

Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana*

Iván Carvajal**

Para Hugo Salazar Tamariz,
en su septuagésimo aniversario

En este ensayo me propongo intentar una aproximación a un grupo de textos, unidos por un evento en rigor extra-poético, como es un concurso de poesía, pero que manifiestan en conjunto algunas tendencias del vínculo de nuestra poesía con la modernidad. Este ensayo fue presentado, como ponencia, en el Encuentro de Literatura realizado en la Universidad de Cuenca en noviembre de 1993 y, como en esa ocasión, está dedicado a Hugo Salazar Tamariz, quien celebraba su septuagésimo aniversario en ese año. Otro motivo, extra-poético éste, que sin embargo nos sitúa en la vía de una tradición de la que formamos parte, es la poesía contemporánea escrita por ecuatorianos. En esta versión, prescindiré de la primera parte de la ponencia presentada en Cuenca, «Poesía y modernidad», necesaria en la apertura de la discusión del encuentro, pero no aquí; evito así la reiteración de un problema ampliamente debatido.

* Tomado de *Kípus, Revista Andina de Letras* 3, UASB - Quito/Corporación Editora Nacional, Quito, 1995.

** Versión corregida de la ponencia presentada en el Encuentro de Literatura, Universidad de Cuenca, 1993.

Sobre el movimiento poético en Ecuador

Pienso que en Ecuador la poesía -la lírica más precisamente, pero en general la literatura artística- como movimiento, como productividad de sentido que tiene continuidad, emerge solo en nuestro siglo, a partir de los 'decapitados' y sobre todo de Medardo Ángel Silva, quien, a mi modo de ver, merece un tratamiento que permita ver un punto de inflexión en que culmina nuestro modernismo, epigonal ciertamente de Rubén Darío y Herrera y Reissig. Incluso más radicalmente: emerge en 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 es evidente que se trata de una poesía menor, epigonal de la española, sin obras verdaderamente relevantes con la sola excepción de Olmedo. Hablo además de la poesía escrita en castellano. Pero en el siglo XX nos encontramos ante otra situación: la apertura cosmopolita, la escritura de poesía no epigonal, la contemporaneidad de nuestra poesía con las grandes tendencias poéticas latinoamericanas, el surgimiento de voces que producen obras vigorosas a partir de una indagación por nuestro modo de ser, nuestro mundo histórico-cultural. Incluso, contamos con la emergencia de formas singulares que surgen para expresar esa afirmación poética, como en el caso de Dávila Andrade.

Ese movimiento, que arranca claramente en la década de los 20, por el vínculo con las vanguardias que representan, bajo dos modos distintos, Alfredo Gangotena¹ y Hugo Mayo,² nos coloca en la tradición de la modernidad y sus rupturas, para decirlo con las palabras de Octavio Paz. Y nos coloca en esa tradición de manera contemporánea a los grandes movimientos vanguardistas de América Latina, de España y, más ampliamente, de Occidente, y luego, afín a la postvanguardista, si se me permite la palabra para designar la poesía que se escribe desde fines de la Segunda Guerra Mundial.

Ello se revela en las formas poéticas, pero también en los vínculos de Hugo Mayo con los ultraístas o los estridentistas; en la pertenencia de Gangotena

1 Alfredo Gangotena (1904-1944): *Orogénie*, 1928; *Absence*, 1932; *Tempestad secreta*, 1940, Poesía, trad. De Gonzalo Escudero y Filoteo Samaniego, 1956.

