema de Ponce, en un desplazamiento metonímico sorprendente, el espectro asume la figura del travesti. En este se ha perdido la “identidad”; en él no solo hay máscara y disfraz, sino que, además de encubrimiento, hay transformación, desplazamiento y extravío.

En el fondo de la niebla, la figura del travesti es una sombra, un fantasma. Más aún, su presencia misma es incierta.

No sé lo que me ocurrirá en el pasado cuando ocurra.  
Cuando descienda la noche y no quede del paisaje  
sino cenizas de un cuerpo consumido.  
Cuando en el fondo de la niebla un travesti  
ensaye la incertidumbre de su sombra.

Lo que viene al poema permanece ausente, encubierto, incierto. Se desplaza y se extravía. Es una sombra. Lo que adviene no acaba de llegar jamás, se mantiene a distancia en las sombras de la noche. Es, como el travesti, lo que no se reconoce en sí mismo, sino en su espectro. También la memoria es incierta, opaca, ciega. Lo que rememora el poeta pertenece a ese ámbito de lo opaco, de lo incierto.

En sus primeros libros, el poeta se había enmascarado en un escribiente de hacienda y en un pintor colonial dieciochesco para dar curso al desasosiego que provoca la escritura de cara a la muerte. Sin embargo, ¿no es acaso el travesti la figura que expone de la manera más plástica esa angustia y ese desasosiego? En la incertidumbre de la sombra del travesti ha de verse también la figura espectral del poeta, que en la experiencia de la escritura poética pierde su identidad y su certidumbre, se precipita en la noche, en el lenguaje sin fondo, en su intimidad, y con ello, en lo Otro.

Como la tempestad, la escritura se anuncia.  
El verbo repite cuanto anduvo, cuanto dijo y se detiene  
en cada errata.

Tú te recoges. Te ocultas.  
En el cálido frío de las criptas  
buscas la compañía de los difuntos.  
Afuera se desata la escritura.  
Te recoges en tu espanto para que allí alguien te ame.  
Alguien te desnude y te quiebre.

En “La ausencia que has dejado escrita”, Ponce señala tres aspectos que tal vez sean condiciones de la escritura poética de nuestros tiempos: “La noche me sobrevendrá de todos modos. / La noche, mientras escribo torpe, lento, fatigado”. ¿Qué puede ser aquí la torpeza sino la desazón que provoca la conciencia del límite extremo del decir, de la carencia del lenguaje para explicar “el miedo a tanta muerte”? Torpeza, porque al poeta de nuestros tiempos ya no intenta decir algo nuevo acerca de la existencia, sino que su escritura reitera el dolor, puesto que es imposible ahuyentar los espectros del pasado: “Mientras caigo, el pasado / con estúpida insistencia repite la plegaria / que ha de condenarnos.”

La escritura poética es así mismo lentitud. Ninguna otra forma de escritura es tan lenta, ninguna dilata por tanto tiempo un decir tan mínimo. En Ponce, la escritura dilata por años ese decir sin término, al borde del silencio, lo poco que puede decirse acerca del dolor por la pérdida de los amados.

No entendamos aquí por fatiga la futilidad del cansancio al fin de la jornada, y menos los efectos del cansancio en el curso de la labor que se dedicada a fines externos dentro de la lógica productivista. La fatiga, en este caso, es radical, es la fatiga del lenguaje poético, ese llegar a los límites de lo inteligible, lo imaginable y lo simbolizable. Hay poetas, como Javier Ponce, cuya escritura entraña un esfuerzo por acercarse al silencio, por mantenerse en los límites del lenguaje, a punto de saltar al Afuera absoluto, al vacío, a la nada. Son los poetas de nuestra época tardía que han heredado de los místicos, como San Juan de la Cruz, la vocación por ese riesgo extremo. En esta vía, Ponce se aproxima a poetas como el último Dávila Andrade, José Ángel Valente y Blanca Varela.

