



LUIS CARLOS MUSSÓ

DESDE EL MISTERIO:
POESÍA ECUATORIANA
DE ENTRESIGLOS (1980-2020)

DESDE EL MISTERIO:
POESÍA ECUATORIANA
DE ENTRESIGLOS (1980-2020)

Desde el misterio: poesía ecuatoriana de entresiglos (1980-2020)

© Luis Carlos Mussó, 2026

© Universidad del Azuay - Casa Editora, 2026

ISBN: 978-9942-577-55-9

e-ISBN: 978-9942-577-56-6

EPUB: 978-9942-577-57-3

Cuidado de la edición: Cristóbal Zapata

Corrección del texto: Silvia Ortiz Guerra

Diseño y diagramación: Juan Pablo Ortega

Imagen de portada: *Pirámides malva*, ensamblaje de Oswaldo Viteri.

Cortesía de Ileana Viteri

Impresión: PrintLab / Universidad del Azuay

CONSEJO EDITORIAL / UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Francisco Salgado Arteaga

Rector

Genoveva Malo Toral

Vicerrectora Académica

Raffaella Ansaloni

Vicerrectora de Investigaciones

Toa Tripaldi

Directora de la Casa Editora

Universidad del Azuay

Av. 24 de Mayo 7-77 y Hernán Malo (+593 7) 409 1000

www.uazuay.edu.ec

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

Cuenca, Ecuador, 2026

LUIS CARLOS MUSSÓ

DESDE EL MISTERIO:
POESÍA ECUATORIANA
DE ENTRESIGLOS (1980-2020)

*Prólogo de
Carmen Alemany Bay*



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa 
Editora

A la sangre, esto es, a Andrea Cristina, Elecé y Javiera, en quienes se proyecta la posta de dichas letras. A Olga María, en quien la dimensión del tiempo devino crónica de ausencia, jamás de alejamiento. Gracias a quienes encaminaron esta ruta: a Fernando Balseca y Cecilia Ansaldo. A Paco Tobar García y Bolívar Echeverría, quienes me inculcaron vías, aunque nunca estuve en sus aulas. A César Chávez, por abrir las puertas de la biblioteca del Centro Cultural Benjamín Carrión. A César Eduardo Carrión, Juan José Rodinás y Cristóbal Zapata por la interlocución pertinente. A Francisco Salgado, quien brindó casa a este libro. A Toa Tripaldi, porque el proyecto devino en sus manos una realidad y a Silvia Ortiz, sin cuya lectura estas páginas no serían lo que son. Capítulo aparte tiene Carmen Alemany Bay con su acompañamiento, entre la estrictez y el afecto. De todos ellos he aprendido lecciones y lesiones, que reconozco.

PRÓLOGO

El que salga a la luz este ensayo, *Desde el misterio: poesía ecuatoriana de entresiglos (1980-2020)*, supone para quien esto escribe una doble satisfacción. Por una parte, por tratarse de uno de los estudios más completos y decisivos sobre la poesía finisecular y del siglo XXI en Ecuador. Una investigación precisa que aquilata la gran riqueza versal y de excelencia que desde las últimas décadas se está produciendo en ese país. Se necesitaba de un análisis concienzudo, iluminador, puntual, inteligente y académicamente potente como el que los lectores tienen ahora en sus manos. Estas páginas van a ser, sin duda, una referencia para quienes quieran acceder a un panorama exhaustivo, para quienes quieran saber de qué hablamos cuando hablamos de la poesía ecuatoriana última. Pero, tras ello, y no menos complejo, es quiénes de este laxo panorama son merecedores de estudios sobre su obra. La elección, lo sé de buen grado, no ha sido fácil para el artífice de estas páginas; pero creemos que ha sido acertada. Si bien somos conscientes –y mucho más lo sabe el autor– que otros podrían estar, los que están son imprescindibles; pero una de las voces más destacadas e innovadoras solo ha podido tener cabida escribiendo sobre la escritura de los demás, nobleza obliga.

La otra satisfacción hace referencia a que este libro es el resultado de la tesis doctoral que Luis Carlos Mussó defendió el 14 de junio de 2021 –Universidad de Alicante, España– con el título «La poesía ecuatoriana entre finales del siglo XX y el siglo XXI», que tuve el gusto de dirigir, y que obtuvo la máxima puntuación, la de sobresaliente *cum laude*. Unos años antes, un vicerrector de mi universidad y amigo de la juventud vino a mi despacho para comentarme la posibilidad de dirigir la tesis de un profesor y poeta ecuatoriano. En mi seno interno se arracimaban algunas dudas. Pensaba, y lo sigo creyendo,

que no es fácil ser juez y parte: cómo analizar sin furias y sin fobias, o bien excesivo beneplácito, o quizás con benevolencia, la poesía de colegas, de escritores coetáneos, juzgar versos que casi se ha visto germinar. También podría ser una desventaja que el verbo poético pudiera opacar al lenguaje académico requerido para este tipo de trabajos. Una gran ventaja, en cambio, era que el autor es un testigo de primera mano de lo acontecido en la poesía ecuatoriana en las últimas décadas.

Los supuestos inconvenientes se disiparon velozmente cuando recibí el primer haz de páginas: el rigor, la profundidad, las inteligentes interpretaciones aventuraron lo que finalmente fue una extraordinaria tesis. Cada envío de capítulos se convertía en una fructífera y nutritiva lectura. En este proceso se atravesó una pandemia que casi truncó aquel proyecto, pero la esperanza dispó cualquier nubarrón.

A través de siete capítulos, encabezados por un pórtico introductorio que nos sumerge en los entresijos, riesgos, aciertos y veleidades de la poesía ecuatoriana de las últimas décadas, pasamos al estudio minucioso y al diálogo concienzudo con un puñado de voces representativas: Iván Carvajal, Sara Vanégas, Roy Sigüenza, Mario Campaña, Paco Benavides y Pedro Gil. Luis Carlos Mussó, con un lenguaje depurado, va desentrañando las peculiaridades y aportaciones de estos poetas, con juicios siempre acompañados de versos ejemplificadores con la finalidad de escoltar aquello que inmortaliza su poesía. Este recorrido cierra con el apartado de conclusiones que, en este caso, sintetizan e iluminan sobre lo que ha sido y lo que se vislumbra sobre la sugestiva poesía ecuatoriana de nuestro tiempo.

Agradezco que el camino nos uniera con el autor en esta aventura académica y que ahora pueda escribir el pórtico de este ensayo, *Desde el misterio: poesía ecuatoriana de entresiglos (1980-2020)*, que ya nace imprescindible.

Carmen Alemany Bay
Universidad de Alicante, España

PREFACIO

Pensando en Blanchot, Lévinas (1999) observa un germen desestabilizador en la literatura que afecta al ordenamiento y a la cultura. Ingresando un caballo de madera a los adentros de los saberes y, una vez allí, emergen los juegos que ponen en crisis los significados, derrumban el equilibrio y lo invierten hacia una infinita discontinuidad. La poesía ha atravesado, desde aquella *ética del misterio* de la que habla Mallarmé, el concepto griego del *ápeiron* (esencia ilimitada, indefinida) y se ha lanzado hacia varias aristas que aterrizan en las prácticas de escritura concretas en la lengua de un territorio. En este caso será el castellano en el Ecuador contemporáneo y, pensando la categoría de Bourdieu del campo, este trabajo se posa específicamente en el campo lírico. El campo (el que renueva la tradición) es posible gracias a un dilatado espectro en el que dialogan textos de toda índole: canónicos, neovanguardias, de distintas y novedosas tendencias, poemas, etcétera.

El propósito del presente trabajo será rastrear, en las hornadas finiseculares del siglo XX, sensibilidades distintas que cubren parte de la poesía ecuatoriana con mayor vocación de apertura. Dichas voces se sostienen en un cambio de apreciación con respecto a la propia literatura, un desplazamiento en distintas direcciones y una denodada búsqueda por ensanchar horizontes, así como la reescritura de territorios con herramientas que apuestan por planteamientos renovadores de la poesía. En la multiplicidad de sus propuestas yace el germen de la actualidad poética del Ecuador. Más que pretender explicar las razones de dichos cambios, este trabajo trata de leer críticamente un segmento de la poesía ecuatoriana que engarza a creadores activos en las postrimerías del siglo XX que se proyectan hacia el XXI.

El cambio de época es un tema complejo, tómeselo desde donde y cuando se lo tomare, como dice Gustavo Guerrero (2014): a nivel mundial, con la caída del Muro de Berlín o la conversión de la URSS en la Rusia actual, y a nivel latinoamericano con el Caracazo, el paso a la democracia en Chile o, en el caso del Ecuador, con la crisis política y económica sumada a la pérdida de moneda nacional en favor del dólar. Podemos tratar el tema de la globalización y la crisis política, cuyo nacimiento han vivido los poetas de fin de siglo (Medo, Arteca y Del Pliego, 2014). Las fracturas mencionadas datan de 1989 y 1990, y la lectura que estos poetas finiseculares realizan, tanto del periodo como de las voces creativas que les precedieron, vierte luz sobre las poéticas de los padres y da cuenta de sus particulares puestas en escena. El tiempo focal es un entramado de autores y hornadas (evadimos, ex profeso, la categoría de generación, que se ha superado, o la tomamos como sinónimo de hornada); por lo que para ofrecer un panorama debemos tomar voces poéticas de líneas que se distingan por su peso y por tener componentes distintivos. El espacio ya se había desplazado desde el universo rural hacia el urbano a partir del modernismo y se había acentuado desde las décadas de los sesenta y setenta. El gran fenómeno migratorio que sufrió el Ecuador en esos años repercutió en los productos sociales y culturales, esto se dejó ver en la producción de poesía de ecuatorianos que abordan el tema de la migración o que participan de la diáspora ecuatoriana. Asimismo, los hitos violentos o de conmoción —y la crisis política y económica lo son— mantienen un correlato literario que se refleja en extraños giros en la evolución de los estilos estéticos; giros que provienen de agentes ajenos a los momentos correspondientes a sus coyunturas (Fondebrider, 2000).

Esa transición de tiempo tiene que ver con un estadio al que se llega tornando a una toma de posición que trascienda las ya existentes. Naín Nómez (2009) recuerda que Lyotard trae a colación dos formas de avances en el conocimiento; por un lado, está una nueva argumentación que implica una jugada

nueva y, por otro, un cambio en el juego a través de la propuesta de reglas diferentes. Creemos encontrar elementos de ambas formas nominadas por Lyotard en los poetas de la presente muestra.

Como decíamos líneas arriba, estos autores vivieron el hiato de fin de siglo y podemos decir que, a través de su presencia, llegamos a la noción de *paideuma*. Esta categoría procede, en su etimología griega, de *paideia*, enseñanza y de *pneuma*, aire. El *paideuma* es una tradición o, más bien, una nómina de autores que forman una tradición en un tiempo determinado. Ezra Pound (1976) piensa la tradición desde la perspectiva de la traducción de textos (Carvajal, Vanégas, Campaña y Benavides han volcado a numerosos poetas al castellano). En sentido amplio, el *paideuma* no se ciñe de manera exclusiva a la traducción, aunque sí a la recuperación; está integrado por un repertorio de voces poéticas de peso, leídas con cierto propósito: «El lema —o dilema— *make it new* alberga una ética: la de hacer presente, es decir, la de traer a nuestro alcance, lo que nuestros antepasados realizaron» (Milán, 2013b, p. 168). El *paideuma* proyecta una esfera de lo análogo; aunque en terrenos de la poesía este espacio se remite a la tradición, al árbol genealógico ascendente: en el caso de los poetas de esta muestra, han heredado un acervo de determinados precedentes y lo decantan en sus obras, tan distintas entre sí.

Para seguir el espíritu del ensayo, las seis concretas propuestas líricas corresponden a poetas en plena carrera creativa, con excepción de dos¹. La apuesta implica, en Iván Carvajal, Sara Vanégas, Roy Sigüenza, Mario Campaña, Paco Benavides y Pedro Gil, abandonar una linealidad y emprender giros e indagaciones por derroteros que no necesariamente son los del experimentalismo, pero reflejan una postura de desafío a una poesía sosa y repetitiva². Estos poetas son —y no al mismo

¹ Paco Benavides murió en 2003 y Pedro Gil, en 2022.

² Eduardo Milán se refiere a esta naturaleza de emprendimiento cuando afirma que

tiempo— representativos de las líneas actuales en la poesía que se escribe y publica en el Ecuador o por ecuatorianos. En sus exploraciones tras líneas de expresión, esta lírica toma la posta de la escrita sobre el deslumbrante paisaje, de reminiscencia por lo autóctono y de reivindicación social. Avanza desde otras vías íntimas, franqueando la ampliación de los registros, con una selección de motivos de la existencia y de la tradición.

Si bien hay pautas de correspondencia entre sus poéticas y las de otros autores que se desarrollan en la lírica ecuatoriana, destacan por el diseño de sus procesos de escritura y, por tanto, el estudio de sus obras da cuenta parcialmente del entorno contemporáneo, de sus coetáneos. Después de un capítulo dedicado al contexto, el presente trabajo asume a cada uno de los poetas estudiados. A través de la relectura es posible actualizar una zona importante de la poesía ecuatoriana y advertir la confluencia y el desarrollo de estas sensibilidades. Pretendemos cubrir el territorio del país y alejarnos del enraizado centralismo; tomamos, también, a voces que desarrollaron sus carreras literarias fuera del país. Campaña percibe, al lado del canon, la expansión de lo que llama «una constelación iconoclasta»:

El canon andino así constituido ha ahogado los intentos de poblar otros territorios para la poesía en Ecuador. Fuera de ese ámbito, y por tanto libre del peso autoritario de una historia y una geografía abrumadoras y sofocantes, han tenido lugar tentativas quizá no siempre maduradas completamente, pero en todo caso vigorosas, que fueron condenadas a la marginalidad. (2005, s. p.)

Para Ernesto Carrión (2017) resulta forzado hablar de canon en estética, especialmente en tiempos globalizados; piensa a los poetas como canónicos —en el centro de atributos y va-

un poema debe necesariamente enfrentar el medio: «Me sigue interesando la poesía donde algo se juega de manera evidente. Sigo en el odio a los sobrentendidos. Hay que jugarse algo en poema o no hay nada. Ni poema» (2013, p. 24).

lores del Estado Nación— y emblemáticos —poetas que, por incomodar al sistema, son marginados—. Además, se remite a las batallas académicas que por lo regular logran que haya un modelo inculcado en las lecturas que se imponen en programas de estudio.

Por haberla consumido durante toda su vida, la cultura de masas constituye un elemento que asume la obra por parte de poetas como Carvajal, Sigüenza, Benavides y Gil. Uno de los ingredientes que emergen con fuerza es el nombre, que nunca tiene aparición gratuita. Aquel nombre, que se asocia a otros y configura un tejido textual (Juárez Gómez, 2018). En unos casos, la cultura de masas será leída como perspectiva irónica en cuanto a los intereses de la población; en otros, se atenderá la distinción que Matei Calinescu (2003) hace en cuanto a la cultura consumida por los lectores. Afirma el crítico rumano que, si el producto estético procede de fuentes populares, su esencia es colectiva y ancestral; si el producto estético nace pensado en las masas, es determinada por la industria cultural.

La lectura crítica de la obra de los poetas pretende llenar un espacio despejado, en parte, de estudios programáticos tanto en el entorno ecuatoriano como en el latinoamericano. No han abundado los intentos por asomarse a la poesía ecuatoriana contemporánea desde una perspectiva académica. Vemos que ha habido cierto incremento en los estudios debido a los trabajos presentados en encuentros literarios, que se movilizan entre el anquilosamiento de lecturas repetitivas y la idea de revisión permanente del canon. Se vuelve necesario desprenderse de visiones estáticas de concepción de la poesía, acercarse al sentido del proyecto literario de voces que coadyuvaron a renovar y consolidar la poesía ecuatoriana de nuestros días. Estamos ante la tensión entre una lectura de la tradición que repita conceptos canónicos y una propuesta atenta al seguimiento de voces potentes particulares que gravitan en el medio literario del Ecuador.

Podrá alegarse que el movimiento y el cambio son inmanentes a la palabra poética. Que son el acicate que permite que

el poema renueve aristas en determinado campo. El desplazamiento que favorecen los tropos, esto es, una traslación simbólica que subyace en el texto, pero también uno que va en favor de la ampliación del panorama temático, va como uno de los engranajes que embona con perspectivas variadísimas, es decir, con una serie inconexa de poéticas que forman un crisol de continuo hervor. La consulta de si hay ausencia de movimiento, ya sea geográfico o simbólico, en algún fragmento de la poesía local, nacional o de impacto continental, se resuelve sola: estará el movimiento en tanto principio básico de las letras en su camino evolutivo que, como lo presentamos, tiene que ver también con la apertura hacia presentes y nuevas temáticas que hacen caer en la cuenta de asuntos impensables medio siglo atrás, como el malditismo programático de Pedro Gil, o la abierta disidencia sexual de Roy Sigüenza. Por tanto, el desplazamiento al que nos referimos se despliega a través de rutas que revisaremos en cada caso.