2 Hugo Mayo, seudónimo de Miguel Augusto Egas (1897-1988). Fundó las revistas vanguardistas *Singulos*, 1922, y *Motocicleta*, 1924. Su obra se recogió y publicó tardíamente: *El regreso*, 1975; *Poemas*, 1976; *El zaguán de aluminio*, 1982, reelaboración de los textos originales escritos hacia 1921 y perdidos por el autor; y *Chamarasca*, 1984.

al círculo de Max Jacob, su amistad con Henri Michaux y Jules Supervielle, y en algún momento con Paul Claudel, en la coincidencia de Alfredo Gangotena con Vicente Huidobro -aunque después del chileno- en el gesto que constituye, para un americano hispanohablante, el escribir en francés; en las relaciones de Jorge Carrera Andrade con otros poetas contemporáneos. América Latina participa activamente en los movimientos vanguardistas. Y, dentro de esa participación, en esa y la siguiente década, aparecen dos poetas cuyas obras van a marcar en muchos sentidos las tendencias de la posterior poesía escrita por ecuatorianos, tanto por la influencia directa en algunos de nuestros poetas, como por la demarcación de líneas de adscripción y oposición, o al menos de diferencia, entre individuos y grupos que se reclaman como sus herederos: esos poetas son César Vallejo y Pablo Neruda.

Trilce, Poemas en prosa, Poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz, constituyen una fulgurante poesía de apertura a los desgarramientos del hombre contemporáneo en su dimensión universal, desde la experiencia del hombre de los Andes, del cholo que contiene lo indio, vive un cristianismo en movimiento crítico, agónico, que no se refiere ya a la Iglesia sino a la Pasión. 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 registro: el ser andino, la agonía cristiana y los efectos de su utopía comunista; apertura que anhela un futuro distinto, de justicia y comunidad, pero que mantiene abiertas las heridas, que 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 raíces, míticas por cierto, el poema de Neruda que habrá de repercutir más entre nosotros.

Un singular concurso de poesía

Quiero ahora detenerme en un acontecimiento singular: un concurso de poesía que se realiza 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 evento que coloca a los poe-

mas 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 premian obras y autores que, con el paso del tiempo, se revelan insignificantes, como también se han ignorado o relegado obras verdaderamente revolucionarias, poetas fundamentales. En ocasiones, la justicia de los fallos se ha consagrado a través del tiempo. 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 años 50.

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.³ En ese año, Carrera Andrade⁴ publica *Hombre planetario* y Jorge Enrique Adoum⁵ prepara *Dios trajo la sombra*, tercera parte de *Los cuadernos de la tierra*. El primero de enero de ese año, 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. Martí y Marx: lo latinoamericano, 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 las crisis en los mercados del banano. Fue un año de enfrentamientos del centro y la izquierda contra el gobierno de Camilo Ponce. Gobierno que, a su vez, había entregado todo 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: un esfuerzo que lograba, por fin, unir por vía terrestre a Guayaquil con Quito, a la sierra con la costa... Un siglo después de iniciado por García Moreno podía finalmente culminar ese proyecto. Gobierno

3 El veredicto del jurado y los textos están publicados en *Poesía ecuatoriana del siglo XX: ganadores del Concurso Ismael Pérez Pazmiño*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana 1976.

4 Jorge Carrera Andrade (1903-1978), *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

5 Jorge Enrique Adoum (1926). Los textos citados pertenecen a “Los orígenes”, *Los cuadernos de la tierra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1963.