*Afuera es la noche* es el necesario colofón de la experiencia poética de Ponce. El libro consta de dos partes, el poema

“Ninguna sed” –integrado por diez divisiones poéticas–, y “Otros lugares, otros ritos”, que contiene cuatro poemas: dos que retoman la preocupación por la historia –“Baltazara muere en el páramo” y “En Quito, los reidores”– y dos que evocan momentos y lugares –“México, la noche de 1999” y “San Gimignano, veinte años después”–. “Otros lugares, otros ritos” lleva por epígrafe una cita del *Infierno* de Dante: “¿Qué destino / te trae aquí, sin ser tu último día?” El epígrafe abre el conjunto de los cuatro poemas que reiteran el tono elegíaco de Ponce, señalando a la vez que se trata de cuatro lugares de padecimiento fijados en la memoria, por donde transitan las sombras de los ausentes.

“Baltazara muere en el páramo” evoca la dispersión de los miembros de la indígena Baltazara Chiusa, condenada a morir por descuartizamiento, cuyas extremidades fueron enviadas luego a distintos familiares. El poema intenta recoger esos miembros dispersos en una unidad simbólica: la víctima que retorna por justicia. Mas el poema constata esa imposibilidad del retorno en la dispersión fantasmal de voces, pesadillas e imágenes del rito de castigo que provoca la muerte, sobre un fondo de tiniebla y frío. “Baltazara muere en el páramo” es un poema que puede inscribirse en *A espaldas de otros lenguajes*, cuyo título es citado en el poema: “Te desnudaron / y el látigo ensartó escrituras violentas / lenguajes contra tu espalda”. De manera semejante, “En Quito, los reidores” se relaciona con *Los códices de Lorenzo Trinidad*. Los otros dos poemas, “México, la noche de 1999” y “San Gimignano, veinte años después”, bien podrían formar parte de *Texto en ruinas*.

Sin embargo, es “Ninguna sed” el poema que constituye el verdadero colofón de la experiencia poética de Ponce, en la cual la escritura es el reiterado fracaso en el intento de alcanzar la presencia –el “retorno”– de los amados, de los días perdidos, del hijo muerto: “Lo escrito fuga apenas escrito.” La escritura pretende fijar el mundo en las palabras, sostener los seres a través de los nombres. Pero la escritura es dispersión de huellas, de rastros, al punto que los nombres,

aun el de aquél que escribe, acaban por perderse en el olvido, en “un corredor de pájaros”. El poeta ha vuelto a la escritura, al libro, para reiterar ese retorno de lo imposible, esa repetición de lo irreplicable: la presencia de los ausentes, de los muertos. Lo dice desde los primeros versos del poema:

Vuelvo para nombrarme y mis nombres fugan  
a lo largo de un corredor de pájaros.

Fugan

los dioses.

Qué difícil este retorno.

La creciente sombra del lenguaje  
que se tiende sobre la memoria.

La pesadumbre acechando los pasos en la isla.

Este difícil retorno, amor,  
a mis desolados pasos.

En “Ninguna sed”, Ponce inventa una ciudad, Áulide, errante por la mar de Icaria. Ciudad fantasmal que nos trae a la memoria los espectros de Ícaro y Dédalo, como también de Ulises, el urdidor de ardidés, Telémaco, y Penélope, la incesante (des)tejedora. Espectros que, sin embargo, no son nombrados en este poema que insiste en que los nombres fugan y se pierden, que reitera que el nombre de quien habla o escribe –de quien teje y desteje, de quien trama ardidés y se pierde en erráticas travesías– también ha fugado de/en la escritura.

Solo la ciudad fantasmal, cuyo recuerdo “murmura en los labios de los océanos”, y la mar en que deambula como una isla a la deriva, tienen nombre en el poema, pero nombres que pertenecen a una geografía fantástica, que señalan en realidad hacia cualquier parte, hacia cualquier territorio donde puedan levantarse túmulos de piedra que recojan los restos de los muertos. Nombres que apuntan hacia una lejanía que se acrecienta en la memoria, hasta que la isla acabe por desvanecerse en su errática deriva por la mar. La memoria es una distancia que se acrecienta con el tiempo; finalmente este descarga sobre el nombre el olvido inapelable. La escritura es una

lucha contra el tiempo, contra el olvido, contra la distancia. Un combate destinado al fracaso. Es, a su modo, un túmulo. Nada evitar  "un lejano desastre". La misma ciudad, Áulide, acaba por ser el nombre de nada, la marca de un olvido, del terrible olvido de quienes vivieron entre sus muros.  C mo ser justos con los muertos, con los sepultados entre las ruinas de Áulide?  C mo serlo con aquellos cuyas huellas han desaparecido de la faz de la tierra? "Ninguna sed. Nadie nos conoce. / Trajinada y muda la ciudad / apuntala sus huesos. / Nada más allá que nos ocurra. Ningún origen."