Este libro no pretende establecer corrientes ni normalizar a los poetas, pero sí leerlos inmersos en su dinámica de producción y en lo que se distinguen de los otros. Miguel Casado (2008) cree que el método normativo se basa, en parte, en la «lectura de semejanzas»: la búsqueda de aristas comunes que puedan vincular una obra con otra y, de esa forma, encasillarlas en una clasificación más o menos arbitraria. La premisa del analista, poeta también, es la de que «el poeta nunca se constituye en lo que es común a los otros». La revisión, dice, «suele admitir e invisibilizar en su labor de organizar la poesía en estratos, además de que los criterios de periodización no suelen ser los idóneos pues su lectura es susceptible de más de una manipulación» (pp. X-XVI).

La literatura se forma a base de evolución constante y un diálogo entre modos de entender el mundo y su representación. Si el movimiento modernista había sido el primero en cuajar en tierras latinoamericanas para proyectarse hacia el mundo (dejando de ser una poesía de epígonos de la que se hacía en España), también es cierto que lo hizo tomando componentes de

otros espacios y referentes como son los simbolistas franceses y un afán de cosmopolitismo paradójico, pues miraron a la tierra propia a través de sus crónicas. Igual sucede con los ismos de la vanguardia, que mantuvieron en comunicación a autores ecuatorianos con el resto del mundo de habla castellana. Dicho afán cosmopolita, renovador, se reafirma con poetas posmodernistas, que se nutren de Occidente, del haikú y de muchas formas líricas. Aunque suelen ser casos insulares, los poetas no se circunscriben necesariamente a la lengua materna, como es el caso de Alfredo Gangotena, cuya obra fue escrita, en gran parte, en francés. La experimentación no es nueva si tomamos en cuenta el recorrido de la poesía ecuatoriana a través de los poetas que siguieron, tales como Efraín Jara Idrovo y el Jorge Enrique Adoum de *Prepoemas en postespañol* (1973). Estando, o no, a tono con sus tiempos, los poetas ecuatorianos que producen en la segunda mitad del siglo XX toman elementos de ese deseo de experimentación, sumados al cuestionamiento del lenguaje y sus posibilidades.

Harold Bloom (1991) recuerda que un escollo que tienen los poetas es verter su palabra con originalidad, en afán de sobrevivencia, tomando en cuenta que la imaginación se moviliza dentro de la tradición y que la muerte equivale, en clave poética, a la reproducción de fórmulas franqueadas. Aunque el poeta lee con reverencia al poeta pionero, necesita, para evadir la muerte, tomar distancia del precedente. Parte del debate que se ha desarrollado en los últimos años pretende discernir los nexos entre la obra de aquellos poetas con la de los poetas de reciente data. Revisar la obra de seis autores de forma aislada no es plausible sin contextualizarlos, ya que responden a un medio sociopolítico y cultural. Su obra es, en parte, resultado de los procesos conflictivos en los que se desenvuelven.

El norte será detectar ciertas pautas de mutación y novedad, y en qué sentido se trasladan en el campo de la poesía ecuatoriana de entresiglos. A través de estos nombres, la poesía del Ecuador es visitada y muestra un poderoso vínculo con distintas nociones de transformación. Los procesos de estas

poéticas establecen una pauta dialógica con dimensiones muy diversas y el criterio de selección de sus corpus poéticos ha sido el de mostrar el horizonte de sus obras en tanto exponen su relación con los paradigmas estéticos. Somos conscientes de que las nociones de cambio y movimiento deben ser delimitadas y que, desde ninguna perspectiva, deberían contemplarse como algo homogéneo. En cuanto fuere posible se hará un acercamiento a la obra de los autores a través de poemas específicos (*close reading*); y en otros casos se hará una aproximación a títulos importantes de los poetas. Una de las aristas que convocan la atención en la obra de estos poetas es su paso de un ámbito a otro por medio de contrastes. Por ámbito nos referimos a esferas de expansión, a manera de ecos concéntricos que se alejan y acercan a tópicos y tratamientos pretéritos. Otras aristas son las tradiciones de las que han bebido los poetas, tan diversas como el expresionismo alemán, el surrealismo, y cuyo proceso los empuja a resistirse a recibir etiquetas fáciles y reductivas.

Se dirá, desde determinada perspectiva histórica, que la obra fija de un poeta corresponde a la del autor fallecido. Esto es verdad en parte, ya que las revisiones, relecturas, hallazgos de textos inéditos, así como ediciones comentadas y críticas, hablan de una actividad posterior a la muerte de tales voces. Revisar la obra de poetas vigentes, cuya obra es susceptible de incrementarse o de dar giros, es un trance no exento de peligros. Y es verdad porque no se han asentado las aguas de la objetividad en tanto el tiempo transcurrido es poco. La memoria suele ser atávica en estos casos: los nombres que perviven en el imaginario colectivo de la mayoría de los lectores ecuatorianos componen una nómina que data, en la mayoría de los casos, de hace un siglo o más y corresponden a los autores de cantos épicos del proceso independentista (por ejemplo: José Joaquín de Olmedo), a voces vinculadas a la didáctica rancia (por ejemplo: Juan Bautista Aguirre) y a los poetas modernis-

tas³. Los estudios de la academia toman la posta y lo hacen con menos ingratitud. Desde cuando Gonzalo Zaldumbide afirmó que publicar en el Ecuador es una forma elegante de permanecer inédito⁴, pasando por la idea de que debe transcurrir mucho tiempo para que una voz sea reconocida en pagos ecuatoriales⁵, los procesos de legitimación y difusión de las obras literarias han sido y siguen siendo complejos. Los trabajos sobre la obra de los poetas escogidos son, más que nada, escasos y vinculados a divulgación de impacto nacional. La existencia más profusa es el comentario de la prensa cultural; aunque también se han emprendido uno que otro estudio, exiguas ponencias convertidas en artículos. A pesar de eso, estimamos que la poesía de autores vivos corresponde precisamente a la presencia lírica de la lengua.

Releemos la obra de los poetas hacia distintas dimensiones de transformación en tanto coyuntura del texto para desplazarse y devenir excéntrico. El poema emprende, por medio de su enunciación, el registro del proceso de escritura, de la expresión de los engranajes y planteamientos, y también a su colisión con el mundo. Ahí está un potente giro tanto hacia la metapoésía como hacia la hiperconsciencia de los poemas. En

³ Numerosos poetas cultivaron su oficio dentro del movimiento modernista en el Ecuador de inicios del siglo XX. Han llegado a proyectarse a los lectores, en parte, debido a elementos extraliterarios como la aureola misteriosa y oscura en que se desenvolvían, el consumo de sustancias como son la morfina y el cloral, la proyección de algunos de sus poemas como canciones, y el nimbo trágico que rodeó la muerte de algunos de ellos, como aquellos bautizados en colectivo por Raúl Andrade como la *Generación decapitada*. Son estos: Arturo Borja (Quito, 1892-1912), Humberto Fierro (Quito, 1890-1929), Medardo Ángel Silva (Guayaquil, 1898-1919) y Ernesto Noboa y Caamaño (Guayaquil, 1889-1927). Nótese las edades a las que murieron (ninguno llegó a los 40 años).

⁴ *Selección de ensayos*, Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2003.

⁵ Natalia Loza Mayorga profundiza sobre el tema, dirigiéndolo al ámbito de escritoras en el Ecuador, al punto que el título de su trabajo reza *Para ser poet(is)a tienes que haberte muerto: estudio de la producción literaria de mujeres en la década de los cincuenta en la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Tesis de maestría inédita, Quito, Flasco Ecuador, 2015.

la metapoésia se echa mano de un puñado de herramientas que dan cuenta de la construcción de la pieza lírica hacia permitir ver las costuras del proceso de su escritura. En la hiperconsciencia hay una posición frente al mundo que recuerda que los actos del ser humano se involucran con el poder y que, aunque parezca que esta actitud es de allanamiento, en los autores no suele haber conformidad con las expresiones del poema, sino que indagan en pos de traspasar las lindes. La poesía hiperconsciente atraviesa el amasijo expresivo de la cotidianidad en un horizonte plagado de censuras (Provencio, 2011). Otra perspectiva es la del mito tamizado a partir de un *ethos* en que la ironía deviene atalaya que enjuicia y pone en duda los sucesos de la exterioridad. Estamos frente a la reescritura poética que enfrenta los alegatos de una realidad paralela con peculiares muelles desde donde parte el discurso; tales muelles son, entre otros, la *adínaton*, la parodia y la *mitopoiesis*.

Los poetas que revisa esta muestra —Iván Carvajal (San Gabriel), Sara Vanégas (Cuenca), Roy Sigüenza (Portovelo), Mario Campaña (Guayaquil), Paco Benavides (San Gabriel) y Pedro Gil (Manta)— están vivos todos salvo Benavides, que murió en 2003, en plena ebullición de su escritura, y Gil, que sufrió un accidente de tránsito en 2020. Autores que se conocen sin contaminarse —en el sentido sano de la palabra—, están al tanto de lo que escriben sus coetáneos y contemporáneos. La muestra da cuenta de poéticas diversas presentes en la poesía nacional, latinoamericana y, en fin, en la poesía escrita en castellano. Lo decimos porque el concepto de poesía latinoamericana genera, de por sí, un problema, dada la «noción polivalente» de textos en formato libresco que dialogan con múltiples tradiciones (Medo, 2010). La pregunta persiste por la poesía oral, por la que se escribe en las muchas lenguas autóctonas de América Latina como el náhuatl, el guaraní o el quechua. Igualmente, las mixturas con otras lenguas occidentales como el spanglish chicano y el portuñol de la frontera Paraguay-Argentina-Brasil. Tales propuestas se alejan de poderosos ejes únicos y devienen escrituras excéntricas, y de-

muestran un anhelo de raigambre hacia identidades originarias en unos casos, hacia confluencias lingüísticas y culturales en otros.

La poesía ecuatoriana no ha constituido una tradición reconocida en el mundo castellano porque carece de ese elemento primordial que es la configuración de un ensayo que recorra paralelamente a la creación, como una esencial mirada crítica. Si bien el Ecuador ha tenido y tiene figuras de peso contundente, no ha sido posible hablar de una tradición poética *in strictu sensu*, como en los casos de la poesía de México, Chile o Perú. Así, la poesía ecuatoriana constituye un ámbito idóneo de estudio para revisar las líneas que conforman estas poéticas. Eso contando con que el término mismo de la tradición es uno que se formula siempre con ciertas dosis de polémica y nunca desde un punto unívoco (Casado, 2008). Esta voz reconoce en la tradición un conjunto de textos a los que siempre nos remitimos, a la vez que un sistema de incógnitas irresolutas e, incluso, de «codificaciones cada vez más inertes» en vista de que heredamos una tradición poética y una tradición crítica. La tradición, como el canon, no es definitiva ni inalterable, y si se persiguiera una fluida continuidad en los procesos de escritura se vería pronto el fracaso de nuestro propósito. La poesía se ha pronunciado, casi siempre, desde los intersticios del sistema social.

Parece claro que hay mucho de una vocación de apertura en el sentido de la búsqueda de referentes y a la simultánea realización de distintos sentidos (Ricoeur, 2006) que, partiendo de la idea de desocultamiento del ser de las cosas, anuncia un umbral festivo del lenguaje. Por otro lado, hay un creciente número de poetas que asumen el papel que la academia otorga. Son voces que ocupan un espacio institucional a través de la cátedra universitaria, congresos, revistas, ponencias y artículos que abonan en pos de la configuración de una tradición literaria. Tres de los poetas estudiados pertenecen a esta esfera. Ahí están Iván Carvajal con una carrera docente en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador; Sara Vanégas,

en la Universidad del Azuay, y Mario Campaña, que fundó y editó la revista *Guaragua*. Roy Sigüenza abandonó los estudios universitarios en letras y se embarcó en la escritura. Paco Benavides recaló en Europa igual que Mario Campaña, pero los oficios que emprendió, antes de su muerte, fueron más precarios: se concentraban en la pintura y la traducción. Pedro Gil ha deambulado a través de múltiples modos de ganarse la vida bajo el paraguas del subempleo.

El poema festeja la tensión de lo que está registrándose a través de un paso colectivo de los seres humanos de una comunidad por la existencia: «En el fondo, ¿no versa toda literatura sobre otra literatura? ¿No se escribe un poema porque, a su vez, otro poema fue leído?» (Balseca, 2009, p. 201). Nos consultamos sobre qué lugar tiene el poema en el imaginario de un colectivo; si ese poema promueve espacios de sentido para la resistencia contra la violenta acometida de ideologías imperantes en el mundo, tan homogenizadoras como la globalización permita. Además, esa «necesidad de tragedia» de los latinoamericanos de la que habla Eduardo Milán (2013, p. 14) hace que los estadios de la historia, axiales pero comunes, sean una excusa perfecta para la fundación permanente.

«¿Acaso hay renovación literaria sin parricidios, sin desplazamiento de las formas canónicas de lo que se llamaban géneros?», nos preguntamos con Iván Carvajal (2017, p. 69), y en la concepción del pensador y poeta, el ámbito de la teoría literaria luce, más bien, como un campo bélico que es devastado para luego ser tentado por nuevas formas y nuevos contenidos. Hay una reflexión teórica y empírica acerca de cuánta ruptura es susceptible de contraer un texto que llamamos literario y, dentro de este, el lenguaje poético. Hay pocas certezas en la palabra lírica:

¿Qué hacer con el acontecimiento poético? [...] El acontecimiento poético no responde a regulaciones de eficacia, no trae beneficios, no acumula poder. Es, desde la perspectiva del escritor-lector de poemas, desistimiento. Hay en esto un profun-

do sentido de lo político, una intervención desde afuera en la política, para repetir un gesto: la libertad de desistir de la acumulación de poder. (Carvajal, 2017, pp. 96-97)

El neobarroco en el Ecuador dialoga con una serie de propuestas españolas y latinoamericanas. Se piensa en Gonzalo Escudero, Francisco Granizo y, ya en los setenta, en Alexis Naranjo. La línea avanza hasta Paco Benavides y poetas de los noventa que han engarzado con esta escuela (J. J. Rodríguez, 2013). Dialogan también otras maneras de concebir la expresión poética. Las vetas que se dejan y las que se toman son tantas que hay que admitir las limitaciones temporales. Todos, eso sí, desean configurar una escritura que tenga sus características propias, que marquen distancia con relación a las precedentes y con aquellas con las que comparten escenario. Nos proponemos una ruta de lectura de los poetas que conforman, con otros, un nuevo *paideuma*. Los seis poetas están surcados por la noción del movimiento. Hemos tomado voces de San Gabriel, Cuenca, Portovelo, Guayaquil, y Manta.

LA POESÍA ECUATORIANA DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Las voces que se descuelgan por la memoria ahuyento.
Que no me reconozca nadie.
Que nadie sepa dónde estoy. Qué extravío. Qué sed de huesos
y de sangre, qué estropajo de vidas y de cuartos
arrastro conmigo hasta el deseo.

JAVIER PONCE

La poesía permite el acercamiento entre propuestas estéticas y el lector, con cuya presencia se cuenta para el acaecimiento del poema. La poesía se cultiva en un territorio donde los significados coinciden y rivalizan para configurar sentidos que, de otra manera, se abandonan en el camino de enunciados e intentos de comunicación. Para Fernando Balseca, los poetas no representan necesariamente la sociedad, pero los universos significantes de la palabra estética capitalizan un empeño en la voz del poeta; tal esencia superficial no se expresa de forma directa en el poema, pero podría decirse que los poetas *son hablados* por ese mundo. Así, se edifican «imágenes, sueños e imprecaciones en una referencia doble: lo que se lee remite a lo que se cree que es el mundo y, al mismo tiempo, a otro universo que no se sabe muy bien cómo está organizado» (2011, pp. 53-54). El poeta demarca la realidad posible a través de sus textos, con las herramientas de la imaginación. Además, la glosa literaria debe actualizar las lindes de la lectura de poemas con categorías de varias clases: se toman en cuenta los métodos, así como los ítems geográficos, ideológicos e incluso de mercado o de índole editorial.

Frank Kermode afirma que los periodos literarios no son necesariamente una fotografía de determinada época sino un convenio que nace en una especie de ficción. Inician, dice, no

sin cierta dosis de campaña por parte de autores y críticos; que pasado ese lapso de propaganda se asientan las razones que motivaron la mencionada división. Se redescubren las valoraciones subyacentes y el hecho de que hubo un argumento, no del todo gratuito, en ese cosmos: aquella identificación con los analistas pretéritos deviene «dimensión transhistórica» (1990, p. 165). La función de las periodizaciones es ser punto de partida del ordenamiento para presentes y futuras valoraciones.

La complejidad de revisar los lugares de enunciación que pueblan los batientes que decantan en la bisagra de la poesía ecuatoriana de entresiglos sale a la luz. Especialmente cuando estamos frente a la ebullición de estéticas tan diversas; esto hace que admitamos una *nueva* modernidad en las letras del Ecuador, vinculada a la crítica permanente, desde la palabra académica (y poética) hacia la función de la palabra, pero también hacia el papel de la clase intelectual frente al Estado y el género lírico en sí (Balseca, 2011). La poesía también es releída en su relación con el pueblo del que emana y los lectores que gana: hay una tendencia a ver o valorar un producto estético desde su procedencia. Aquello de la procedencia pretende puentes con el entusiasmo (del latín *enthusiasmus*, a su vez del griego *en* y *theos*, que lleva dentro la fuerza de un dios). El entusiasmo es asimilado al fervor de las pitonisas, quienes tras inhalar el aliento de Apolo (las emanaciones sulfúricas en Delos) y consumir hierbas alucinógenas, proferían alaridos que interpretaban los sacerdotes, a quienes consultaban creyentes que sacrificaban previamente una víctima, por lo regular un cabrito. El fervor sumado al misterio es una combinación nada ajena a la poesía.