que, si bien había rechazado la representación institucional de la cultura, había en cambio motivado la edición de la Biblioteca Mínima (editada en Puebla, México, por la Secretaría de la XI Conferencia Panamericana y Editorial Cajica) que, como puede comprobarse, mira más bien al pasado e ignora prácticamente lo fundamental de la obra poética y narrativa del siglo XX. Con todo, no deja de ser un valioso testimonio de la literatura nacional. Si la Conferencia Panamericana no se realizó en Quito, la capital comenzó, a partir de entonces, a modificarse: emergió el modernismo funcionalista en la arquitectura, con el Palacio Legislativo y el Hotel Quito. Guayaquil, por la concentración del capital comercial y bancario, por la afluencia masiva de campesinos despojados de tierra o de trabajo por la crisis, iba en este sentido -para la época- 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 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: derrumbes, vehículos que caían a profundos abismos. Los vínculos por vía aérea eran celebrados como proeza familiar por la mayoría de la población, con fotografías de viajero y grupo en los aeropuertos; pero viajar en tren era todavía un verdadero encanto. Con la economía bananera, se ensanchaban las fronteras agrícolas, surgían algunos pueblos caóticos: Santo Domingo de los Colorados (al que se llegaba, desde Quito, por una carretera al borde del abismo, por la cual no podía pasar a la vez sino un solo vehículo) o Quevedo. Y en la sierra, aumentaban las tensiones en el campo, dada la supervivencia de formas precapitalistas: huasipungos, aparcerías, arrimaje. Tensión que se expresaba en movimientos del campesinado indígena, en la transformación de algunos sectores terratenientes que optaban por 'modernizarse', convirtiendo sus haciendas cerealistas en empresas ganaderas; en la lucha por la reforma agraria, que la Revolución Cubana acababa de poner al orden del día. La población ecuatoriana era, para entonces, fundamentalmente rural. El índice de analfabetismo superaba el 50% 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 éstas, 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, al estallido de la bomba en Hiroshima, ante el acontecimiento de la Revolución Cubana- tenía que modificar la comprensión de la historia, sacudir las conciencias, devolvernos nuevamente a la pregunta por nuestro ser histórico, nacional, 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 herencia de un sentimiento agónico. El nombre con que designa a su primer libro es todo un símbolo: *Orogenia*. Y no porque constituya un manifiesto de alguien vinculado profesionalmente a la ingeniería de minas, sino a causa de la indagación por el fundamento de la existencia: las raíces, lo mineral, lo escondido, son símbolos de lo telúrico, en tanto sustrato del ser-ahí, de la existencia. Pese a su profesión, 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 dejo objetivista, a pesar del juego metafórico o más bien a causa de él, como una expresión del afán posesivo del burgués. Yo no creo que sea justa esa apreciación de Rivas. Veo algo más profundo en esa cualidad de la primera poesía de Carrera Andrade: teníamos, como pueblo, que empezar nombrando las cosas. Maravillados por las semejanzas y las diferencias que ponía nuestra visión, ante la iluminación producida por nuestra intensa luz, conjugación del sol y los Andes, y la iluminación que devenía de la apropiación de la lengua (con los antecedentes de Olmedo, Montalvo, el modernismo), Carrera y algunos de sus contemporáneos tenían que designar. Y establecer las correspondencias. Nombrar desde nuestra 'provincia': acto encantatorio, de apropiación de la lengua más que de las cosas; acto de emergencia de la conciencia en medio del mundo, a través del contacto con los objetos. De ahí, también, la intensidad metafórica de la poesía de Carrera que es también visible en otros poetas de los años 20 y 30. Es la apropiación de la lengua castellana como lengua de un poetizar que inicia una trayectoria.

Junto a esa necesidad de nombrar, que aún no ponía en cuestión la posibilidad del decir el mundo con el lenguaje poético -como, por caso, lo hará

radicalmente, a fines de la década del 30, José Gorostiza-, necesidad que se vuelve pasión, emerge en nuestra poesía la instauración de la visibilidad de la tierra, el suelo, las montañas, las selvas, los mares, el cielo, sin las mediaciones de cánones poéticos importados, sean lexicales, estróficos o rítmicos. Heredera del modernismo latinoamericano, con su fibra cosmopolita, su capacidad para absorber y transfigurar, la poesía de Carrera y sus contemporáneos tuvo la tarea de constituir un imaginario en torno del ser humano y la naturaleza en los Andes ecuatoriales. Ante todo, debió signar la presencia de los Andes. Pasión telúrica: presente en el propio Gangotena, pero luego también en Dávila Andrade.⁶

Una de las primeras líneas temáticas que se advierten en la poesía de Dávila Andrade tiene que ver con la fuerza telúrica y aún cósmica, con el descubrimiento de un espacio ante el que se detiene el aliento, la inteligencia: “Espacio, me has vencido”. Vivimos en una *Catedral salvaje*. Catedral: lo que se levanta a los cielos, 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, como 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 utopías futuras

Así, nuestros ‘orígenes’ aparecen, en primera instancia, signados por lo telúrico, como una peculiar geografía. Pero en esa geografía, ya en el origen, se perfila la orfandad, la carencia, la soledad.