El poeta arriba en "Ninguna sed" al clímax de su desasosiego. Por la mar de Icaria transita "Un cisne que se rasca bajo el ala / el ardor del aceite quemado", breve y suficiente alusión a la faceta destructiva de la técnica sometida al productivismo.  ulide no es la Utopía, es el lugar de la ausencia: "Todo est  ausente en  ulide". Desde ahí, desde la ausencia, "Me llega el grito de mi hijo muerto. O no es el grito / es solo la mirada de sus ojos ya ciegos. // Es la implacable descomposición del tiempo / desde el instante en que ocurrió su muerte." Mas esa implacable descomposición del tiempo arrasa también con el poema y con el poeta. No hay ahora mediación alguna, ni escribiente de hacienda, ni pintor colonial, ni el espectro del travesti entre las sombras de la noche.  Qui n escribe desde o hacia Áulide?  Ulises, acaso? Más que de Ulises, se trata de Nadie, el nombre que escucha Polifemo. O, más bien, la supresión del nombre, el olvido:

Nadie soy. O soy el que me espera  
en el infortunio de una escritura.  
Me nombran no s  en qué página.

Mas es este pozo de angustia, este clímax del desasosiego frente a la imposibilidad de dar sentido a tanta muerte, lo que conmueve con una intensidad que lleva a reconocer en esa voz desolada, que reitera la finitud de nuestra condición humana, junto al dolor, un profundo reclamo de piedad y de justicia.



## UN JUEGO INÚTIL

*It's a mug's game*

WILLIAM EMPSON

### ¿POETAS EN TIEMPOS DE PENURIA?

Se ha citado muchas veces la frase de un verso de la elegía “Pan y vino”, “¿...y para qué ser poeta en tiempos de penuria?”, que sirve a Heidegger para interpretar algunos pasajes de la poesía de Hölderlin en relación con el pensar. Para el pensador de Friburgo, los “tiempos de penuria” son los del olvido del ser y de la muerte de Dios: “La palabra ‘tiempos’ significa, en este caso, la época a la que nosotros pertenecemos aún. Con la aparición y el holocausto de Cristo, se inicia, para la experiencia histórica de Hölderlin, el fin del día de los dioses. Oscurece. Desde que los ‘pocos tres’: Heracles, Dionisos y Cristo abandonaron el mundo, el crepúsculo del tiempo del mundo se acerca a su noche. La noche del mundo extiende sus tinieblas. La edad del mundo está determinada por el alejamiento de Dios, por la ‘falta de Dios’”, dice el filósofo de un modo también poético<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, “¿Para qué ser poeta?”, en *Sendas Perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, pp. 222 y ss.

La proximidad de la poesía al pensar —en verdad, de algunos poetas excepcionales<sup>2</sup>—, se relaciona, en Heidegger, primero con la historia del ser y su olvido y, más tarde, con sus meditaciones sobre el lenguaje, más específicamente, sobre el habla. La interpretación heideggeriana extrae de los textos poéticos unos cuantos “filones” que se inscriben en el camino de su propio pensar. Se refiere a fragmentos de los poemas como fragmentos de una ontología. No por ello deja de vibrar en nosotros, gracias precisamente a la meditación heideggeriana, el eco de la penuria de los tiempos a que alude el verso de Hölderlin.