Por un lado, aquello que tradicionalmente se denominaba alta cultura es leído como cultura formal (con el mundo de los derechos de autor, la paradoja de elitismo y medios masivos de comunicación); además está la cultura popular con una fresca esencia de anonimato, el paso de unas generaciones a otras, el

origen en las comunidades primitivas, etcétera.⁶ Ambas fuentes, de naturaleza distinta, coadyuvan a la configuración de las instituciones socioculturales. La poesía había sido vista desde cierta perspectiva como disciplina propia de los círculos oficiales del Estado, o cercana a una clase socioeconómica alta, esa que conduce los destinos de la localidad, el país, la región, el mundo. Jorge Enrique Adoum taja la cuestión cuando afirma:

En un país en el que la poesía ejerce tanto prestigio y seducción que han llegado a constituir elementos de la cultura popular esa excrecencia del mal teatro español que es la declamación, esos poemas escritos para la sección de defunciones y los suplementos literarios de los periódicos o para la coronación de reinas de belleza de la provincia, esos folletos que duran lo que el primer idilio de su autor y que este, por fortuna, abandona al segundo desengaño; y otros primeros libros de poesía, fervorosa de adolescencia o juventud, a los que no siguió ninguno de severa madurez. (1990: 20)

En cuanto a la literatura de origen popular en el Ecuador, ha sido mucho menos estudiada que la de veta formal. El folclore y otros componentes se releen desde los sesenta para asentar la categoría de cultura popular. La oralidad se revela, en parte, de otras raíces como el amorfino del mundo montuvio y la décima de la provincia de Esmeraldas, ambas expresiones

⁶ Los estudios culturales se encaminan a la revisión de experiencias culturales y de qué forma se vinculan con el poder, o de qué maneras le ofrecen resistencia a ese poder. Como es en el ámbito sociopolítico donde la cultura sucede, uno de los elementos que ha sido trabajado es el de la corrección política. Desde tales razones tendría un registro peyorativo afirmar que determinado producto cultural es alto, pues, por oposición, el producto situado en la antípoda debería ser bajo. La categoría fue formulada por Richard Hoggart, de la Universidad de Birmingham, y se remonta a 1964, año de fundación del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos en dicha casa de estudios.

surgen en el litoral ecuatoriano como apropiaciones de formas clásicas⁷.

Desde la segunda mitad del siglo xx apareció una óptica que entendía que el poema, en tanto acto de habla, refleja las maneras en que un pueblo se piensa, se expresa y avizora vías, vistas como subversivas muchas veces, para realidades otras en su horizonte. Aquella mirada entendía que era posible hallar puntos de fusión entre una poesía acartonada por el oficialismo y una conectada con las preocupaciones populares. No es posible hablar de una evolución uniforme de la poesía ni en el país ni en Latinoamérica. Podríamos, sin embargo, aventurarnos a ver en la enunciación del *ethos* moderno un anhelo mayor de crítica e intervención política en la realidad, como pensaba Bolívar Echeverría (2010)⁸. Al respecto, Terry Eagleton (2003) señala que no todo tiene precio, hay elementos que tienen un valor distinto al del mercado, y que uno de los logros mayores de la modernidad es que la cultura puede ser leída como lo opuesto al poder al punto de ver la cultura como «uno de esos dichosos y asediados lugares donde todavía podemos huir del desagradable influjo del poder» (p. 107). Abanderada de la libertad, la poesía pervierte esa esencia conocida como realidad y destaca por registrar un discurso con potente ímpetu de albedrío y disrupción.

⁷ La cosmovisión del montuvio (o montubio), habitante de la zona rural costeña del Ecuador, aterriza en parte en el amorfino, en tanto poemas orales de origen campesino y que comparten elementos con el antiguo amor cortés. Ver *Amorfino, canto mayor del montubio*, de Wilman Ordóñez (Guayaquil, Shamán Editores, 2019). *La décima es, también, básicamente oral. Se ha desarrollado en la provincia de Esmeraldas, cuya mayoría de población afro le da vida y fuerza. Ver Décimas esmeraldeñas. Recopilación y análisis socioliterario*, de Laura Hidalgo (Madrid, Visor, 1990).

⁸ En *Definición de la cultura*, Bolívar Echeverría lee la dimensión cultural de la vida de los seres humanos como inmersa en los procesos productivos. Para el pensador ecuatoriano-mexicano, el «mundo de la cultura» no es lugar de improductividad permitida o nicho benigno de la irracionalidad que actúa desde un mundo exterior, irrealista y prescindible, en pos de lo que sucede en el «mundo realista y esencial de la producción, el consumo y los negocios» (2010, p. 20).

Coincidiendo con Kermode, los poetas de una hornada tienden a enlazarse mejor no con los anteriores, los padres, sino con los autores con los que tienen una distancia temporal mayor. Haciendo un corte metodológico entre las décadas de los cincuenta y los sesenta, se ve una brecha que separa decires y maneras de leer la poesía en el continente (puede leerse un modelo hasta mediados de siglo, y otro desde los sesenta en adelante). En lo concerniente al contexto ecuatoriano, hay pronunciamientos que aterrizan la cosmovisión de los años sesenta y que construyen un puente con otras poéticas que irrumpieron en los ochenta:

La poesía extratextual; el poema como arma de lucha, la palabra como modificadora de la acción social, postura esta que aparece en los tzántzicos y también en parte en los jóvenes guayaquileños [el grupo *Sicoseo*] que sumaron esto al impresionante saqueo del verso nerudeano. (Velasco Mackenzie, 1980, p. 14)

En la poesía de los sesenta y los setenta se impone un atávico diálogo con los poetas de un espectro muy amplio en el tiempo y en el espacio, con autores que sugerían nuevas representaciones tanto del mundo como de la coyuntura, o sea, el *paideuma*.

Crisis permanente. El paso a la democracia

¿Cómo sistematizar un proceso sociopolítico como el ecuatoriano desde mediados del siglo XX? También ha habido maneras diferentes de entender la poesía. Por un lado, descollaban ciertas voces que se enfrentaban a la poesía social de los cincuenta y sesenta desvinculándose del relato del realismo social, vigente desde los treinta (Carvajal, 2009) y, al mismo tiempo, decrecía el activismo político con el advenimiento de la democracia en gran parte de Latinoamérica (Aulestia, 2008).

Tomando una actitud de cambio del mundo y el propio discurso lírico, está la poesía extratextual, llamada también social, y una que retorna al texto combinando ideología y praxis desde un terreno que desacraliza la palabra y la avvicina a la marginalidad (Velasco Mackenzie, 1980).

Hay problemas para delimitar las hornadas literarias. Las comunidades lectora y académica reciben casi sin cuestionamiento el mote de poesía de los cincuenta, de los setenta, etcétera. La delimitación de generaciones y poetas «se debe únicamente a una finalidad teórica, ya que, en la práctica, tales límites y fronteras no existen» (Ballester, 2017, p. 71). ¿Quiénes son los poetas de los setenta? Son autores nacidos en la década de los cuarenta y cuyos primeros libros aparecieron en un rango más o menos amplio entre los sesenta y ochenta. El inconcluso proyecto Biblioteca de Literatura Ecuatoriana (1986-1987), trabajado por La Oveja Negra (Colombia) y Editorial El Conejo (Ecuador), mantuvo una propuesta de clasificación que, entre sus títulos, ofrece *Grandes poetas de los 50* (1986, con poemas de César Dávila Andrade, Jorge Enrique Adoum, Efraín Jara Idrovo y Fernando Cazón Vera) y, lo que interesa para este libro, *Cinco poetas de los 70* (1987, con Antonio Preciado, Julio Pazos Barrera, Fernando Nieto Cadena, Iván Carvajal y Javier Ponce). El texto de introducción de este último tomo resalta una actitud lírica que privilegia el discurso poético sobre el referente inmediato. Dicho texto, sin firma de responsabilidad, lee como débil el poema del grupo tzántzico al afirmar que se reduce en gran parte al activismo político. También hay detractores de la mitificación que sobredimensiona el peso estético de este grupo y otros como *Sicoseo*, aun desde voces que pertenecieron a este (Nieto Cadena, 2008). Lo que interesaba a los poetas que refrescaron el panorama nacional era retornar a la construcción de la estructura del poema, sin dejar de lado la preocupación social. El quid fue colocar la temática política al servicio del poema, no el poema al servicio de la militancia; así como la autonomía del poema y el intercambio de significados. Algunos de los poetas de los setenta

han heredado el rigor de cultivadores del pensamiento filosófico de Occidente y del expresionismo alemán, otros se han decantado por las hablas populares.

Un asunto que lastró la fertilización de la poesía ecuatoriana fue la tradicional inclusión casi exclusiva de poetas varones en círculos, antologías, publicaciones y declaraciones de principios estéticos. Poco a poco, la poesía femenina ocupó el espacio que ameritaba. No se entiende la poesía de los setenta y los ochenta sin pensar a poetas como Ana María Iza (1941-2016), Violeta Luna (1943), Martha Lizarzaburu (1940-2019), Sonia Manzano (1947), Sara Vanéguas Coveña (1950) y Catalina Sojos (1951). Este es un tiempo en el que:

la presencia de la mujer será más significativa y vital, así como será motivo de su discurso lo erótico, lo sexual y el cuestionamiento continuo a su rol en una sociedad cuyo poder masculino la había relegado. Temas que irán cobrando fuerza hasta convertirse en un asunto en el que la apertura para asumir el erotismo les permitirá superar los tabúes que antes se impusieron como medida limitante (Serrano: 2011, p. 27).

En cuanto al equilibrio entre poetas varones y mujeres, lo que silencian las antologías suele importar más de lo que ofrecen, como dice Ballester. Siguiendo a este analista, hacer hincapié en la diferencia «es un paso previo y provisional para lograr la equidad» (2017, p. 88).

Caso insular: en los sesenta se asentó un poeta de la negritud, Antonio Preciado (1941), quien publicó su ópera prima muy joven. No había una voz potente afroecuatoriana desde Adalberto Ortiz. A partir de *Jolgorio* (1961), Preciado aprovecha la sonoridad de las percusiones africanas, así como el universo de los orishás y, desde lo político, manifiesta una resistencia a la consuetudinaria exclusión. También es política aquella particularidad de la poesía de Preciado que, como pocas, parece dicha, recitada o cantada por una comunidad, por una voz lírica colectiva, como en «Matábara del hombre

bueno»: «Tengo aquí una antigua vena, / innumerables pisadas, / un gran latido redondo, / cien volcanes / y una lágrima, / malabón, caramba aché, / un tropel de viejas ansias, / un ay que ruge por dentro, / un pan, / una gota de agua / y cientos de ojos que miran / con una misma mirada» (2006, p. 28). A su vez, en «Gestión» evoca a las divinidades africanas, cada una con su paralelo en el santoral católico por sus atributos, privilegiando una lectura desde el mestizaje:

Orula y San Francisco,
Yansá con Santa Bárbara,
Obba con Santa Rita,
Oogün junto a San Pedro,
Elegguá y San Antonio,
Inlé y San Rafael,
Omolu y San Benito,
Ochosl y San Norberto:
ya ven que no sacrificamos
y fuimos mediadores
en el más peligroso
de todos los posibles desacuerdos

(2006, p. 199)

Otra de las voces del periodo es Bruno Sáenz (1944), quien se concentra en la religiosidad, tópicos amorosos, música, plástica y en la condición perecible de seres y cosas. Lee-mos en «Clarooscuro de Rembrandt»: «¿De qué hablan las siluetas agrupadas alrededor de las candelas? / Les abrasan los labios las cosas de este mundo. / Solo una calla. Tiene los párpados velados. / El oído se deja seducir por otras voces» (2008, p. 99). Por el lado del eros volcado sobre la piel está la voz de Rubén Astudillo (Cuenca, 1938-2003). Astudillo traza, a través de *Las elegías de la carne*, un llagado camino, ahíto de fulguraciones y reminiscencias que los ritmos del amor físico van pautando, como en el poema «Las elegías de la carne», homónimo del libro en cuestión:

Tendida te recuerdo como un charco de ron
sobre la yerba, y todo el aire
como una bocanada de chesterfield besándote
[...]
Donde diga canción, hay que poner
la doble
juntura de tus carnes; que
entronizan tu sexo
de caña dulce y mimbre.

(1968, p. 5)

Sonia Manzano, en cambio, desde la visión de mujer emancipada que, consciente de la trasgresión que emprende con su palabra, se regodea en el eros y en las palabras que tradicionalmente han sido vedadas a la mujer por considerárselas patrimonio exclusivo de la voz masculina. Leemos en «Horas»:

[...]
Aún golpea entre mis sienes
un deseo vilmente insatisfecho
abro mis carnes y dejo que penetre
el tiempo que hace tiempo me desflora
[...]

(2018, p. 219)

La de Catalina Sojos es poesía que se acerca al otro en un discurso en el que asistimos tanto a las caídas como a la distancia, y también a la revelación que los cuerpos tienen de sí, tal en «La noche»:

estaba allí desnuda
en un silencio plagado de rugidos
perfecta
con un ardor azul entre las sábanas
una leona que me rige
desde la húmeda arena
de mi cama

(2010, p. 42)

En el otro extremo se halla la contención de una Ileana Espinel Cedeño, cuya voz lírica es afectada, a pesar de todos los esfuerzos que asume, por la imposibilidad de una confluencia definida con el objeto de deseo, como en «Poema de sangre y fuego»: «Yo ardía en la altanoche musical de las venas / cuando vino su luz / oscuramente mágica». (2017, p. 89). También refleja esta línea contenida de Carlos Eduardo Jaramillo en poemas como «Después de la inocencia», donde el registro del amor físico se carga con el referente veterotestamentario: «Cargados de remordimiento / grises de culpa / castigados / huyentes / humillados / podemos vivir / pero no vacíos» (2017, p. 143).

Algunos de los aportes generacionales advertidos por Rodríguez Castelo (2008) en los setenta son la recuperación de la jerga y el argot, la edificación de novedosos lenguajes que enlazan el poema con la historia y expresiones desgarradas que se sumergen en lo existencial logrando renovar el arsenal retórico con imaginación y audacia. Julio Pazos Barrera (1944) retoma la vertiente popular a través de saberes ancestrales aterrizados en las comidas y sabores de la tierra, la artesanía, por medio de un sencillo lenguaje que contrasta con sus contemporáneos. Para Basilia Papastamatíu (1983), su *Levantamiento del país con textos libres* (Premio Casa de las Américas, 1982) toma empatías provenientes de los sentidos para el registro de pulsiones, musicalidades y tensiones reflexivas. Se aproxima a la configuración del símbolo a base de la cotidianidad (Paéz, 1983), veta que han tomado poetas de la hornada anterior como Jorge Enrique Adoum, Jacinto Cordero y Efraín Jara Idrovo. Javier Ponce Cevallos es poeta de variado registro, arranca su carrera con *A espaldas de otros lenguajes* (1982), y ya en *Escrito lejos* (1984) emerge un yo lírico que incorpora componentes del habla oral, con préstamos del quichua, como ya se había hallado en Jorge Enrique Adoum y, antes, en el César Dávila Andrade de *Boletín y elegía de las mitas* (Carrión, 2008). Este analista llama al proceso «sintaxis de la fatalidad», debido a que los temas abordados conciernen a las vejaciones que el in-

dígena sufre y que lo empujan a la rebelión. En cambio, en *Los códigos de Lorenzo Trinidad* (1985), se hace a un lado el afán cuasinarrativo y el lugar de enunciación es el despojo como resto de lo que la memoria desea conservar inútilmente:

[...]

Qué pesadillas inundan los sonidos
ah los sonidos
es lo que resta de mí
y serán los últimos en dejarme. Sólo después
los
enmudecerá el mundo.

(1985, p. 25)

Hay un giro notorio con relación a *Texto en ruinas* (1999): la memoria como unicidad es debatida por el poema de Ponce, que reconoce en su voz un no saber y cuestiona el papel del lenguaje: «Un lenguaje quieres donde encontrarnos al fin / sin hacer memoria de palabras pronunciadas boca arriba / Palabras con toda la desnudez de la soledad» (1999, p. 24). Y en *Afuera es la noche* (2000), parte del libro recupera el mito de Áulide, el puerto donde se reunieron las tropas helenas antes de partir rumbo a Ilión. Es el pretexto para profundizar en el tema de la rememoración: «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» (2000, p. 9).