6 César Dávila Andrade (1919-1967). La Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Cuenca, y el Banco Central publicaron dos tomos de sus obras completas, *I Poesía; II Relato*, Cuenca-Quito, 1984.

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
lenta del océano mordiendo el hueso
de la orilla, y el jaguar
como un relámpago del suelo.

Así comienza *Los orígenes* de Adoum (1952). Geografía áspera, violenta, en la que “un pueblo antiguo” (Salazar Tamariz),⁷ nuestro origen, nuestros ancestros, despliega su esfuerzo. La poesía se vuelve hacia el mito. Hubo necesidad de instituir mitologías: una tras otra, en pos de Neruda, emergieron las construcciones de los orígenes, de las génesis a partir de lo telúrico. “Yo no tuve destino sino esfuerzo”, dice Adoum. Esfuerzo que permite descubrir no solamente los ventisqueros, sino el líquen, la cabuya, la madera: lo vegetal, lo animal, lo animado. Salazar, por su parte, inicia *El habitante amenazado* con un canto que enfatiza esa fuerza telúrica:

Somos un pueblo antiguo,
viejo como la miel,
como la sombra,
como las altas hojas,
tan pegado a la áspera corteza que,
de lejos.
nadie nos diría seres sino topografía.

Zurcidos a la tierra hemos estado siglos azules
y amargos siglos,
hollando la ya enterrada
edad de la montaña,
los sucesivos cauces de los ríos
y comiendo del ácimo concepto de los frutos.

⁷ Hugo Salazar Tamariz (1923). Ha escrito novelas, dramas y en verso: *Transparencia en el trébol*, 1948; *Mi parcela de magia*, 1949; *El habitante amenazado*, 1955; *Poemas desnudos*, 1958; *Sinfonía de los antepasados*, 1960; *Apuntes del forastero*, 1963; *Tres poemas*, 1968.

El mito exige el relato. Con Adoum, con Salazar Tamariz, asistimos a un desborde de lo narrativo: el sujeto lírico bordea el canto épico, si bien cualquier epopeya se vuelve imposible en la modernidad, aunque fuese periférica. Al cantar, el hablante narra la historia -mítica- de un pueblo que emerge desde lo telúrico, la génesis desde la tierra -sol y Andes- de lo indio, la 'sustancia misma de la nacionalidad', en términos de la ideología del estado nacional que se va tornando dominante de modo paulatino. Así, 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 así un orden de legitimidad anterior a los efectivamente históricos, sobre todo, 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 ocaso,
 ¡sino una audaz topografía!

No se puede menos que pensar que ese ojo extraño 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 por el estilo: en América no hay historia sino pura 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 éstas y el hombre. Hombre que, sin embargo, es un nosotros. También en el poema de Adoum a que me he referido, el 'yo', el sujeto del poema, es en realidad un nosotros. Pero un 'nosotros' -aún si se encubre en un 'yo'- aún indiferenciado: una comunidad. ¿Qué comunidad? Una comunidad indígena, ancestral, esto es, una construcción puramente mítica de los poemas de Adoum, de Salazar Tamariz. Ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XX; modernos pero de una manera peculiar; urbanos, pero de pequeñas urbes; he-

rederos de la cultura occidental, pero marginales en esa cultura (¿marginales? ¿en sus umbrales?), requeríamos de un origen distinto a Israel, Grecia, Roma, en fin, Europa. La poesía fue vehículo para constituir ese mito, levantado sobre los restos del mundo indígena anterior a la conquista española, gracias a la persistencia del cuerpo del indio, de sus ceremonias entremezcladas con la religiosidad católica, que permitían vislumbrar lo otro de Europa, de lo occidental. Lo que sin embargo marca esa experiencia es que la lengua en que se escribe no puede ser sino el castellano: no va una lengua abstracta, aprehendida en la gramática y la retórica, sino el castellano hablado en estas tierras. Y como lengua poética, la lengua de Garcilaso, San Juan de la Cruz, Cervantes, Quevedo, Góngora, de Machado y García Lorca, de Olmedo, Martí y Darío, a la vez que aquella que sonaba en el habla cotidiana. Sin embargo, el reiterado recurso al símil en Salazar Tamariz bien podría ser visto como una marca retórica de la problemática apropiación de la lengua castellana como lengua de nuestro poeta hispano-andino, y aún de la problemática relación entre las palabras de la lengua hispana y las cosas que se tenían ante la mano, pese a los cuatro siglos que esa lengua ya tenía de afincada en el país. Por tanto, esa lengua devenía legado, y revela en su uso poético la marca de esa herencia, habida del extranjero de Salazar, del conquistador de Adoum. Síntoma que me parece decisivo en la lectura del acontecer de nuestra poesía.