Otro gran poeta de la lengua alemana, Paul Celan<sup>3</sup>, viniendo reticencias que provenían de la inicial adscripción al nazismo del filósofo de Friburgo, finalmente lo visitó en su cabaña de la Selva Negra. Esta visita es un acontecimiento de la cultura alemana atravesada por el horror de Auschwitz, como nos recuerda Günter Grass en *Mi siglo*. Al parecer, Celan sintió cierta frustración de sus expectativas en el encuentro con Heidegger; quizás el filósofo no pudo responder a las preguntas del poeta, o tal vez las preguntas del poeta y las preguntas del filósofo no dejan de moverse muy cerca las unas de las otras, sin coincidir y sin que tampoco se obtengan respuestas. Sea lo que fuere cuanto haya sucedido entre el filósofo y el poeta, Celan escribió luego un texto poético sobre el (des)encuentro, *Todtnauberg*. No hay duda alguna sobre los “tiempos de penuria” que vivió Paul Celan y sobre los que no escribió Heidegger directamente.

¿Qué puede llegar a decirnos a nosotros la frase del verso de Hölderlin: “¿...y para qué ser poeta en tiempos de

---

2 Cabe ponerse en guardia frente al hecho de que los poetas escogidos por Heidegger en relación con el pensar sean todos ellos poetas de lengua alemana: Hölderlin, George, Trakl y Rilke.

3 El poeta judío nacido en la frontera de Rumania con Ucrania que se atrevió a escribir en alemán pese a la grave interrogante colocada por otro filósofo, Theodor Adorno: ¿cómo puede ser posible escribir poesía en alemán después de Auschwitz?

penuria?” En el contexto de la frase, cabe detenerse en la pregunta por el “para qué”, por el significado de la palabra “poeta”, por la condición que hace de alguien un “poeta”, por el significado de “tiempos”, y finalmente, de “tiempos de penuria”.

Hölderlin, poeta romántico, seguramente tenía en mente una imagen prometeica, titánica, del poeta. Nosotros, tal vez con la edad, nos hemos vuelto más cautos y modestos. Nosotros llegamos al ocaso de Occidente —*die Abendsland*, la tierra de la noche, se dice en alemán—, cuando el desencantamiento del mundo por obra de las ciencias y la técnica ha avanzado lo suficiente para despojarnos incluso del sentimiento prometeico; llegamos cuando el nihilismo provocado por la “muerte de Dios” ha socavado los fundamentos culturales y los valores milenarios de Occidente, incluido el humanismo. Este nihilismo activo tiene su aspecto saludable: lo llamamos fin de la ilusión.

Los “tiempos” del poeta que escribe hoy son los del acabamiento de las formas culturales del Occidente moderno, y quizás entre ellas, de las propias formas del poetizar; son los “tiempos” de un cambio civilizatorio que corroe la centralidad que la *palabra* tuvo en la cultura, desde los griegos y los judíos de la Antigüedad. Son los “tiempos” también en que la “masa” disuelve la figura de la singularidad; tiempos del paso de la “Galaxia Gutenberg” a los dominios de la comunicación electrónica; del papel a la pantalla, del libro a la red. ¿Qué podemos intuir hoy sobre lo que podrá ser considerado “poema” —si es que tal categoría no queda en el uso lingüístico para referirse a unos objetos textuales del pasado— de aquí a treinta, cincuenta o cien años?

Mas los nuestros son “tiempos de penuria”: la condición miserable de la vida, para la mayor parte de los seres humanos, no deja de conmovernos. A esta delimitación de la “penuria”, como condición miserable de la vida humana —miseria no solamente económica, sino ética, cultural, política—, podríamos sin embargo objetar que la condición humana, a lo

largo de la historia, ha sido siempre de penuria. No ha habido, en verdad, un tiempo histórico que no fuese de penuria en este sentido. Quizá sea la conciencia de la extrema barbarie que se concentra en la cúspide del movimiento civilizatorio moderno lo que confiere a nuestra época, a este período final de los Tiempos Modernos, una peculiar aspereza, una sensación de extrema penuria.

¿Qué puede decir el poeta en esta época? Hay textos poéticos que hablan de la penuria histórica de este tiempo. Sin embargo, si los poetas se limitasen a señalar, describir y condenar la penuria de nuestra época, bien poco añadirían al discurso crítico de filósofos, historiadores y moralistas. Si tiene sentido la palabra poética es porque va más allá de los discursos críticos; el suyo es un decir finalmente errante, errático incluso, que se vuelca hacia la intimidad del poeta-lector y del lector-poeta.