Algunos de los poetas cuya obra revisamos guardan vínculos de amistad entre sí. Carvajal, Nieto y Campaña fueron docentes de la Universidad Técnica de Babahoyo, junto al filósofo salvadoreño Joaquín Hernández, Carlos Calderón Chico y Jorge Velasco Mackenzie, entre otros. Colaboraciones de Carvajal y Nieto aparecieron en las páginas de *Pucuna*, órgano de difusión de los tzántzicos... En los «años de la fiebre» que despertaron movimientos de distinta índole como el Concilio Vaticano II, el conflicto bélico de Vietnam, la poesía beat y la

Revolución cubana (Estrella, 2011), los poetas tzántzicos, cuyo propósito parricida fue reducir las cabezas de los autores de las hornadas que les precedieron, recitaban poemas en las calles quiteñas, arrojaban banderas como símbolo de los bajos adonde había caído el orgullo nacional y, como eran fieles a la idea de la acción del poeta frente al público, retrasaban sus ediciones o se negaban a editar sus textos en formato de libro. Entre ellos estaban Humberto Vinueza, Ulises Estrella, Luis Corral y Raúl Arias. Algunos siguieron militando durante más tiempo, como Rafael Larrea y Alfonso Murriagui, quienes fueron parte del Centro de Arte Nacional, surgido en la década de los ochenta y que originó la Unión de Artistas Populares del Ecuador (UNAPE). De posición cercana a la descolonización, repudia la injerencia de elementos foráneos y prácticas culturales burguesas (así lo difundían sus manifiestos). Poetas como Humberto Vinueza presentaron en sus libros la fuerza contracultural del *flower power*, una línea antibelicista de sensibilidad distinta, poblada con una cuota de humor, casi inexistente antes, como en «Cerámica en la niebla»:

También los incas y el pueblo de los Faraones
embalsamaron la fe en la fe para tener certezas
o seguir confiando en el fluido del mito y de la historia.
Adiós momia de Lenin
se va el primero de la cola.

(2009, p. 51)

Raúl Arias, por otro lado, se regodea en el discurso heterodoxo e informal, como en «Ah, poetas de mi tierra»:

[...]
Poetas de poetas,
esqueletos de oficina,
telefónicos versos,
dominicales y amarillos,
sálvense si pueden,

novios de la muerte,
vividores de la luna;
no se sorprendan
cuando guiando mi bicicleta
les caiga encima,
transeúntes de vías lácteas

(Armenta e Íñiguez, 2015, p. 66)

La primera etapa de los tzántzicos difundió trabajos a través de la revista *Pucuna*. Una segunda etapa esquematizó sus principios alrededor del Frente Cultural del Ecuador, a través de la revista *La bufanda del sol* (1972-1975), además del programa de ediciones de la Universidad Central del Ecuador con *Populibros*, *Cuadernos Culturales* y revistas de análisis. Con el tiempo, algunos de sus integrantes devinieron empresarios, funcionarios públicos o burócratas. Velasco Mackenzie cree que Quito fue «cuna y tumba del tzantzismo» (1980, p. 12). Las figuras de Agustín Cueva y Bolívar Echeverría, más las sombras de Jean Paul Sartre y Antonio Gramsci, apuntalaban teóricamente a los intelectuales. En algo se asemejaban a los postulados del grupo *Sicoseo* que estremeció el horizonte literario guayaquileño.

Después de recobrada la vida democrática en el Ecuador (1978), muchas de las poéticas giraban, como en gran parte de Latinoamérica, en torno a las utopías socialistas que colisionaban con una sociedad que daba tanteos neoliberales por la guía de sucesivos gobiernos que se contradecían ideológicamente y que entendían solo un norte, el del norte. Se pensaba la conveniencia de que, en el Ecuador, las tendencias progresistas congeniaran alrededor de un solo movimiento, que sería el FADI (Frente Amplio de Izquierda), pero las fracturas en torno a los egos y proyectos particulares hicieron lo suyo. Paulatinamente, en la escritura de los autores se fue bifurcando el eje temático, los asuntos se despegaban de lo estrictamente político y las exploraciones textuales se extendieron a posibilidades lúdicas. Así fue como *Sicoseo* se convirtió en un espacio para escrito-

res emergentes en el puerto de Guayaquil de los años ochenta. El cuencano Hugo Salazar Tamariz (1923-1999), que había pertenecido a colectivos como Elan, Horizonte y La Manga, cuando se asentó en Guayaquil se incorporó a poetas más jóvenes en el seno de *Sicoseo*. Con Fernando Nieto Cadena (1947-2017) se convirtieron en una especie de guía de los más jóvenes.

Además de Salazar Tamariz y Nieto Cadena, integraban el colectivo Fernando Artieda (1945-2010), Jorge Martillo (1957), Fernando Balseca (1959), Fernando Itúrburu (1960), Eduardo Morán (1957), y el caso particular de Héctor Alvarado (1949), quien no ha publicado, hasta ahora, título exento, sus poemas se registran en revistas y recopilaciones. Salazar Tamariz ya era un poeta formado cuando conoció a los demás miembros del colectivo, lo mismo que Nieto Cadena. Este, al igual que Artieda y Agustín Vulgarín, mediante su protesta social, untada de perspicacia y aspereza por el *homo ludens*, desacralizan el lenguaje, ariete de una cultura violenta; así, el sujeto se vuelca a enfrentar dinámicamente al poder por medio de la desfachatez que acoge lisuras para conducir circunstancias personales al plano épico (Mussó, 2003). Artieda ha publicado *Safa cucaracha* (1978), *Cantos doblados del patalsuelo del alma* (1984), *De ñeque y remezón* (1990), *Que un hombre macho no debe llorar* (2006); recupera el argot de la costa sur del Ecuador, como cuando lamenta la muerte del cantante popular Julio Jaramillo en «Pueblo, fantasma y clave de Jota Jota»:

Van buscando la calle estrangulada
que sienten medio enferma
como traspapelada entre las sombras
[...]
como si fuera otra y no esta Guayaquil
la ciudad viuda y guáchara
que había perdido al mismo tiempo
su hijo
y su machuchín

(2006, p. 65)

Nieto Cadena es visto, junto a Iván Carvajal, como uno de los renovadores del lenguaje lírico a nivel nacional (Balseca, 2011). Nieto Cadena tuvo una estrecha relación con el movimiento infrarrealista de México en cuanto a sus postulados estéticos vanguardistas y a su inclusión en la muestra *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego* (1979), junto a Luis Suar-díaz, Hernán Lavín Cerda, Jorge Pimentel, Orlando Guillén, Beltrán Morales, Enrique Verástegui, Roberto Bolaño, Mario Santiago y Bruno Montané. En el prólogo, Miguel Donoso Pa-reja deja por sentado su parecer, en el caso de Nieto, sobre la influencia del movimiento tzántzico y los poetas de Hora Zero. Nieto reivindica lo coloquial y la música afrocaribeña, hace un gran ejercicio de escucha hacia la oralidad costeña del Ecuador, no teme a las lisuras, incorpora registros varios como del deporte (béisbol), de la juerga nocturna, de los espacios a los que la ciudad les da la espalda y niega, pero también aboga por una poesía desenfadada, que disecciona la realidad sin temores, y parte de esos intereses los recoge en su arte poética. La de Nieto es una épica de lo cotidiano, que se apropia de un tó-pico de la tradición retórica, el sermón plebeyo, la palabra que se adensa en lo dionisiaco:

[...]

Duro con ella hasta que aprenda
hasta que nunca jamás se ponga entre mayúsculas
duro con ella muy duro hasta molerla
que reviente la puerca la maldita la increíble
que explote la copulante la tremenda la insidiosa
Duro con ella hasta encontrarla ausente y descreída
Duro con ella con esta absurda torpe y loca poesía

(1976: 9)

Martillo se inició como un ávido lector de poesía anglosajona y desarrolló, en poco tiempo, un discurso propio que aborda el espacio urbano desde una óptica peculiar y que ve el entorno con los ojos del desparpajo, lejos del realismo

social, pero con preocupaciones actuales como en «Bajo el compás discontinuo de tres negros derritiéndose», de *Aviso a los navegantes*:

Suena la canción: inmenso sabor a disco viejo
(galleta negra que cae y se rompe)
que gira mareándose
dentro del fonógrafo de amplia boca
brota la melodía en perfecto idioma infinito,
(largo y sin cola: atemporal)
de allí surge usted
impregnada en blues tristes como un sauce
surge usted vestidita de niña mujer

(1987, p. 27)

Morán es poeta que cultiva una retórica de la rusticidad proveniente del argot urbano del litoral. En «Para aliviar el alma: mentol chino», de *Muchacho majadero*, expresa el dolor de la ruptura amorosa tomando material de la publicidad del contexto espacio-temporal y recuperándolo para efectos de restar solemnidad al texto: «Te fuiste. / Y aquí no ha pasado nada, / tú sabes, / yo, con mentol chino / me alivio el alma // Te fuiste. / Está chévere maldita» (1979, p.73). Su poética y la de James Martínez tienen algún vínculo, ofrecido por lo prosaico y el tono narrativo con el que asume componentes de la cultura popular que «resemantiza desde una escritura que supera las estrategias expresivas de los poetas de la coba de la década de los setenta» (Serrano, 2011, p. 109).

Balseca, notable poeta y estudioso de la literatura, es autor de contados títulos de poesía y es uno de los escasos autores que incorpora el humor en sus libros, elemento casi ausente en buena parte de una poesía excesivamente solemne como la ecuatoriana de aquellos años. Desde su primer poemario, *Cuchillería del fanfarrón* (1981), apunta sus bártulos contra la racionalidad cotidiana, interrumpe lúcidamente tanto el buen decir como la corrección política. Eso incluye al poema político,

o al amoroso; Carvajal afirma que tomando como herramienta la ironía, Balseca es capaz de incidir sobre nuestros modos de vida y comportamientos sociales. Desde su lectura, «es notable que logre mantener a lo largo de su libro una constante alusión política, ajena no solamente al cartel, sino a las facilidades poco significativas en que ha devenido la literatura de denuncia» (1983b, p. 12).

Itúrburu transita por distintas facetas de escritura, desde versículos que expresan un discurso que «a ratos se disuelve en la resonancia de los profetas, a ratos se trepa al quebranto versicular...», en palabras de Nieto Cadena en la contratapa de *Vástagos* (1982), hasta un verso más escueto y ligero en sus posteriores entregas, con un acibarado manejo de la ironía, tal lo hace en «Traducciones de Marcial», de *El camino tomado*. Y es ahí donde, precisamente, mantiene como interlocutor de su texto a Mario Campaña en una reflexión sobre el enrarecido medio literario de los actuales tiempos: «Mario Campaña, desde Barcelona / me pregunta si sé cuántos escritores somos / Yo haré la lista: **todos** / menos los que viven de la patraña burocrática / (ya lo sé querido Mario, corta, muy corta es la lista)» (1997, p. 107).

Héctor Alvarado proyecta en su discurso una subjetividad que callejea y rastrea las experiencias populares. Parodia una oración a la entonces llamada Beata (aunque fue beatificada en 1992 y canonizada en 2008) ecuatoriana Narcisa Martillo y la convierte en una reflexión amorosa a través de un diálogo con la voz del sujeto, fusionando, incluso, su nombre con el de la religiosa de la Orden de los Predicadores: «Héctor Narciso de Jesús Martillo y Moreira // decide cantarle a su propia voz // y pone por testigo a una hoja de afeitar // y convéncete mi bien amado / que beso de poeta/ no se le da a cualquiera» («El beato», 1980, p. 148). Así, la beata es el beato, y el texto ensaya una expresión arcaica a través de la que el discurso muta el recogimiento de la devoción en otro recogimiento, el que confiesa por la palabra estética. Pero el panorama de autores rebasa *Sicoseo* y están poetas contemporáneos que pretenden una

salida estética a sus búsquedas particulares. Es el caso de Maritza Cino Alvear (Guayaquil, 1957), Fabián Guerrero Obando (Quito, 1959) y Vicente Robalino (Ibarra, 1960). Cino Alvear es poeta concisa, con gran manejo de la economía del lenguaje, y en cuya voz el eros es una suerte de reconocimiento de las cosas, los seres y los escenarios, como en «Nos apareamos»: «Nos apareamos / bajo la larva de la luna. / Cantos de ballenas / ahogaron el gemido / en la esperma / azul marino del sol...» (2000, p. 23).

Guerrero Obando es una voz potente, con inclinación por los temas de la sordidez, la enfermedad, la muerte y el lenguaje. En *Ninguna cosa nacida* expresa su reacción ante el estado de las cosas en el mundo: «Podrido. / Todo podrido en el pudriero. / O en pudrición» (2015, p. 40).

Vicente Robalino mantiene un discurso entre la religiosidad (lo que lo convierte casi en una isla temática) y una furia contenida, tal en el poema XXIV, de *Sobre la hierba el día*: «Aves / perforan los ojos el cielo. / Dios enfurece a sus ángeles. / Los lagrimales de las puertas / destilan silencio. / En el aire se pudren las palabras» (2001, p. 36).

Aunque no pertenecía a *Sicoseo* ahí estaba también, como contemporáneo de ellos, Mario Campaña. Cuando su primer poemario vio la luz, lo hizo gracias a un concurso cuyo jurado fue de primera (Efraín Jara Idrovo, Hernán Rodríguez Castelo y Fernando Cazón Vera). Sin embargo, fue objeto de mordaz crítica por parte de quienes veían en la poesía un lugar para el debate político. Las acusaciones de pertenecer a la nueva derecha y los comentarios que apuntaban más a las ideologías que a los méritos estéticos hablaban en los últimos ochenta y primeros noventa.

Un momento para las revistas

Hernán Rodríguez Castelo advierte que la hornada de poetas que cierra el siglo XX tuvo producciones primerizas que en

algunos casos brillaron, aunque les faltó algo de madurez. Esta hornada se encuentra ante la tensión «entre el lenguaje culto y hablas populares —por las dos vertientes del discurso lírico discurría la producción de los poetas de generaciones anteriores—, y ello invita a los poetas más lúcidos a una reflexión, a veces vehemente [...], ávida de purificaciones» (Rodríguez Castelo, 2008, p. 40). En aquellas décadas se desarrollaron talleres y revistas en Quito con una eclosión de colectivos que aglutinaba buena parte de la juventud inquieta por las letras como *Matapiojo*, *La pequeña Lulupa*, *Pedrada zurda* y *La mosca zumba*. Como acentúa Aulestia, los talleres de los ochenta siguieron en el nimbo de la clandestinidad ya no frente a los conflictos sociopolíticos que cada vez fueron menos, «sino frente a lo *instituido*, lo *canónico*, lo *aburguesado* de la enseñanza formal de la literatura a nivel superior, del estudio académico de la literatura» (2008, p. 198). Se mantenía, por tanto, la idea de un poema que fuese incómodo al oficialismo y, en algunos casos, políticamente militante.

Paco Benavides, quien vivió en Quito desde pequeño, perteneció al colectivo *Matapiojo*, que ayudó a formar al lado de Víctor Vallejo, María Aveiga, Fabián Vallejos, Makarios Oviedo, Jairo Valbuena, Pablo Yépez Maldonado, Diego Velasco, Félix Castañeda, Iván Hermosa, Marco Núñez, Silvia Tello, Fanny Samudio, Magdalena Noboa, Ruth Patricia Rodríguez, Diego Gortaire, Susana Struve, Williams Castillo, Edwin Madrid, entre otros. *Matapiojo* se dedicó a la creación mientras *La pequeña Lulupa*, más bien, a la crítica y al comentario de obras literarias. Fueron parte de esta última Galo Galarza, Miguel Ángel Serrano, Alfredo Noriega, Raúl Serrano y, más adelante, Leopoldo Tobar y Miguel Ángel Zambrano. *La mosca zumba* estaba integrada por Byron Rodríguez, Gustavo Garzón y Pablo Salgado. Además, en *Pedrada zurda*, fundada en 1978, escribían los poetas Ricardo Torres, María Berrini, Héctor Cisneros, Ramiro Oviedo, Alfonso Chávez Jara y Leopoldo Tobar, y los antropólogos José Bedoya y Amílcar Albán, que aportaban con textos de contenido político y comentarios sobre esté-

tica literaria. Precisamos el año de creación de *Pedrada zurda* porque coincide con el retorno del Ecuador a la vida democrática tras décadas de dictaduras militares. Las revistas se financiaban con recursos de sus miembros, solían incorporar textos a manera de manifiestos, recibían colaboraciones de autores extranjeros y, de forma más o menos explícita, mantenían una tendencia contra las instituciones culturales y políticas.

No suelen perdurar las revistas culturales ecuatorianas; el fenómeno, que es latinoamericano, pareciera lastrar con más fuerza tales proyectos editoriales en tierras del Ecuador. Sorprende, por tanto, que Eskeletra, nacida a cargo de Ramiro Arias y que cuenta con la asistencia de un consejo editorial compartido por la editorial del mismo nombre, haya empezado en 1991 y haya rebasado los 25 años. Uno de los proyectos más sólidos en lo que atañe a poesía es *País Secreto*, sólida revista que toma su nombre de un título de Jorge Carrera Andrade, quien es uno de los poetas que afincan el canon ecuatoriano. De 2001 a 2005 su consejo editorial incluyó, entre otros, a Iván Carvajal, Fernando Albán, César Eduardo Carrión, Alfonso Espinosa y Raúl Pacheco. La Campaña Nacional de Lectura Eugenio Espejo, dirigida por Iván Egúez, edita libros de relatos y la revista *Rocinante*, cuya publicación mensual es el esfuerzo divulgador de más larga data en el país que permanece activo, con 164 números hasta junio de 2022.