Por cierto, junto a la mitificación del pasado, se estableció una promesa de futuro, que ya en nuestro país tenía nombre: 'socialismo', 'comunismo'. El primer Partido Socialista Ecuatoriano, del que surgieron luego el PSE y el PCE se fundó en 1926; pero ya antes Belisario Quevedo, 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 de la conquista, del mundo colonial, de la supervivencia feudataria, no solamente debía situarse en el futuro, en la promesa de la utopía a conquistar, aprehendida a través de una manera teleológica de asimilar el marxismo, más la doctrina de los funcionarios que el pensamiento del fundador. Para que ese futuro fuese posible, debía existir un suelo, un fundamento histórico: se lo intuyó 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 numerosa y fuerte clase obrera, e incluso Mariátegui y figuras indias como la legendaria Dolores Cacuango. Pero sería una reducción por demás grosera explicar esa peculiaridad de la poesía con esas solas referencias. Hay, en esa necesidad de un origen que instituye un mito, todo un

conjunto de aspectos: una visión teleológica de la historia, la emergencia de la alteridad respecto de Occidente y Europa que 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-. Y ese entretejido configura una visión de la historia y del mundo, dramática y muy moderna, en tanto articula en el presente una perspectiva del pasado y una del porvenir, que se da en singladura con algo tan premoderno como es la urgencia de un mito fundante y de una comunidad ligada 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.

Esa necesidad de un mito sobre los orígenes y la visión dramática del pasado, que desembocaba en un mundo presente que debía ser puesto en cuestión, no solo denunciado sino transformado, devino en un acercamiento de la poesía a la prosa, en la incorporación de formas prosaicas -narrativas- en el poema, por el historicismo incorporado al pensamiento poético. Demandó una retórica narrativa, una modalidad próxima al canto épico, aunque siempre atravesada por el desgarramiento lírico, tal vez ocasionado por la fractura del ser del mestizo, la fractura de un mundo bastante aldeano y campesino que se derrumbaba, el anhelo de una modernidad justa, libre, democrática, y la estrechez -en fin, aldeana- de la existencia. 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. Veamos los títulos de los cantos: “Las raíces” (al que corresponden los versos citados anteriormente), “Sometimiento”, “Desencadenamiento”, “Flagelamientos”, “Los otros”, “Levantamiento”, “Identidad”. Luego siguen los “poemas contra el pacto militar”, que tienen menor importancia para nuestro interés. 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:

derse a menudo en una versificación de circunstancia, que se revela en el subtítulo que da a su texto: "Poema contra el pacto militar". Hay mucho de ampulosidad innecesaria, de grito agitacional, del figurado combate soñado por los revolucionarios de café -que, a fin de cuentas, fueron los únicos revolucionarios que tuvimos-: 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' señala: "... 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 aún 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: del 'ellos' al 'vosotros'. No hay, como tampoco en los otros poemas de Hugo Salazar citados, nombres propios. Hay, en oposición al 'nosotros', y al 'ellos' - 'vosotros'- antepasados, un 'Alguien' que dice "alargando su voz tibia y desnuda / Somos sombra labrada por anónimas sombras". Voz oracular que no es la del sujeto poético, pues éste afirma "y es verdad". Ese 'Alguien' anónimo y oracular es la única voz singular. En la indagación sobre el sujeto colectivo y su anclaje en los antepasados, conviene tener presente que en el poema se suceden las 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, obviamente son 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 indica ya “Boletín”, y es una elegía. No hay referencia alguna a un pasado mítico ideal, como en Adoum o en Salazar Tamariz. Pero también hay utopía, solo al final del poema, en la forma de anuncio de una resurrección. Más que historicismo, hay un anclaje en un pasaje de la historia de la servidumbre, para hablar de la violencia, la destrucción de la vida que implicó el colonialismo. Situación particular de los indios de la Audiencia de Quito, documentada por Aquiles Pérez en un trabajo historiográfico notable *-Las mitas en la Real Audiencia de Quito-*, que en el poema de Dávila Andrade se transmuta en un desgarrado manifiesto de la condición humana, de los humillados y ofendidos, del 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 padece 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, que proviene de los nombres de indígenas y de la toponimia. Y desde el primer verso 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,
...
Nací y agoniqué en Chorlavi, Chamanal, Tanlagua,
...
Padecí todo el Cristo de mi raza en Tixán, en Saucay.
...
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 más bien 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. Esa corporeidad se expresa en esa 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 al quechua, permitiendo con ello una experiencia poética del todo inaugural, basada en procedimientos translíngüísticos, en una operante transculturación en el texto poético.

Dávila Andrade sabía bien de agonías. De la experiencia dolorosa del cuerpo: “mucho agoniqué”, “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”, y así. Experiencia del cuerpo en trapiches, obrajes, minas, huasicamías: toda la larga lista de los lugares oprobiosos de la servidumbre. Indios-Cristos que padecen, además, por una servidumbre impuesta con la Cruz, con la Iglesia. Y sabía bien de la agonía como experiencia del poema, de la poesía: 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. Es vía en que la corporeidad tiene una radical experiencia patética.

Como elegía que se pronuncia por los cuerpos, de indios e indias, el poema también implora. Implora al dios de los indios: Pachacámac. Al nivel decla-

rativo del poema, esto es así. Mas, si nos detenemos en este aspecto, podemos advertir, en primer lugar, que el Pachacámac dios único, o dios trinitario, es una creación del padre Las Casas y los dominicos, dentro de una estrategia de conquista, 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 acial / 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 nivel, el Pachacámac de Dávila Andrade nos proyecta ya sobre su personal mística, presente 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.
 Oyeme, 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, Alzome!
 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 -del cuerpo y del espíritu-:

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

Dumbay, Soy!

¡Somos! ¡Seremos! ¡Soy!

“Boletín y elegía de las mitas” se construye sobre 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 de la imagen en el 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 ésta se abisma: violencias sintácticas, supresiones del artículo, gerundios, arcaísmos, términos mixtos entre quichua y castellano, deformaciones del léxico, nombres propios quichuas. Por una parte, el nivel lingüístico contribuye a postular al locutor del poema: el indio, el mitayo en general. Por otra, trasluce la grieta de nuestro ser mestizo. Grieta que nos angustia, que abre la singularidad de una historia, de ritmos temporales, 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.

Caballo en desnudo

El poema de Hugo Mayo, “Caballo en desnudo”, que nos sitúa en otra tendencia de la producción poética, es por el contrario un poema analógico e irónico. “Caballo en desnudo” se mantiene en las preocupaciones vanguardistas de Hugo Mayo: importa la autonomía del poema; 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!” = “¡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 trota y nos sitúa ante la muerte!”), locura (“¡El caballo en su locura!”), figura, ímpetu, límite, meta, 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 (pero ¡qué 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, en su muerte, ese destino encuentra -irónicamente- su grandeza. ¡Pero tenía que ser un caballo, un animal, evocación del campo!

El hombre planetario

En ese año 1959, Jorge Carrera Andrade publica *Hombre planetario*. 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”, etc., etc.