Errante y enigmático, el decir poético permanece en la cercanía, aunque habla de lo más próximo y de lo más extraño; se dirige al ser humano concreto como acontecimiento singular, sin cesar repetido, en un decir que interroga sobre nuestro lugar en el Tiempo, en el Cosmos, sobre nuestros vínculos con la Tierra, con los otros —los amados, los deseados—, con los otros ya muertos y los que todavía no han llegado. Si el poema es acontecimiento y si los textos poéticos permiten múltiples acontecimientos, entonces el decir poético es, de modo fundamental, un decir que se metamorfosea. Habla así, gracias a su propia metamorfosis, de la incesante metamorfosis humana. Y es por consiguiente radical apertura. Quizás a ello apunte lo que para Mallarmé parece ser la terrible condición angélica del poeta —es decir, su condición de mensajero—: *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.*

La cuestión, en principio, radica aparentemente en saber si la transformación civilizatoria del período final de los Tiempos Modernos, en la que estamos inmersos, dejará todavía ámbitos para la escucha del poema. Por ahora contamos con

la permanencia de pequeños ámbitos en los que se sostiene la comunidad poética. Entre nosotros, aquí, en este cruce de los Andes y el Pacífico con el Ecuador terrestre, formamos parte de una comunidad muy pequeña. Pero justamente por ello siempre nos acucia una reiterada pregunta: ¿Y si toda esta pretensión de la palabra poética fuese una mera ilusión?

### ¿UN JUEGO DE TONTOS?

¿Y si la penuria más terrible que pudiese afectar a un poeta ecuatoriano de estos días fuese la radical futilidad de su escritura? Nada asegura que la palabra poética pueda decir todavía algo en esta época del mundo. Incluso si fuese dable que la palabra poética pudiese decir algo, nada asegura que un poeta singular alcance ese decir. ¿Qué rasgo, qué signo, qué huella se puede añadir a toda la poesía ya escrita? ¿Y qué desde esta encrucijada, los Andes, el Pacífico, el Ecuador terrestre?

Y, sin embargo, frente al poeta espera su Otro más radical: la muerte. ¿Por qué insisto en escribir y leer textos poéticos, por qué necesito con urgencia que los poemas sigan aconteciendo ante mí?... Para conjurar la muerte, para alejarla... Llega un momento en que, para el poeta, la escritura de textos que pretenden ser poéticos y la lectura de poemas adquieren la densidad que tiene la confrontación del Caballero con la Muerte –en rigor, en sueco, como en alemán, el Señor Muerte– frente al tablero de ajedrez, en la alegoría medieval que recoge Bergman en *El séptimo sello*: es una dilación. Puede llegar un momento en que se evidencie ante mí la imposibilidad de seguir escribiendo poemas, pero me sería imposible continuar viviendo sin que ante mí acontezcan poemas. Podré dejar de escribir textos que presumen de poéticos; no de leer poemas. Estos son como el pan, el agua y la sal: imprescindibles. Pero esta es una necesidad individual, y tal vez una necedad en esta época.

El poeta cubano Virgilio Piñera, en una carta que dirige a su amigo José Rodríguez Feo, escribe algo que pudo servir para su epitafio, o para el de muchos otros poetas: “Cuando esté bajo tierra, y como las nuevas generaciones serán más prácticas que yo, dirán de mí: ese tonto se sacrificó nada menos que por la literatura... Pasó hambre, frío, vejaciones y demás por algo tan estúpido como la literatura.”<sup>4</sup> La más extrema de las formas que pertenecen a la “literatura” es el poema. Por su parte, el poeta inglés William Empson se dijo un buen día: “Este es un juego de tontos”, dejó de escribir poemas y, aunque siguió con sus cursos de literatura, se dedicó a beber ginebra, en vez de escribir, por el resto de su vida: *“It’s a mug’s game”*.