La migración y sus procesos

Como señala Ochoa, el proceso migratorio ecuatoriano fue más bien uno que se producía tradicionalmente «del campo a la ciudad, posteriormente esta migración se convierte en migración internacional» (2010, p. 69). El analista destaca la condición de clase privilegiada del migrante durante la década de los veinte; con la caída de los precios del sombrero de paja toquilla, la migración se agudizó entre las décadas de los cincuenta y setenta con los Estados Unidos como principal destino. Una

sucesión de dictaduras militares llegó a su fin en 1979; fueron años trasuntados por el espejismo de bonanza debido a la exportación de petróleo. Luego vino la crisis político-financiera de 1997 hasta el año 2000, que promovió un colapso generalizado. Este proceso terminó por cerrar el «círculo traumático» que experimentó la economía del Ecuador tras la crisis de la economía y las finanzas de 1999 que agudizó la migración, que ya era un fenómeno desde tiempos pasados, pero que se daba en menor grado en los años previos al colapso (Tomalá, 2016). Por su lado, se consolida la migración ecuatoriana, al tiempo que se intensifican las redes existentes en dirección a los EE. UU., se establecen conexiones entre localidades ecuatorianas específicas y nuevos puntos de destino, sobre todo, en Europa» (Ramírez y Ramírez, 2005).

Edward Said considera el exilio como la «grieta imposible de cicatrizar» entre alguien y su lugar de procedencia (2001, p. 179). Los poetas también están entre los ciudadanos que optaron por hallar mejores medios de subsistencia en el exterior, aunque la nueva condición los condujera a sentirse, recordando a María Zambrano⁹ (1961), «ecuatorianos sin Ecuador». Pero no siempre es la economía la que empuja a los escritores a tentar su propuesta creativa desde otro espacio geográfico. En ocasiones, se debe a elecciones propias que llevan a una condición desde la que piensan una «metáfora del desplazado» (Del Pliego, 2013, p. 11), que a criterio del analista español coadyuva a cuestionar el canon literario a la hora de tratar las literaturas nacionales.

Asimismo, Said (2001) escribe de expatriados para generar distancia con otras categorías como las del exiliado, el refugiado y el emigrado. La experiencia del poeta fuera de su país decanta en una mirada ampliada por elementos adicionales a los considerados, de por sí, como parte de una apertura natural de la palabra poética:

⁹ Como cuando María Zambrano habla de españoles sin España en «Carta sobre el exilio», en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 1961.

El abstracto periplo mental y geográfico del exiliado, por mucho que se vea supeditado por adjetivos económicos o sociológicos, conlleva siempre una cierta extrañeza lírica que debería verse acompañada de un matiz en su creación y de una reflexión por parte de los lectores que reciben esa patria perdida volcada, disimulada o insinuada de forma más o menos consciente y más o menos evidente en sus escritos. (Peña Dacosta, 2020, p. 11)

Entre los integrantes de la diáspora ecuatoriana está la experiencia francesa, tanto de Huilo Ruales (1947) como de Ramiro Oviedo (1952). Ruales es un narrador que ocupa su propio espacio en las letras nacionales y, como poeta, escribió siempre, aunque publicó tardíamente. Se decanta por un discurso iconoclasta, en el que las heterotopías urbanas son la atmósfera imperante fusionada a una extraña forma de ternura, a la manera de «Inventando otro pasado de Edipo», en *El ángel de la gasolina*: «jamás vi a huérfano alguno como a daniel llorando en un rincón / fumando su pulgar / como si fuera el último cigarrillo en el mundo» (1999, p. 118). Oviedo, en *Serpencicleta* (1995) y *Esquitofrenia* (2000), expone una poética en tanto una especie de catástrofe personal revisitada, como cuando rememora a un equipo de fútbol venido a menos en «Papá Aucas (metáfora del fracaso y de una fidelidad a toda prueba)», de su posterior *Cajita de bla-bla*:

La Caldera del Sur parecía brujeada
inexplicable y misteriosamente en medio del partido
a los guambras
los zapatos se les ponían solitos al revés
los directivos pensaban solitos al revés
los domingos venían con mal de ojo incluido
si no
¿cómo explicarse aquel lento derrumbe
ese ir y venir de tumbo en tumbo
haciendo flecos una historia de oro
y terminar de bruces jugando en los barriales?

[...]

y en comunión perfecta con sus once titanes
la pasión oriental se instala desmintiendo
que la alegría del pobre dura poco.

(2012, pp. 77-86)

Ivonne Gordon (1958) escribe desde Redlands (California). Entre los asuntos que trabaja está la distancia con la tierra de nacimiento. Su poema tiene una profunda introspección además de mantener, en tanto referentes, una profusa cantidad de elementos propios del judaísmo. La leemos en «Cansada de esperar», de *Manzanilla del insomnio*:

regreso al país de origen
a recoger pasos sentados en las sillas
a recoger en las manos de los relojes ecos
de conversaciones grabadas en una cinta de oro,
y me pregunto dónde estoy que no estoy en mí.
Busco en la sinagoga el rezo impenetrable del rabino
el chorro de agua que cae de las palabras del Zohar

(2002, p. 60)

César Molina (1965) vive en Chicago, y ha publicado *Catholic splendor* (1999) y *Código de extranjería* (2007) y *La leña del fuego. Poesía reunida 2000-2009* (2009). Sus preocupaciones tienen un pie en la condición de migrante y otro en el terruño y sus contradicciones. En «Cambio de bandera», de *La leña del fuego*, se lee:

[...]

Esta es tu Itaca
y a ella te debes peregrino.
Aquí los extranjeros
se prestan las lenguas.
Aquí los tipógrafos

han dado a las espadas
su uso verdadero.

(2009, p. 55)

El poema en David G. Barreto (1976), quien escribe desde Filadelfia, es un llamado constante a la música con el concepto en *La frágil resistencia* y *Diálogo de los gentiles*. César Eduardo Carrión, acerca de *Lisboa soundtrack*, dice que su escritura va «contra del llamado *síndrome del secreto*, porque nos invita a pensar en la poesía lírica como una posibilidad expresiva» (2013, en línea). Lizette Espinosa afirma sobre el poemario *Mesa de Contentos* (2019) de Alex Lima, quien vive en Long Island, y podría proyectarse a algunos poetas de la diáspora: sus textos reflejan lo complejo del mundo en el que vive; surcando dos culturas que lo provocan y delimitan, además «Los poemas que componen este volumen escrito en inglés y español, reflejan el *modus vivendi* del inmigrante en los Estados Unidos y el desafío que representa asumir una nueva realidad, adquirir una segunda lengua» (2019, en línea).

Hemos tomado el trabajo de dos poetas que destacan en la diáspora ecuatoriana, como son Mario Campaña (1959), radicado en Barcelona, España, y Paco Benavides (1964-2003), que vivió en Berna, Suiza. La obra de Campaña tuvo reconocimiento casi desde sus inicios, con su ópera prima, *Cuadernos de Godric* (1989), aval que ha mantenido hasta la actualidad, en que su libro *Pájaro de nunca volver* ha sido también reconocido. Esto no significa que los premios sean el único respaldo de los libros o de la obra de un poeta; la obra de Mario Campaña ha estado presente en el panorama literario del Ecuador durante tres décadas. Algunos textos de Campaña, escritos antes de los incluidos en *Cuadernos de Godric*, aparecen en *Colectivo*, libro que vio la luz como conclusión de un taller de lectores de poesía nacional coordinado por Jorge Velasco Mackenzie, y que reunió la propuesta lírica de quince poetas ecuatorianos, en parte inéditos hasta entonces. *Colectivo* da cuenta de una muestra de poetas, si bien no fue su intención presentar una

antología de la escritura poética en el Ecuador¹⁰. La poesía de Benavides, en cambio, tuvo un correlato de ediciones de autor y poemas que se editaron en revistas, algunas de aquellas ediciones, póstumas.

Visiones actuales de Odiseo recorren el mundo: «Estas poéticas activan odiseas posmodernas que definen significaciones específicas que las palabras refieren» (Verdugo, 2016, p. 46). Esta literatura extraterritorial, en términos de George Steiner, adviene conocimiento de las orillas en tensión, aunque tiene razón el pensador en el sentido de que toda literatura tiene algo de extraterritorial. En Campaña y Benavides luce sin la «mutilación» que significa desprenderse de su lengua –pues sus proyectos se dan en castellano–. Aunque ambos poetas partían desde la poliglosia, Campaña escribe en castellano, aunque hace traducciones esporádicas para sus investigaciones y trabajos. Benavides escribió poemas que incluían fragmentos en inglés, alemán, catalán, sin olvidarse del quichua de los Andes ecuatorianos. Este poeta –y por el mismo camino va Gil– se ha convertido en un poeta *de culto*, aunque no nos satisface del todo el término. Benavides ha sido descubierto en otros espacios, a partir de su presencia en lugares virtuales como páginas electrónicas, blogs y algunos circuitos de las culturas digitales. Además, en trabajos de lectores interesados en las letras regionales como en *Un país imaginario. Escrituras y transtextos 1960-1979*, antología editada por el argentino Mario Arteca y el peruano Maurizio Medo.

¹⁰ Los poetas incluidos en *Colectivo* son Iván Carvajal, Fernando Balseca, Francisco Torres, Jorge Martillo, Carlos Lasso, Héctor Alvarado, Fernando Nieto Cadena, Fernando Itúrburu, Raúl Arias, Eduardo Morán, Humberto Vinuesa, Fernando Artieda, Othón Muñoz, Bruno Sáenz y Mario Campaña.

El trabajo en los talleres literarios

Pasado el hito del medio siglo xx, las inquietudes literarias en el Ecuador prendieron en cuestionamientos y propuestas de variado rostro. El coordinado por Miguel Donoso Pareja no es el único taller que se ha afincado en el país. Los tzántzicos ya habían tenido sesiones informales que podían llamarse talleres («La bufanda del sol»¹¹), si bien algunos hallaban una contradicción en la esquematización y la formalidad, toda vez que consideraban imposible un «seguimiento formal y temporal que la tradición y las convenciones repetitivas de nuestra sociedad nos habían impuesto, con su sobrecarga de paisajismo, superficiales y retóricas «denuncias» (Estrella, 2011, p. 7). Tras la desaparición de «La bufanda del sol», en 1978, algunos escritores como Raúl Pérez Torres e Iván Egüez iniciaron reuniones alrededor de la revista *Tientos y diferencias* (Ubidia, 2011). Tales campañas literarias devenidas talleres tuvieron, desde los inicios, la impronta de la militancia política. Porque «Aunque el movimiento, el grupo, el partido, la célula, palpitan aún en el corazón de las generaciones posteriores al tzantzismo, los objetivos concretos habían desaparecido [...], el afán de agruparse en torno a ciertas ideas subsistió» (Aulestia, 2008, p. 197). El taller ha sido también leído como espacio compensatorio de los problemas de la «educación literaria aburrida, tendenciosa y, a veces, perversa» (Ubidia, 2011, p. 294).

Una profusión de escritores de los noventa surgió de los talleres literarios a los que el Banco Central del Ecuador dio espacio. Miguel Donoso Pareja fue quien detonó los talleres en el país, tanto en poesía como en relato. Sus labores en México le habían dado suficiencia, a través de cinco años, cuando reemplazó en el Taller de Cuento de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) a Augusto Monterroso —que pasó al de la Capilla Alfonsina—; y luego, entre 1975 y 1981,

¹¹ Ulises Estrella (2011) y Abdón Ubidia (2011) atestiguan que así eran denominadas las reuniones.

en el Taller Piloto de San Luis Potosí, Aguascalientes. Antes de retornar a su país, Donoso Pareja era Superior Nacional de los talleres literarios del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura), y se decidió a replicar en el Ecuador dicha experiencia de aproximadamente once años, amparado en una nueva institución. Lo que había en el Ecuador era una discusión de tinte sociológico y político. La novedad consistió en ir frontalmente a la discusión de textos, sin que se lesionaran la búsqueda, el estilo ni la voz de los integrantes. Algunos escritores se negaron a participar porque el modelo de Donoso Pareja fracturaba el constructo que ellos entendían como taller. Debían quedar fuera, entonces, la discusión política y el paternalismo de hornadas mayores de escritores hacia los jóvenes. Esto no significa que el método de Donoso Pareja careciese de detractores. Conocidas fueron las colisiones con pensadores de la talla de Agustín Cueva¹².

Como la intención fue dar espacio a otras regiones que no fuesen la capital (como había sido la intención descentralizadora del taller de San Luis Potosí con relación al del D. F.), se configuraron los talleres de Quito, Guayaquil y Manta. A este último, llamado «Renglón 3 Universidad Laica Eloy Alfaro», pertenecieron narradores como Ramón II Zambrano, Libertad Regalado, Ubaldo Gil, Víctor Arias, Patricio Lovato y Franklin Briones, además del poeta Pedro Gil. El método tuvo adelantados detractores, que desconfiaban del trabajo al interior de un taller, y pensaron que los estilos se homogenizarían al estilo de quien dirigía el espacio. Pero el director sostiene respecto al método:

¹² En *Lecturas y rupturas* (1986), Agustín Cueva mira con sospecha la forma de trabajar de los talleres literarios. A su vez, Miguel Donoso Pareja (1989, p. 126) se queja del centralismo que se agudiza en los países en vías de desarrollo, y que el panorama literario que presentan contemporáneos suyos (se refiere a Agustín Cueva y Fernando Tinajero) es, en realidad, circunscrito al ámbito quiteño, o sea exclusivamente capitalino.

El taller es al mismo tiempo un ejercicio de lectura y escritura. Y lo que el tallerista aprende en el taller es, en definitiva, a leer su propio texto como si fuera de otro y, por lo mismo, a organizar su discurso. En el texto, pues cabe todo, pero debe surgir de él [...] entendiéndose, eso sí, que ningún taller o coordinador puede hacer un escritor: el escritor ya estaba, lo único que hizo el taller fue acelerar su proceso de aprendizaje, abreviar su camino, dotarlo de un instrumental expresivo que le permita ejercitar su talento en forma idónea. (Donoso Pareja, 1989^a, pp. 132-133).

Casi todos quienes participaron en los talleres, hoy son voces reconocidas de la literatura ecuatoriana. En el «Renglón de Quito», que se reunía en las instalaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (sede matriz), trabajaron Francisco Torres Dávila, Edwin Madrid, Víctor Romero, Alfredo Noriega, Byron Rodríguez, Rubén Darío Buitrón, Allan C. Coronel y otros. Algunos de ellos habían formado parte de los colectivos y revistas ya mencionados. En el «Renglón de Guayaquil» lo hicieron Fernando Balseca, Raúl Vallejo, Fernando Itúrburu, Aníbal Farías, Gilda Holst, Livina Santos, Marcela Vintimilla, Liliana Miraglia, Eduardo Morán, Jorge Martillo, Mario Campaña y Teresa Gutiérrez (también estuvieron escritores mayores que acudieron ya formados al taller, como Jorge Velasco Mackenzie y Edwin Ulloa). De estas voces, algunas también habían girado en torno al grupo *Sicoseo*. Ha llegado el momento de la revisión de una de esas estéticas. Uno de los elementos que refleja la esencia de la modernidad es la conciencia crítica, pero también, revisar si se encuadra esta modernidad en tanto esta

es la forma ideal de totalización de la vida humana; como tal aislada artificialmente por el discurso teórico respecto de las configuraciones que le han dado una existencia empírica, la modernidad puede ser vista como una realidad de concreción en suspenso, todavía indefinida; como una sustancia en el momento en que «busca» su forma (momento en verdad imposible, pues

una y otra son simultáneas); como una exigencia «indecisa», aún polimorfa, una pura potencia. (Echeverría, 2001, p. 149).

De ahí que haya una profusión de poéticas con textos autocríticos y con mayor «profesionalismo» (Vanégas, 2019, p. 20), y cada una de ellas pretende darle forma a lo informe: cohesionar, desde su punto de vista, el horizonte literario y, específicamente, el poético. Así, cada poeta asume sus asuntos y establece sus propios hitos en tanto impronta diacrónica, delimita regiones simbólicas a través del lenguaje. Hay pronunciamientos que atienden a lo que sucedía en el país en la década de los ochenta. Fernando Nieto Cadena subraya que cada voz se moviliza deshaciendo para volver a construir un mundo propio a través de la única manera, «la entrega absoluta a la exploración y experimentación del lenguaje a partir del descreimiento del oficio poético de videntes traslucidos» (2008, p. 13). A su vez, Donoso Pareja (1984, pp. 10-11), quien como se ha consignado antes coordinó talleres literarios en Quito, Guayaquil y Manta, advierte de las temáticas, tonos y alcances que dan cuenta del parteaguas de la década de los ochenta entre una y otra manera de ver la poesía. Estima que hay principios que comparten algunas de estas nuevas voces; tales principios son una mirada desencantada de los acontecimientos que vive el continente (mutación del pensamiento de izquierda, crisis económica, versión local de la democracia), el abandono del optimismo, la cuasiomnipresente ironía, la vecindad con lo conversacional y un notorio distanciamiento con relación a la preceptiva. En fin, como también señala Donoso Pareja basándose en el criterio de uno de los hermanos Goncourt¹³, «la literatura es un don, pero también una dificultad adquirida», por lo que «hay que adquirir la dificultad» (2002, p. 7).