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, frente a los textos a que me he referido, el de 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 como hombre moderno, urbano, el hombre de la calle, aunque heredero de Ulises, Parsifal, Hamlet y Segismundo: esto es, el ‘burgués’ contemporáneo, o si se prefiere, el individuo de la sociedad burguesa. Es el hombre moderno, solitario, camino a la nada: “Camino, mas no avanzo. / Mis pasos me conducen a la nada / por una calle...”: el hombre de

cabeza hueca. Y 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, de la incertidumbre, el rápido desvanecimiento de la identidad, se presenta como experiencia colectiva, universal. Es, irónicamente, el fundamento del reconocimiento del otro:

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 burguesa, cuenta las monedas a medianoche. La experiencia de la vida 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, por la identidad. Interrogación que nace de la incertidumbre, pero que tiene un sustrato, un suelo, en la correspondencia universal, en la analogía y unión de las cosas dentro de la totalidad del universo: “¿Soy solo un rostro, un nombre / un mecanismo oscuro y misterioso / que responde a la planta y al lucero?”. La indagación por el fundamento del ser es una preocupación moderna. La razón moderna, por su teleologismo, 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, del romanticismo a las vanguardias, vive con la pasión del absoluto. En búsqueda 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”. Y en esa búsqueda de la eternidad y lo absoluto, el sujeto desemboca en el encuentro del ahora. 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 ahora. El tiempo cósmico es siempre un ahora, sin fin, omnipresente.

Junto a esa revelación del ahora, que a juicio de Paz será 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 estancias de su poema se oponen en este plano de lo erótico. En la séptima estancia, el cuerpo de la mujer amada “es un país de leche y miel”, un “manantial perdido”. En ese cuerpo, en ese amor, se 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 que expresan estos versos, en la siguiente estancia del poema (VIII) se realiza una presentación absolutamente satírica de la “Eva del Siglo Veinte”.

Si el poema canta al automóvil, al símbolo de la máquina y del desplazamiento en el siglo veinte, 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 su radical cuestionamiento a 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-, ese 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 ante las formas políticas del fascismo, del estalinismo, y también ante lo que Adorno y Horkheimer llamaron “industria cultural de masas”. El poeta expresa su repudio a un mundo mecanizado y administrado al extremo, en que el conocimiento mismo olvida lo esencial 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 autómata 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 hasta con la tierra”. El conocimiento de la tierra: he ahí, entonces, la tarea de la poesía frente a la ciencia moderna. El mantener vívida la pregunta por la vida, por el ser. Por la patria o, mejor aún, la *matria*. Por la unidad del hombre y la tierra / los entes en la totalidad del universo: “Serres 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 de 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 universal, planetario, sin una raíz, sin una particularidad cultural, social, histórica. Sin un pueblo, sin una lengua.

El poema de Carrera Andrade se pronuncia sobre la libertad del hombre moderno, sobre la paz. Y, de modo absolutamente 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... puesto entre paréntesis: cumplimiento de la secularización del mundo moderno.

Por todo lo indicado, me parece que *Hombre planetario* es un poema que constituye un manifiesto de modernidad. Modernidad que tiene como referencia, como sustrato, las singularidades que intentan expresar los poemas de Dávila Andrade, Salazar Tamariz y Adoum ya citados: no incompletitud, sino la especificidad de una modernidad que tiene una pesada herencia colonial y de servidumbre, que se da en la forma periférica proveniente de la dependencia neocolonial en el capitalismo del siglo veinte.

Y, para concluir: recordemos que en ese año de 1959 Adoum preparaba la tercera parte de *Los cuadernos de la tierra*, “Dios trajo la sombra”. Efraín Jara Idrovo,⁸ 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 imaginario lleva el nombre de Galápagos, las Islas Encantadas. Lo que encontramos en el poema escrito un año más tarde, “Ulises y las sirenas”, que es como su personal manifiesto poético:

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

¿Vas al centro de tu alma?
¿Buscas amor? ¿Certeza?

El viento de ti nace y hacia ti te conduce.

8 Efraín Jara Idrovo (1926). *El mundo de las evidencias*, Cuenca, 1980, recoge sus primeros libros. El texto citado está tomado de esta edición.