También Laura Riding, la gran poeta norteamericana, se calló medio siglo antes de morir. Celan se ató una cuerda al cuello y se arrojó al Sena, Dávila Andrade se cortó el cuello: los dos para enmudecer definitivamente. Pero frente a ellos, otros poetas han vivido y escrito serenamente hasta el fin de sus días, en ocasiones hasta una edad avanzada: Borges, Paz. Otros incluso no tuvieron escrúpulos a la hora de publicar, y lo hicieron de manera excesiva: Neruda es un ejemplo de este exceso impúdico en nuestra lengua. Y su compatriota Pablo de Rokha también.

Quiero entender que el “juego de tontos” a que se refiere Empson y la “tontería” a que alude Piñera son un doble juego: frente a la eficacia práctica que impone la vida social, la poesía es un asunto de tontos. Pero lo decisivo es considerar la tontería en conexión con las preguntas ontológicas que, concordemos o no con Heidegger, el poeta no deja de hacerse. Aun en la ligereza de los poemas de humor, de los epigramas, de los madrigales, no dejan de ponerse preguntas sobre la duración, la condición efímera del gozo, del amor y

---

<sup>4</sup> “Cartas de Virgilio Piñera a José Rodríguez Feo”, en *La Gaceta de Cuba*, No. 5, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, septiembre-octubre de 1999. La carta está fechada el 22 de abril de 1958.

de la vida, sobre la soledad esencial del ser humano, sobre la condición de exilio en los Tiempos Modernos tardíos.

Locura o tontería es, para el pragmático sentido común, el detenerse en esas preguntas e intentar una iluminación fugaz: la del poema, que si bien no responde, algo dice sobre estas cuestiones<sup>5</sup>. Locura o tontería, porque estas preguntas no tienen respuestas. Al poema lo acosa el silencio radical. La poesía en nuestra época está rodeada, desde el punto de vista de la vida social, de un ruido extremo y, desde el punto de vista ontológico, de un denso silencio.

Vuelvo a mi pregunta: ¿y qué sentido tiene escribir poemas hoy? Nada tiene que ver, en última instancia, el destino social de la poesía. Finalmente de lo que se trata es del destino singular del poeta, y tal vez entonces otra sea la pregunta que deba hacerse: ¿hay todavía un decir que tú, que insistes en querer ser poeta, puedas levantar desde el polvo de la tierra, desde las cenizas de lo vivido, desde el sedimento de la lengua, capaz de fulgurar por un ligero instante al borde del silencio, para negar la Nada en su condición de absoluto? ¿Tienes la fuerza suficiente para mantenerte sereno en medio de la soledad extrema, o para acercarte al abismo y arrojarte a su encuentro? Son las formas de la tontería y la locura. No te queda otra alternativa: así te conviertas en vagabundo, en traficante de armas, en maestro de literatura o en bebedor insaciable de ginebra, hasta el último de tus días irás a la deriva entre tontería y locura. Lo único que importa es saber si tienes la fuerza suficiente y alcanzas por un instante el destello del poema.

---

<sup>5</sup> Recordemos que ya Gaston Bachelard decía que el poema es una manera breve de hacer metafísica.



## NOTA FINAL

Este libro recoge ensayos escritos a lo largo de una década. Tiene su comienzo en una investigación sobre la poesía ecuatoriana del siglo XX que llevamos a cabo María Augusta Vintimilla, Fernando Balseca y yo en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede de Ecuador (1996-1998), la cual contó con el apoyo del fondo de investigaciones del CONUEP. Algunos ensayos han sido publicados en revistas o memorias de encuentros literarios. Muchas de las apreciaciones de este libro surgieron de los seminarios sobre poesía ecuatoriana dictados en la Universidad Católica de Quito, en la Universidad de Maryland (2001) y en la Universidad Rovira y Virgili de Tarragona (1998, 2004). A continuación se indican estas publicaciones anteriores:

“La modernidad de la poesía ecuatoriana”, versión corregida de la ponencia presentada en el Encuentro Nacional de Literatura “Alfonso Carrasco Vintimilla”, Universidad de Cuenca, 1993, publicada con el título “Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana”, *Kipus*, Revista Andina de Letras, N° 3, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 1994-1995, pp. 29-47.