¹³ Edmond (1822-1896) y Jules de Goncourt (1830-1870) escribieron una novela a cuatro manos y pertenecieron a una línea naturalista del relato. Aunque su obra no ha sido de tanto renombre, donaron su fortuna para establecer el reconocido Premio Goncourt de Novela, que se entrega en Francia cada diciembre.

Los poetas nacidos en los últimos cincuenta y los sesenta representan una franja que bebió de sus padres y se colocó entre dos aguas. La poesía probó ser el campo donde los ataques al buen decir de la lengua —paraguas del estatuto burgués— poseen un potencial tanto extremo como eficaz (Rodríguez Castelo, 2008, p. 41). Los poetas de esta hornada son Alfonso Chávez Jara, Leopoldo Tobar, Alfredo Pérez, Edwin Madrid, Eduardo Morán, Roy Sigüenza, Fernando Itúrburu, Francisco Torres, Carmen Váscones, Diego Velasco, Pablo Yépez, Maritza Cino, Mario Campaña, y Fernando Balseca. A la nómina habría que incorporar a Ariruma Kowii (1961), quien escribe en lengua quichua, y debido a esto carece de una tradición escrita a la que pueda remitirse. Rodríguez Castelo ve el humor como un componente que restó mucho de la anquilosada solemnidad y se constituyó en «el catalizador de la denuncia» (2008, p. 43). Coincide Sara Vanégas, cuando destaca el influjo culturalista de cierta poesía española, así como la emancipación de tabúes en el poema de temática erótica, especialmente por parte de las poetas; además de «una nueva revisión de la historia y de los mitos clásicos, tanto como la inclusión de hablas populares, junto al lenguaje culto y formal; y, así mismo, la persistencia del humor, generalmente con tonos irónicos y sarcásticos» (2019, p. 20). Nieto Cadena lee a estos poetas de los ochenta como quienes permitieron, en parte, el nexo entre grupos de neovanguardia y activismo político como los tzántzicos y *Sicoseo*, y propuestas de las primeras décadas del siglo XXI. El espectro temático es muy diverso, «los unifica acaso el desparpajo para decir las cosas como las perciben, sienten y exteriorizan. Si bien se unifican en la intención de socavar los cimientos de un lenguaje siempre pacato y recatado» (2008, p. 13). Las dos aguas de las que hablábamos con estos poetas se reflejan en una búsqueda entre las hablas cultista y lumpesca, ya que:

la generación, en su período formativo, se halla tensa entre el lenguaje culto y hablas populares —por las vertientes del discurso lírico discurría la producción de los poetas de las generaciones anteriores—, y ello invita a los poetas más lúcidos a una reflexión, a veces vehemente [...]. Y esta suerte de «poéticas» pareo el nuevo canto, hechas en el mismo canto, llegó hasta la nostalgia de un lenguaje otro —que solo es dable, se piensa, en la lírica—. (Rodríguez Castelo, 2008, p. 40)

Siguiendo aún a Rodríguez Castelo, si en los poetas de los setenta hubo una especie de exposición del bagaje con lo que llamaríamos un amplio *signatum*, que fue casi jactancia de erudición; en estos poetas, en cambio, merma de forma inversamente proporcional a la intensificación del lenguaje poético: el poema, en manos de ellos, tienta la zona limítrofe entre relato histórico y mito. Poetas como Margarita Laso, María Fernanda Espinosa, María Aveiga, Paco Benavides y Aleyda Quevedo están en una franja significativamente novedosa. Empezaron sus publicaciones con los poetas de la generación de los ochenta, se vincularon con ellos a través de colectivos y revistas, especialmente con Benavides y Quevedo. Antes de *Antología personal* (2019), María Aveiga (1964) ha entregado *Bajo qué carne nos madura* (1990), *Oc* (1993) y *Puerto Cayo* (2000). De este poemario se lee en «Mar»: «viento marino, ubicuo manantial / en mi violencia por consumir / tus médanos en la playa / la silueta anclada en el sueño / yo, a quien intuyo» (p. 40). María Fernanda Espinosa y Margarita Laso sostienen una sonoridad muy peculiar que evoca una potente sensualidad y erotismo. Espinosa, en sus libros *Caymándote* (1991) y *Tatuajes de selva* (1992) explora los sonidos de la naturaleza, de los bosques y la lubricidad de los cuerpos; tonos y temas que ratifica en *Loba triste* (2000). Laso hace otro tanto en *Erosos-nera* (1991) y *Queden en la lengua mis deseos* (1994), pasando por *El trazo de las cobras* (1997), hasta sus últimas entregas, *Los lobos desarmados* (2004) y *El camal de los leones* (2018). En su ópera prima leemos:

[...]

la cadera cruje como un cangrejo
un crujido en la tenaza de mis huesos
matará mi deseo
trago de ardienteagua
un ceibo te orilla los crujidos
una huella de hollín
los vellos y tobillos
y una equis que enrosca mi cintura
una equis matará mi deseo

(1991, p. 17)

La hornada del noventa concluye el siglo y camina vías que han roturado grupos anteriores; así como entre los poetas de los ochenta hay quienes desarrollan carreras académicas como docentes y se han involucrado en instituciones educativas. En los noventa surge un fenómeno particular, las voces líricas son cada vez más numerosas en un horizonte que parecía un tanto árido décadas atrás. La dirección cosmopolita proveniente de la migración y el uso cada vez más frecuente de las telecomunicaciones infunde tonalidades nuevas a los poetas. Dice Carvajal en el prólogo de *Antología de Poesía* (Colección Literatura de Ecuador, Alfaguara, 2009), que no es suficiente, en los nuevos tiempos, la exploración del mundo por medio del viaje; ahora se puede hablar de un nomadismo de toda naturaleza (geográfico, simbólico, emocional):

El poeta contemporáneo es realmente un nómada que se desplaza y pierde por urbes que nada tienen que ver con las pequeñas ciudades ecuatorianas de hace un siglo (ninguna superaba los cien mil habitantes); es un viajero permanente, que va de ciudad en ciudad, de país en país, y, sobre todo, un nómada que recibe formas culturales diversas, de distintas procedencias, a través de libros, revistas, filmes, internet, discos compactos y un sinfín de objetos de consumo cotidiano. (p. 30)

La generación incluye a poetas nacidos en los últimos sesenta y los setenta, como Galo Alfredo Torres, Cristóbal Zapata, Marcelo Báez, Luis Carlos Mussó, Juan Secaira, Pedro Gil, Sandra de la Torre, Marialuz Albuja, Paúl Puma, Ana Cecilia Blum, Xavier Oquendo Troncoso, Siomara España, Franklin Ordóñez, Walter Jimbo, Juan Carlos Astudillo, Javier Cevallos, Alfonso Espinosa Andrade, David G. Barreto, Juan Carlos Miranda, Carlos Vallejo, Ernesto Carrión, Cristian AVECILLAS, César Eduardo Carrión, Javier Lara, Carlos Luis Ortiz, Rocío Soria, Luis Alberto Bravo, Juan José Rodinás, Augusto Rodríguez, María de los Ángeles Martínez y María Auxiliadora Balladares.

Así como Ariruma Kowii, de la generación anterior, se expresa en lengua quichua, Lucila Lema (1974) también lo hace. Hay poetas que empezaron a escribir relativamente tarde, como Jota Kintana (Ernesto Noboa). Están, asimismo, los poetas que dejaron ver un gran nacimiento y generaron expectativa, pero que después de sus primeros poemarios no han publicado más, son los casos de Víctor Villegas (*Magia: procedimientos y límites*, 1992) y Roberto Altamirano (*Espejismos*, 2002), ambos nacidos en 1965. Por corte metodológico, el criterio de selección cierra en estos poetas.

Ha habido incipientes trabajos que pretenden leer críticamente a esta generación de poetas. Xavier Oquendo Troncoso, gestor cultural y poeta, publicó *Ciudad en verso* en 2002. El libro es una selección de autores nacidos en los últimos sesenta y los setenta, y cuenta con un estudio introductorio: «En busca de lo nuevo en los novísimos» (pp. 7-70), donde toca, entre otros temas, el parricidio, el paisaje urbano, el que llama conflicto entre universalismo y localismo, formas nuevas de revisar el eros y el lenguaje hermético. Por su parte, Cristóbal Zapata ha escrito artículos que abarcan el tema con lucidez, como cuando participó en el VIII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla:

La posibilidad de interiorizar el mundo y la experiencia del mundo que ha vivido cada uno, la posibilidad de mirarse y de mirar al otro, de habitarlo y cohabitarlo, la posibilidad de vivir la experiencia del hombre con la libertad y la lucidez que demandan... Cuando los posnovísimos, los hijos primogénitos de «la era del vacío», golpean ya las puertas de la Ciudad Letrada cabe preguntarse si no serán los novísimos los últimos descendientes de la sensibilidad romántica, los últimos herederos de las empresas y los desvelos modernos, los últimos custodios del Absoluto (2003, p. 392).

Citando un concepto de Gilles Lipovetsky, «el desierto apático», Zapata se refiere al panorama que transitan los poetas de los noventa, y cree que los vientos anticipan «un clima moral y estéticamente deteriorado». Las corrientes no pueden ser más variadas. El neobarroco al que Galo Alfredo Torres se aproxima en *Cuadernos de sonajería* (1999) va amainando y transformándose en *Sierra songs* (2003) y *La canción del invitado* (2008); configura un álbum familiar ecléctico, inasible, con cuotas de una ruralidad evocada. Zapata puede poetizar cualquier tema, y su regodeo en la palabra está muy cerca del asunto erótico, en «fascinación semántica no del todo revelada» (Arteca, Medo y Del Pliego, 2014, p. 58). De Zapata es «Conjugaciones», de *Jardín de arena*: «Amada mía / no existe el Futuro Perfecto. / En ese tiempo / habremos caído» (2009, p. 30).

Marialuz Albuja y Sandra de la Torre trabajan un verso reposado, con celebración irónica del dolor, incluso. Las poetas han participado en varios proyectos colectivos. Albuja escribe en «Detrás de la brisa»: «El miedo me traspasaba con deleite / cuando venía el gato negro a pronunciar todos mis nombres / cuando acechaba tras de mí / para arrancarme. / Cómo volver / si ya hace tanto / los pájaros limpiaron las migajas del sendero [...]» (Armenta e Íñiguez, 2015, p. 110).

En cambio, Paúl Puma (1972), con quien Pedro Gil podría tener algún vínculo por cierta vecindad con el realismo sucio,

ha experimentado con múltiples propuestas estéticas desde sus *Versos animales* (1996), que enfrentan un mundo en crisis a través de palabras de la crisis; como también lo hace en *Natalia Bonjour o los versos del adiós* (1997), *Eloy Alfaro híper star* (2002) y *Felipe Guamán Poma de Ayala* (2003). En la contratapa de este último poemario, Bruno Sáenz cree ver un «homenaje al anonimato personal, a una existencia que no ha dejado sino a través del pensamiento y de su soporte, la letra, comienza más allá de la historia con la invocación cósmica y la repetida referencia al Génesis bíblico». Estamos ante una evocación de las raíces indígenas, el reconocimiento del mestizaje, como también lo hace en *Guayasamín* (2006).

Un discurso que pone en evidencia el erotismo desde una perspectiva de fuerza femenina es el de Aleyda Quevedo, como en «Poesía», de *Algunas rosas verdes*: «Dormir / junto al pájaro / que se quiere / y guarda secretamente / nuestras heridas / Despertar / chocando contra la ventana / y perdiendo algunas plumas» (1996, p. 49). Cristian AVECILLAS destaca un nimbo que se hace las preguntas de la historia del pensamiento, como en «Homo faber», de *Ecce homo II*: «Y en el fiero devenir / Tu presa es lo inmediato: / Si la idea ha muerto / La ventisca persevera» (2010, p. 70). En la voz de Walter Jimbo, el sujeto explora las posibilidades del exilio, sea este geográfico o desde el cuerpo, tal como se lee en «Hotel del fin del mundo», de *El poema del diablo*: «Fin del mundo mientras te beso y disparo. Mientras soy un francotirador que pasea por tu cintura. Amor. Tarde. Metrallas. Plaza de toros el mundo. La res abierta el corazón se desangra en la arena» (2019, p. 65).

Alfonso Espinosa Andrade ha mantenido una sólida línea desde *Cascabel con que me matas* (1995), *Fragile* (1997), *Breves anotaciones* (1998), *Partes del desierto* (2002) y *La vida angosta* (2008). Aplica un rigor de tono y sonoridades profundas como en *Profecía de mar* (2018): «flotan peces muertos / mortaja fosforescente / sobre la cuna de todo lo nacido / arde el agua / con magia antigua / se ilumina el más antiguo altar / del universo / luz sin fuego ni llama [...]» (p. 52). César Eduardo

Carrión (Quito, 1977) es poeta que asume una suerte de anti-teología como parte de la enunciación de sus textos, tal como lo demuestra en «Sura infinito», correspondiente a *Es lodo y es polvo y es humo y es nada*:

[...]

Yo también he separado todo el cielo de la tierra y
tamizado las arenas
De las aguas. ¡Este mundo, el don más puro, más allá
de las imágenes,
¡La imagen absoluta! Mi universo que se expande y se
contrae como un enfermo
Corazón de este comienzo y un final, corazón de este
comienzo y un final...

(2018, p. 63)

Carlos Luis Ortiz (Alausí, 1979) evoca con su texto una suerte de inventario en el que el lenguaje y la ausencia guardan tensión permanente; leemos en «La noche y la sequía»: «Nos tocaremos cuando marchitos, / cansados de la noche y la sequía. / Estamos cubiertos por espinas / que hacen al universo dividir su sangre» (2013, p. 36). Los casos de poetas con los que podemos concluir esta contextualización son Ernesto Carrión (Guayaquil, 1977) y Juan José Rodinás (Ambato, 1979). Ambos tienen una carrera estimable, con una nómina de títulos y premios internacionales a su haber. El discurso demoledor de Carrión adopta múltiples registros como el monólogo dramático; según Rodinás (antes Juan José Rodríguez), *Demonia factory* (2007) logra el efecto no deseado: que el lector se identifique a través del reconocimiento, la anagnórisis aristotélica. Escribe el poeta en «[sin embargo]», de *Monsieur Monstruo*:

[...] entonces como un animal hachado todo oíste tu nombre y supiste que estarías perdido condenado a existir únicamente en la cárcel paralela de las palabras que el libro que debía construirte no es sino tejido óseo desprendiéndose de nuevo hacia el universo (2009, p. 78).

Cuando podría pensarse que la vigorosa poesía de Rodinás ha llegado a sus lindes, emergen títulos con renglones henchidos de inéditas imágenes. Glosando a *Cuaderno de Yorkshire* (2018), Carlos Torrero lee versos «plagados de hallazgos, en brillante equilibrio entre la experimentación y la tradición. Versos que emocionan por la potencia de sus imágenes y la tremenda sensibilidad estética» (2019, en línea). Leemos en *Kurdistán*:

[...]

Hay mucho campo muerto, pero el caballo
estaba vivo en el campo muerto, pero hoy yo estoy vivo
y muerto.

El caballo y yo estamos hechos de neuronas,
palos y piedras para que la gravedad no nos olvide.

El caballo y yo somos dos carretillas de vísceras
que
nadie lleva.

(2017, p. 29)

Visibilidad y antologías

Las muestras y antologías de voces poéticas ecuatorianas suelen dejar inconformidades entre sus lectores. A las ideas que cada generación tiene de la poesía se suman las preferencias no sujetas a plebiscito (Adoum, 1990). Una de las taras de que adolece buena parte de estas selecciones es la del centralismo, «quiteñocentrismo» le llamaba Donoso Pareja (2002). Es una herencia de la primera mitad del siglo XX, cuando algunas antologías que pasaban por ecuatorianas parecían ser solo de Quito, la capital. Parte del país ve desde su perspectiva, más bien, el estado como el de un bicentralismo Quito-Guayaquil. Además, está el caso de la desigual presencia de hombres y mujeres en las publicaciones ecuatorianas. Las antologías en la red permiten cuestionar este centralismo y ha surgido una

serie de selecciones por parte de lectores y poetas, pero nos tendremos en las impresas. Hay antologías que, además de demostrar ausencias, exponen con extraña generosidad un exceso de nombres vecino del *name dropping*. Y otras que han servido para aupar a cercanos e invisibilizar a poetas de círculos otros. Mencionaremos una serie de antologías que tuvieron repercusión en el medio literario nacional. El pionero en aplicar rigor y defender con probidad sus selecciones, en lo que atañe a autores desde los sesenta, fue Hernán Rodríguez Castelo en su *Lírica ecuatoriana contemporánea* (Círculo de Lectores, 1979). El crítico actualiza su trabajo en *Antología esencial. Ecuador siglo XX. La poesía* (Eskeletra, 2004) y, a su vez, el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador reeditó esta actualización en 2008. Incluye a Carvajal, Vanégas, Campaña y Sigüenza.

Jorge Velasco Mackenzie, narrador que dirigía el taller Esferaimagen, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, en 1980 quiso formular una propuesta de lectores de poesía para la comunidad. El resultado fue el ya citado *Colectivo* (en el Ecuador, colectivo es el nombre que recibe un autobús). El espectro era muy amplio, desde poetas de dilatada trayectoria hasta poetas inéditos (constan voces de los setenta y ochenta y, en lo que atañe al presente libro, Carvajal y Campaña). Con *Poesía viva del Ecuador* (Grijalbo, 1990), Adoum piensa una elipse desde los poetas modernistas hasta los entonces jóvenes Iván Carvajal, Javier Ponce y Fernando Balseca. Es importante notar el conflicto que generó la presencia abrumadora de poetas hombres frente a mujeres en dicha antología, conflicto que, en parte, se dejó leer en las páginas de «Matapalo», suplemento cultural de *El Telégrafo*, con textos de Adoum y Sonia Manzano, adoptando argumentos antípodos. *Poesía viva del Ecuador* reflejaba a 54 hombres y a 4 mujeres. Adoum también publicó *Poésie Equatorienne XX Siècle* (1992), edición bilingüe castellano-francés, traducida por Nicole Ruan. En 1984, Miguel Donoso Pareja publicó *Posta poética*¹⁴, cuyo

¹⁴ Los poetas incluidos son Fernando Balseca, Fernando Itúrburu, Aníbal Farías,

título anuncia el tránsito de unos poetas ya posicionados en el decir lírico hacia otros que iniciaban sus carreras (participantes de sus talleres en Quito y Guayaquil). Es notorio que Donoso Pareja, sin ánimo de elaborar un manifiesto, expresara ciertos componentes que comparten los poetas a quienes da lugar¹⁵. Balseca, a su vez, como funcionario del Ministerio de Educación, preparó *La palabra perdurable. Poesías escogidas* (1991), perteneciente al Programa Nacional «El Ecuador estudia». Se trató de un proyecto para «acercar la poesía a la población», y traza una línea desde la Colonia española hasta los poetas de aquellos días. Con acercar la poesía a la población, los mentalizadores del programa querían decir que la idea fue proponer textos que pudieran ser leídos por todos, y que en algo cumplieran un propósito enunciativo-comunicativo.

Tomando un título del poeta Alfredo Gangotena, la antología *Tempestad secreta* (Luis Carlos Mussó y Juan José Rodríguez, 2010) quiso llenar un vacío, y su selección abarca a poetas de los ochenta y noventa; están allí Vanégas, Sigüenza, Campaña, Benavides y Gil. Al basarnos en la investigación de Xavier Oquendo Troncoso, *Poesía ecuatoriana contemporánea* (2011), leemos a 76 hombres y 25 mujeres; fue una coedición de la editorial mexicana La Cabra y la Casa de la Cultura Ecuatoriana. *Apartar lo blanco de la luz*, en edición bilingüe castellano-francés (Ramiro Oviedo y Augusto Rodríguez, 2012), se ocupa de poetas nacidos en los setenta (Gil, incluido). Sara Vanégas Coveña, por su parte, preparó su *Poesía ecuatoriana. Antología esencial* (2019) para la Universidad del Azuay, e incluye a los seis poetas que la presente investigación asume.

Vicente Robalino, Víctor Romero y Francisco Torres Dávila.

¹⁵ Donoso Pareja ve que estos poetas critican los hechos con desencanto, se han deshecho de una visión de optimismo «casi «vitalista»» que perdura como lastre aún, incorporan la ironía, aunque revitalizan cierta solemnidad como vehículo expresivo no asumen «la retórica de la solemnidad», son vecinos de lo conversacional y se liberan de las preceptivas clásicas (1984, pp. 10-11).

Están también las antologías de poesía ecuatoriana editadas en el exterior. Mencionaremos *13 poetas ecuatorianos*, de El perro y la rana, de Caracas (Aleyda Quevedo, 2008), *La estafeta del viento*, publicada por Visor (Edwin Madrid, 2009), y *Línea imaginaria. Antología de la poesía ecuatoriana*, de la editorial chilena LOM (Edwin Madrid, 2016). Como antologista, Edwin Madrid demuestra una evolución incluyente, pues en la edición de España (2009), solamente incluye a una mujer entre los 21 poetas seleccionados; mientras que en la edición chilena tenemos 25 hombres y 6 mujeres. Un llamativo proyecto fue *Perú-Ecuador. Poesía 1998-2008* (Karina Marín y Carlos Villacorta, 2009), trabajado para la editorial SIC, de Lima, con autores de ambos países y que, para el caso de Ecuador, empieza con Julio Pazos. Los editores se anticipan a posibles objeciones por la presencia de un solo nombre femenino (Sara Vanégas) entre veinte poetas ecuatorianos, rechazando una clasificación de mujeres y hombres y estableciendo que como su muestra es de una década concreta, ese momento refleja que la poesía escrita por mujeres «difiere mucho de la de las otras décadas» (Marín y Villacorta, 2009, p. 21). En el mismo año (2009), Alfaguara y el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador levantaron el proyecto editorial *Literatura de Ecuador*, considerando novela, cuento y poesía. El tomo *Poesía* fue seleccionado por Iván Carvajal y Raúl Pacheco, y se constituyó en una excelente referencia, en sus páginas constan todos los poetas de este trabajo excepto Pedro Gil. También en 2009, la revista *Casa de las Américas* dedica un *dossier* a la literatura ecuatoriana con dieciocho poetas, ninguno de los poetas de esta investigación fue incluido. Cuando Raúl Vallejo compila *Ecuador de feria. Muestra de la literatura ecuatoriana* para la Feria del Libro de Bogotá (2011), curiosamente, de los quince poetas que toma en cuenta, es notoria la ausencia de los poetas que asume este trabajo.

Tickets de ida y vuelta (Ciudad Editorial, 2012), con 2 mujeres de 11 poetas, cubre un lapso semejante a *Modelo 1972. 12 poetas ecuatorianos* (Editorial Valparaíso, 2016), con cinco

mujeres de doce poetas (esto es, a voces de los setenta). De las dos, la primera abre el abanico a poetas de distintas regiones del país, pero aun así, solo la última toma en cuenta a Pedro Gil. En Holguín, en el marco de la Feria del Libro de Cuba, se editó *Podemos mentirle al placer. Muestra poética de Ecuador siglo XXI* (Augusto Rodríguez, 2013), con paridad de poetas hombres y mujeres, veinte en total. Una antología que, en parte, refrescó el horizonte fue *Equinoccio. 50 poemas ecuatorianos*, compilado por Luis Armenta Malpica y Gustavo Íñiguez en 2015, y que se editó en Guadalajara, México (se agotó al poco tiempo); primero trece poetas ecuatorianos seleccionaron cien poemas, y luego los editores definieron los cincuenta poemas que se publicaron. La antología dio un giro al escoger poemas y no autores, un solo poema por poeta entre los que están textos de Carvajal, Sigüenza y Gil. *En mitad de un equinoccio* (Verónica Aranda y Siomara España, 2017) vio la luz en Madrid, con 25 poetas, entre los que se cuentan 9 mujeres.

También están las muestras (¿antologías?) que pretenden mostrar el trabajo de un grupo concreto, o que nacen con una temática definida. A esta arista pertenece *Toros en el corazón* (1997), muestra de poetas del grupo Eskeletra (Jennie Carrasco, Ramiro Oviedo, Alfredo Pérez, Huilo Ruales, Pablo Salgado, Francisco Torres, Leopoldo Tobar). *Revista de creación literaria Eskeletra*, según uno de sus miembros, Pablo Salgado (1997, p. 18), se conformó con integrantes de varios colectivos de los ochenta, y cita a Huilo Ruales, quien afirma que nace de la conjunción de dos publicaciones: *Nuevadas* y *La Lulu-pa*. Aunque Sigüenza era cercano a los miembros de Eskeletra, no fue tomado en cuenta (recordemos el inicio tardío del poeta de Portovelo). Sheyla Bravo presenta dos antologías de poesía escrita por mujeres (cosa novedosa en el Ecuador el que la antologadora y las autoras sean mujeres), y en ambas consta Sara Vanégas: *Poesía erótica de mujeres. Antología del Ecuador* (2001) y *La voz de Eros. Dos siglos de poesía erótica de mujeres ecuatorianas* (2006). La primera incluye veinte nombres, desde Ileana Espinel (1933-2001) hasta Marialuz Albu-

ja (1972). El segundo trabajo traza un panorama amplio de las mujeres que piensan y escriben el cuerpo. Casi todas mujeres, pues cuenta con una insólita errata: incluye al poeta Tyron Maridueña. Raúl Serrano, quien editó *Poesía erótica de mujeres ecuatorianas*, sostiene que en las poetas de estas selecciones:

la noción de lo erótico [...], de cierta forma está ligada a los vacíos que el desamor produce (sobre todo en Espinel, Violeta Luna, Sonia Manzano), para luego pasar a ser lo erótico el reino y reivindicación del gozo total. El placer ya no es una vergüenza ni privada ni pública. Esa libertad, entre otras, se ampliará o será eco de las conquistas que las mujeres conseguirán en la reivindicación de algunos derechos desde la sociedad civil. (2011, p. 116)

En su colección Luna Libre, la Campaña Nacional por el Libro y la Lectura Eugenio Espejo publicó *Poesía del libre amor. Antología ecuatoriana* (editada por Edgar Allan García, 2010). Carvajal y Sigüenza aparecen en sus páginas. Otras muestras, con modesta circulación, partieron de la intención de agrupar a poetas de edades similares. *Porque nuestro es el exilio* (Eskeletra, 2007) presenta a cuatro poetas varones, todos del ámbito guayaquileño. *La voz habitada. Siete poetas ecuatorianos en el nuevo siglo* (Eskeletra, 2008), con cuatro mujeres y tres hombres. Con la banda de fondo de la Feria del Libro de Guayaquil, *La astillada sombra de Sodoma* (Luis Carlos Musó, 2013) quiso dar cuenta de la evolución de la palabra poética de la disidencia sexual en el Ecuador; Roy Sigüenza ocupa un espacio importante tanto en el prólogo como en la selección de poemas. Otra de las muestras compuestas exclusivamente por mujeres (cuyo propósito fue visibilizar a las nuevas voces) es *Alma adentro. Poetas ecuatorianas premiadas* (Valeria Alvarado y Cristian Avecillas, 2018).¹⁶

¹⁶ Están incluidas: Andrea Crespo, Sandra de la Torre, Marialuz Albuja, Amanda Pazmiño, Gabriela Vargas, Gabriela Ruiz, María Auxiliadora Balladares y Pamela Cuenca.

Debido, en parte, a su prematura desaparición, Paco Benavides es un poeta poco incluido en las antologías, a pesar de que fue miembro activo del universo cultural ecuatoriano. Solamente aparece en *Antología de Poesía. Literatura de Ecuador* (2009), *La estafeta del viento* (2009), *Tempestad secreta* (2010) y *Línea imaginaria* (2016). En el plano internacional, una importante publicación que lo tomó en cuenta a través de una considerable cantidad de textos fue *País imaginario*, en su primera edición (Maurizio Medo y Mario Arteca, 2010). Aún existen libros inéditos de Benavides, que están en manos de sus albaceas literarios; en charlas mantenidas con Víctor Vallejo hemos tenido acceso a una parte de ese material. Iván Carvajal es el poeta incluido en mayor cantidad de antologías, seguido de Roy Sigüenza, Sara Vanégas, Mario Campaña y Pedro Gil.

Otras formas de proyección de la poesía

En la orilla del ensayo y el comentario literarios hubo ejes institucionales que formaron hornadas lúcidas de analistas. Uno de aquellos ejes es la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, alrededor de la figura de Efraín Jara Idrovo, poeta también. Dicho centro de estudios organiza cada tres años (antes la convocatoria era bienal) la cita literaria más importante del Ecuador: el Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla. El asunto de edificar una tradición no es cosa sencilla, no basta con editar y publicar libros, sino que debe contarse con una crítica paralela que valide, rechace, glose permanentemente:

Son muchos los títulos que aparecen cada año. Pero a pesar de tanto barullo causado por numerosas publicaciones anuales, varias antologías de distinto origen, festivales y encuentros de poesía, el silencio sigue siendo la constante. Una de las circunstancias por las que atraviesa la poesía ecuatoriana es la

incapacidad de escucharse a sí misma, en medio de tanto ruido y, en consecuencia, la dificultad de coexistir en ese territorio simbólico. (Marín y Villacorta, 2009, p. 20)

Acompañan a este esfuerzo, desde las ediciones, las revistas *Anales* y *Pucara*; asimismo, la Escuela de Literatura de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil (hoy extinta), con su revista *Cuadernos*, que dejó de editarse en 1998. Y, más adelante, la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), sede Ecuador, que funciona en Quito, dispone de un programa editorial de primera línea y *Kipus. Revista Andina de Letras*. Por otro lado están los esfuerzos de la Asociación de Ecuatorianistas, cuyo presidente es Manuel Medina, de Louisville University (Kentucky), y que institucionalizó el Congreso que se ha regularizado con una convocatoria anual en distintas ciudades del país. Rumbo a la ciudad sede del año correspondiente, parten docentes e investigadores de varias nacionalidades que abordan en sus cátedras temas, movimientos y autores vinculados a las letras ecuatorianas. Además, han sido varios los proyectos que pretenden mantener el archivo y la difusión de la poesía ecuatoriana; mencionaremos dos de ellos: Educa, Televisión para aprender (2015), del Ministerio de Educación del Ecuador, con la serie *Literamania*, visible a través de su canal en YouTube, que incluye entrevistas y lecturas de poemas de figuras del horizonte contemporáneo del país. Antes, en 2002, el Centro Experimental Oído Salvaje organizó el proyecto *Poesía mano a mano: memoria sonora de poesía ecuatoriana*, con fondos de Cultura en Movimiento, del Ministerio de Cultura del Ecuador. Los poetas convocados para la primera jornada fueron Jorge Enrique Adoum y Efraín Jara Idrovo. El producto inicial, a cargo de Fabiano Kueva y Mayra Estévez, se dio en una serie de discos en formato DVD, pero incluye su publicación *web*, dos décadas después.

Estos poetas de variopinta procedencia son los que pueblan el horizonte ecuatoriano desde las décadas de los ochenta y noventa. En lo que va del siglo XXI, se percibe la huella de las nuevas tecnologías, un gran apego a las redes virtuales:

Sus repercusiones en la vida literaria son evidentes. Las redes sociales, las publicaciones electrónicas, la internet en general, se han constituido, indudablemente, en herramientas de gran utilidad para la literatura ecuatoriana, habida cuenta de la deficiente difusión de escritores y obras encargadas de esa labor. (Vanégas, 2019, p. 22)

Se perciben varias líneas desacralizadoras que van en contra del tono solemne en el texto lírico, y al mismo tiempo conscientes de la imposibilidad de las utopías políticas. En el concepto que desarrolla Haroldo de Campos, la poesía posutópica, que acoge a estos poetas, incluye a una escritura de autores que eligen su tradición¹⁷, y además hurgar los registros líricos del pretérito y del presente para releer procedimientos de escritura (De Campos, 2000) y entender las crisis y las ramificaciones que siguen los poetas contemporáneos (Calderón, 2019). Algunas de estas poéticas registran extramuros urbanos, las vergüenzas que las ciudades desean ocultar, múltiples itinerarios a través de épicas de lo cotidiano.¹⁸ La elección de una sustancia siempre es arbitraria; estamos ante textos que superponen lógicas que van tras la integración de lo nuevo y la desintegración del sistema. El territorio desde el que se pronuncian estos poetas es irregular, su desigualdad tiene variables que colocan distintos planos espaciales y temporales en el texto, en un *simultaneísmo* que Octavio Paz enfatiza como manifestación de esencias concurrentes en el espacio del poema. La sintaxis se rompe, y esta fractura promueve la discontinuidad por medio de la yuxtaposición de fracciones del poema (Paz, 2014). El Ecuador se concibió tradicionalmente como un

¹⁷ Jorge Fornet (2005) coincide en este punto cuando se refiere a la poética de Ricardo Piglia. El escritor mira hacia el pasado y, caso singularísimo, puede elegir ese árbol genealógico de ascendencia que es la tradición.

¹⁸ Fernando Nieto Cadena le da ese nombre a un estilo de escritura, en el que se incluye. Al respecto puede leerse en la entrevista «Fernando Nieto Cadena: pa'bravo yo», en *La orilla memoriosa* (Mussó, 2017, pp. 81-89).

país multicultural, pero tardaría hasta la actual Constitución Política (2008) para que el legislador constituyente perdiera el temor a una disgregación territorial e incluyera la característica plurinacional en sus consideraciones. Acendró la visibilización, pero no significó que la admisión de tales diversidades se eclipsara. Las nacionalidades indígenas, los pueblos montuvio, cholo y afroecuatoriano mantienen sus cosmogonías desde las que configuran sendos paradigmas culturales.