“Jorge Carrera Andrade en el contexto de la poesía ecuatoriana contemporánea”, *Re-incidencias*, Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión, Año 1, N° 1, diciembre de 2002, pp. 91-106. Conferencia leída en la Universidad Rovira y Virgili de Tarragona, España, en marzo de 1998.

“Carrera Andrade: la meridiana evidencia de la tierra”, *País secreto*, Revista de Ensayo y Poesía, N° 5, Quito, octubre 2002, pp. 3-11. Una primera versión del ensayo fue leída en el Centro Cultural Benjamín Carrión de Quito el 2 de mayo de 2002.

“La ciencia jovial del viejo Carrera Andrade”, texto leído en el lanzamiento de la *Obra poética* de Carrera Andrade, edición de Javier Vásconez y Raúl Pacheco, Acuario, Quito, 2000.

“Alfredo Gangotena, poeta del extrañamiento”, *Hispanamérica*, Revista de Literatura, Año XXVII, N° 79, Maryland, USA, 1998, pp. 65-82.

“Confines”, *País secreto*, Revista de Ensayo y Poesía, N° 2, Quito, octubre 2001, pp. 7-13.

“La poesía de Gonzalo Escudero: ‘Arquitectura de la luz sumisa’”, “Prólogo” a Gonzalo Escudero, *Obra poética*, Edición de Javier Vásconez, Quito, Acuario, 1998.

“Dar la voz”, conferencia leída en el Encuentro de Escritores de Perú y Ecuador organizado por la Universidad Ricardo Palma, Lima, junio de 2004.

“El pez solo puede salvarse en el relámpago”, *País secreto*, Revista de Ensayo y Poesía, N° 7, Quito, junio 2003, pp. 3-11.

“Un juego inútil”, ensayo escrito a partir de la ponencia “¿Y qué sentido tiene escribir poemas hoy?”, leída en el Encuentro Nacional de Literatura “Alfonso Carrasco Vintimilla”, Universidad de Cuenca, 1999.

Los ensayos sobre la poesía de Efraín Jara Idrovo, Francisco Granizo, Alexis Naranjo y Javier Ponce fueron escritos a partir de las notas del autor y las versiones magnetofónicas de las conferencias dictadas en el Centro Cultural Benjamín Carrión en mayo y junio de 2002.



# ÍNDICE

PREFACIO .....	9
LA MODERNIDAD DE LA POESÍA ECUATORIANA .....	13
CARRERA ANDRADE Y LA POESÍA ECUATORIANA CONTEMPORÁNEA .....	41
CARRERA ANDRADE: LA MERIDIANA EVIDENCIA DE LA TIERRA .....	59
LA CIENCIA JOVIAL DEL VIEJO CARRERA ANDRADE .....	79
ALFREDO GANGOTENA, POETA DEL EXTRAÑAMIENTO .....	85
CONFINES .....	105
LA POESÍA DE GONZALO ESCUDERO: “ARQUITECTURA DE LA LUZ SUMISA” .....	119
HUGO MAYO: DE LA REVUELTA AL SILENCIO ESENCIAL .....	143
DAR LA VOZ .....	151
EL PEZ SOLO PUEDE SALVARSE EN EL RELÁMPAGO .....	175
LA FIESTA DEL SOLITARIO .....	195

EL DESGARRADO PANEROTISMO DE FRANCISCO GRANIZO .....	217
LOS TZÁNTZICOS, NUESTROS DETECTIVES SALVAJES .....	235
SILENCIO Y ESPLENDOR EN <i>EL ORO DE LAS RUINAS</i> .....	255
LA AUSENCIA QUE SE HA DEJADO ESCRITA .....	279
UN JUEGO INÚTIL .....	301
NOTA FINAL .....	309

*A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*, de Iván Carvajal, primer número de la serie de Estudios Literarios y Culturales del Centro Cultural Benjamín Carrión, compuesto en Garamond, con una tirada de 500 ejemplares, se terminó de imprimir el día 20 de octubre del año 2005, en los talleres de PPL Impresores.