En pos de lo moderno emerge la duda sobre los tiempos que vivimos. Paz acentúa la condición de anonimato de las épocas; solamente cuando un tiempo pasa al pretérito recibe un nombre por parte de los que vienen después. Por su lado, Giorgio Agamben explora la esencia de lo contemporáneo al cuestionarse aquel término, *contemporáneo*. Lo piensa como el vínculo con «el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia»; precisando que los que engarzan muy bien con su tiempo se engañan al considerarse contemporáneos: no alcanzan a ver su época, «no pueden tener fija la mirada sobre ella». La noción va más allá, porque

el contemporáneo no es solamente aquel que, percibiendo la oscuridad del presente aferra la inamovible luz; es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer de modo inédito la historia, de «citarla» según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder. (Agamben, 2008, §12)

También hay contradicciones subyacentes pues, dice Walter Benjamin, cuanto más contundentes son las tendencias de progreso social,

tanto más caduco es todo lo que hubo en su experiencia, lo que ha estado bajo el signo de lo «verdaderamente nuevo». Lo moderno es lo que menos ha seguido pareciéndose a sí mismo: y la

antigüedad, que debía esconderse en lo moderno, representa en realidad la imagen de lo anticuado (2001, pp. 108-109).

Asimismo, el pensador alemán tiene en mente a Baudelaire cuando dice que «El incógnito es la ley de su poesía [...]. En ese plano se les designa a las palabras su sitio exacto, como a conjurados antes de que estalle una revuelta» (2001, p. 117).

Aunque no dejan de ser controvertidos, los premios literarios han sido otro de los elementos que han permitido visibilizar la poesía de los autores, hacer que la mirada se asiente en ellos. En 1982, Iván Carvajal, con su obra *Parajes*, obtuvo el premio más notorio que posee el país, el «Aurelio Espinosa Pólit», concedido por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). En 2000, con *Ocúpate de la noche*, Roy Sigüenza recibió una mención de honor en otro de los renombrados premios nacionales, el «César Dávila Andrade», otorgado por la Universidad de Cuenca. En el mismo año, *Antología personal*, de Sara Vanégas, se llevó el premio «Jorge Carrera Andrade», otorgado por el Distrito Metropolitano de Quito al mejor poemario publicado en el último año. Mario Campaña obtuvo, en 1988, el premio «Djenana» de poesía joven (premio que dejó de convocarse) por *Cuadernos de Godric* y, en 2017, el premio «Jorge Carrera Andrade», por *Pájaro de no volver*. Otras poéticas que han llegado a los lectores acompañadas de importantes reconocimientos han sido las de Fernando Nieto Cadena, Alexis Naranjo, Catalina Sojos, Pablo Yépez, Edwin Madrid, Galo Alfredo Torres, César Molina y Margarita Laso. Asimismo, entre los más jóvenes, Marcelo Báez (1969), Luis Carlos Mussó (1970), Paúl Puma (1972), César Eduardo Carrión (1977), Ernesto Carrión (1977), Cristian Avecillas (1977) y Juan José Rodinás (1979).

En el Ecuador escasean los festivales literarios en los que se privilegia la poesía. Dos de los que se han mantenido a pesar de las dificultades son «Poesía en Paralelo Cero» (Quito, que figura desde 2009), y el «Ileana Espinel Cedeño» (Guayaquil, fundado en 2007). Ambos convocan a poetas de varios conti-

nentes y lenguas, y han sido declarados por el Ministerio de Cultura del Ecuador como festivales emblemáticos por haber cumplido más de diez ediciones. Uno de los públicos ávidos de libros que se presentan como líricos es el compuesto por las comunidades virtuales, que viene de la mano con las tecnologías de comunicaciones digitales en el mundo globalizado. Los blogs, las redes sociales y los libros de formato digital trascienden las fronteras nacionales y son de consumo creciente con un impacto concéntrico: local, regional y mundial. Algunos de ellos son páginas como *www.literaturaecuatoriana.com*, de temáticas diversas como *Acoso textual*; otros abordan exclusivamente la poesía como *El hombre aproximativo*, de la mano de Fernando Escobar Páez; *Las afinidades electivas* (proyecto con propuestas de varios países) y *Metaforología*, a cargo de la poeta Ana Cecilia Blum.

Autores como los que asume este libro conforman, entre otros, una bisagra engarzadora entre los siglos XX y XXI, pero también se hallan trabajando, de forma consciente o no, para determinar el canon lírico. El poeta moderno es más que un escriba, lee e interpreta el texto literario, transmite total o parcialmente cánones poéticos, es crítico de otros poetas configurando un nuevo canon (Jiménez Panesso, 2002). Según el analista colombiano, los poetas amplían su misión pues revisan, contrastan, proponen renovaciones e incluso pueden ser cortapisa para la actualidad de lecturas y apegos hacia escritores e itinerarios trazados por la tradición.

En cuanto a la difusión de las voces más allá de las lindes nacionales, coincidimos con quienes detectan que hasta empezada la década de los noventa «Las aldeas poéticas de cada país, víctimas de su propio provincialismo, *el enemigo* diría Pound, sobrevivían [...] replegadas tras sus líneas de frontera» (Arteca, Medo y Del Pliego, 2014, p. 20). Si por un lado del universo de poetas y analistas emergen propuestas para el canon, por otro hay que considerar también las nuevas tendencias y plataformas virtuales de lectura, específicamente de poemas, de parte de aficionados y otros tipos de lectores:

La era de la distracción y de la atención desmesuradamente fugaz ha traído una extraña consecuencia cultural que no deja de resultar paradójica: por su condición de escritura sucediendo en un espacio acotado, la poesía emerge como el primordial de los géneros, el que cuenta en internet con la mayor cantidad de practicantes y receptores. (Espina, 2016, p. 123).

Parte de las categorías literarias promovidas por poetas y críticos se permean hacia estos otros espacios, con afán democratizador en unos casos, aunque no suelen ser utilizados con la profundidad esperada. El aval estético es distinto, pero el interés no deja de crecer, en parte, por aquella paradoja en la que la poesía confiere determinado prestigio a los círculos que se forman alrededor de ella y, a la vez, es denostada como el género menos atendido por el mercado libresco.

IVÁN CARVAJAL: EL PENSAMIENTO ESTÉTICO

Tras el escudo
la máscara
IVÁN CARVAJAL

Desde temprano, las preocupaciones de Iván Carvajal se inclinaron hacia una poesía vinculada con los fundamentos modernos del pensamiento. Hay algo en la poesía que se refiere permanentemente al sentido; en cuanto a su distancia, en relación con la filosofía, María Zambrano la ha descrito como «un género especial de desasosiego y una plenitud inquietante» (2006, p. 17). Si la ruta de la filosofía es más clara y cierta, la poesía busca «la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad» (2006, p.19). Si hay una búsqueda emprendida por el poeta, será la de una unidad plagada de lo múltiple y, por tanto, «incompleta». La pensadora cree que de ahí «emana el temblor que queda tras todo buen poema», y la estela que deja y el «espacio abierto» que gira alrededor de la poesía (2006, p. 22). Cuando George Steiner afirma –y podemos extrapolar su reflexión hacia la poesía– que el arte «no es, como el realismo platónico o cartesiano, una imitación de lo real. Es lo más real» (2001, pp. 230-231), nos recuerda que las búsquedas heideggerianas hablan de instauración en el sentido etimológico del verbo alemán *schöpfen*, que sirve tanto para designar a la creación como también para sacar del pozo, hacer emerger. La palabra poética es pionera en el sentido de las esencias y, desde tal perspectiva, seguimos a Heidegger (2001) cuando sostiene que la poesía «es la instauración del ser con la palabra». No podemos sino apostar por la poesía como la posibilitadora del lenguaje en sus diversas configuraciones, no al revés (Marshall, 1979). Así, la poesía se acerca a otro término,

esta vez del griego, *aletheia*, tomado de la filosofía aristotélica y recuperado por Heidegger, que significa develar, salir de la oscuridad, y que ha sido tomado por parte de la tradición académica como «verdad».

Iván Carvajal (San Gabriel, 1948)¹⁹ pertenece a una hornada de poetas, privilegiados testigos de una serie de acontecimientos y cambios de época que aterrizaron en el Ecuador, país que sintonizó un poco tarde con los movimientos contraculturales de Occidente, con los conflictos vinculados a grupos belicistas y pacifistas concernientes a las guerras de Corea y Vietnam, con la Guerra Fría proyectada a los ámbitos político, deportivo y tecnológico (como la carrera espacial). Además, estuvieron los procesos independentistas de las colonias africanas que parecían seguir al latinoamericano con un siglo de diferencia. La configuración y el asentamiento de ritmos en América (desde el blues y el jazz, pasando por el rock, hasta el son, el mambo, la guaracha, el guaguancó, la salsa) tuvieron un rasgo subyacente de índole político que advertía un exiguo porcentaje de la población. Las revueltas estudiantiles como la de Mayo del 68, los postulados de la Teología de la Liberación y los conflictos armados en Medio Oriente hicieron que despertaran fracciones de jóvenes de clase obrera y media en Latinoamérica y, obviamente, en el Ecuador; al igual que los movimientos colectivos que perseguían reivindicaciones que iban desde lo étnico (en el caso de los indígenas y afroamericanos) hasta los de género. La asimilación de un espacio intelectual ritmado por la revolución socialista de Cuba y el proceso político chileno dio como resultado una estructura crítica al régimen fascista, fuera de donde viniese, por parte de la mayoría de los pensadores y autores latinoamericanos. Los poemas escritos por estos

¹⁹ La obra de Iván Carvajal Aguirre está compuesta por los siguientes títulos: *Poemas de un mal tiempo para la lírica* (MT, 1980), *Del avatar* (DA, 1981), *Los Amantes de Sumpa* (AS, 1983), *Parajes* (P, 1984), *En los labios la celada*. (LC, 1996), *Ópera* (O,1997). *Inventando a Lennon* (IL, 1997), *La ofrenda del cerezo* (OC), 2000, *Tentativa y zozobra. La casa del furor* (CF, 2004). Están recogidos en *Poesía reunida* (PR, 2015). Además, ha publicado *Siempre todavía* en 2022.

poetas se condicionan por aquellos ires y venires de la cultura. Desde la reflexión de perspectiva marxista cubrieron este periodo autores como Agustín Cueva y Bolívar Echeverría, cifras importantes en el ensayo nacional.²⁰ En cambio, algunos poetas coetáneos de Carvajal son Carlos Rojas González (Guayaquil, 1943), Bruno Sáenz (Quito, 1944), Humberto Vinueza (Guayaquil, 1944), Julio Pazos (Baños, 1944), Alexis Naranjo (Quito, 1947), Sonia Manzano (Guayaquil, 1947), Fernando Nieto Cadena (Guayaquil, 1947), Hernán Zúñiga (Ambato, 1948), Iván Oñate (Ambato, 1948), Javier Ponce (Quito, 1948) y Sara Vanégas (Cuenca, 1950).²¹

²⁰ Agustín Cueva (1937-1992) estuvo atento a la producción literaria en Latinoamérica y fue un crítico importante, si bien su inclinación era hacia la sociología y el pensamiento político y económico. Publicó *Entre la ira y la esperanza* (1967), *El proceso de la dominación política en el Ecuador* (1972), *El desarrollo el capitalismo en América Latina* (1977, Premio de ensayo de la Editorial Siglo XXI), *Lecturas y rupturas* (1986), entre otras obras. Bolívar Echeverría (1941-2010) desarrolló casi íntegramente su carrera desde México, donde fue profesor emérito de la UNAM. Estudió e investigó sobre Sartre, Heidegger, Marx y la Escuela de Frankfurt, lo que dio como resultado su crítica de la modernidad capitalista y su teoría del *ethos* barroco como forma de resistencia; esto es, una suerte de modernidad sin el elemento capitalista. Entre sus obras constan *Las ilusiones de la modernidad* (1995), *La modernidad de lo barroco* (1998), *La americanización de la modernidad* (2008), *Modernidad y blanquitud* (2010), *Siete aproximaciones a Walter Benjamin* (2010).

²¹ Hasta ahora es posible conocer sendos estudios sobre estos autores: para leer a Alexis Naranjo, léase «Poéticas del silencio: El color de lo blanco, de Álvaro Rodríguez y Sacra, de Alexis Naranjo», de Juan José Rodríguez (Repositorio de la Universidad Andina Simón Bolívar). Para profundizar en la obra de Javier Ponce, acérquese a *Habitada ausencia*, de César Eduardo Carrión (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2008). Para revisar la obra de Fernando Nieto Cadena, ver *Épica de lo cotidiano*, de Luis Carlos Mussó (Guayaquil, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2013). En cuanto a Humberto Vinueza, está *Del entusiasmo al desencanto: ironía y modernidad en la obra de tres poetas tzántzicos*, de Juan Carlos González, disponible en <https://es.scribd.com/document/633443505/Del-entusiasmo-al-desencanto-ironia-y-modernidad-en-la-obra-de-t>

El poema en Iván Carvajal

La poesía de Carvajal pretende, con agudeza destacable, cuestionar las maneras en que se ha representado al sujeto en tanto soporte del pensamiento y, además, preguntarse sobre la forma en que se ha intentado la representación de un elemento omnipresente en la cultura moderna como es la inestabilidad de dicho sujeto. A la hora de valorar esta poesía, Karina Marín afirma que «esta es una palabra poética que aparece en el espacio que hay entre la escritura y la lectura, entre los silencios inevitables del diálogo» (2015, p. 4). Cuando es entrevistado, Carvajal expone lúcidamente en este sentido, porque para él:

El lector es una suerte de co-poeta, su participación es decisiva en la producción de sentido. Entonces, «malos tiempos para la lírica», como juego irónico, puede significar que ya no hay tiempo para el lirismo, que la posición del sujeto como centro del poema se ha desplazado y que el poeta tiene conciencia de ese desplazamiento (Mussó, 2017, p. 99).

«Si oí mi nombre fue en cábala antigua/ cavando fosas nuevas para cadáveres lejanos» (Carvajal, 2015, p. 90),²² dice la voz lírica que rinde cuenta de un acto reflejo: pronuncia palabras y las escucha recobradas por el eco, devenidas en un discurso otro, distinto, que renueva sus constantes indagaciones en pos de impugnar la muerte; como cuando el poeta, en su faceta de pensador, recuerda que el lector no busca «el sentido» sino que libera «los sentidos» del poema (Carvajal, 2017, 95). La obra poética de este autor es uno de los proyectos escriturarios que ha ensayado más firmemente los alcances de la palabra estética al constatar las lindes entre el lenguaje y el pensamiento. Ha obtenido, medianamente, la atención de cierto segmento de la crítica tanto en el Ecuador como en Hispa-

²² Para efectos de la presente investigación, tomaremos en cuenta la edición de *Poesía reunida*, de 2015, hecha en Quito por La Caracola Editores.

noamérica. Desde *Del avatar* (1998) hasta *La casa del furor* (2004), su poesía ha devenido el lugar donde la tensión se pone de manifiesto; la tensión que existe entre la conciencia histórica y la función estética de la palabra. Segura de la permanente ruptura del poema con «las representaciones y discursos pragmáticos, en su inutilidad» (Carvajal, 2017, p.101), esta poesía emerge siempre de un modo paralelo al mito: habría que revisar a través del relato histórico sobre la identidad de los custodios de la palabra y, desde tal perspectiva, detectar una mirada sobre el poder ejercido y/o sufrido, aunque el mito también puede ser visto como espejo en cuya superficie se refleja y se reconoce un conglomerado humano. La poesía de Carvajal eslabona la tradición literaria ecuatoriana con énfasis renovador; su obra no está ajena a los elementos rítmicos y ceremoniales. En cuanto a su apreciación sobre el entorno, ha dado su parecer de manera programática sobre la poesía y el oficio del poeta, como en *A la zaga del animal imposible*:

Lo que la Poesía, como iluminación sobre lo descubierto, hace estallar e inyecta por anticipado en la desgarradura de la forma es lo abierto, al que deja acontecer de manera que ahora estando en medio del ente lleva a éste al alumbramiento y a la armonía. (2005, p. 111)

La poesía conectada con el pensamiento ha tenido una dilatada tradición en el Ecuador, si bien la temática se dispersa en distintas rutas. Podría tenerse como pioneros a los poetas coloniales de la primera recopilación lírica en tierras quiteñas, *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años*, compilados por el guayaquileño Jacinto de Evia y publicado en España (Madrid, Imprenta de Nicolás de Xamares, 1676). De evidente influencia barroca, los textos despliegan temas religiosos y filosóficos a la par que preocupaciones por temas que exploran la geografía americana. Más adelante está Juan Bautista Aguirre con el tardíamente descubierto *Versos castellanos, obras juveniles, misceláneas*

(cuya edición fija fue hecha por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1976).²³ El poeta José Joaquín de Olmedo finaliza este estadio primigenio, con *Obras poéticas* (Valparaíso, 1848). El puente con Carvajal se construye, atávicamente, con los poetas posmodernistas y, más cerca, con la hornada de poetas nacidos en la década de los veinte.²⁴ El propio Carvajal ha desarrollado estudios sobre estos autores, aunque, antes, Hernán Rodríguez Castelo desplegara apreciaciones próximas a este trabajo porque cree que, desde su libertad lingüística, «ahondaron en la problemática patria [...], ya sin tabúes ni ortodoxias, asuntos como lo religioso [...] Todos los caminos de la generación fueron a dar a dar a los acantilados de la muerte y el vacío» (1979, p. 17). Asimismo, Rodríguez Castelo está convencido de que Carvajal, junto a voces como la de Julio Pazos, Sara Vanégas y otras se empeñaron en una renovación radical del lenguaje lírico en territorio ecuatoriano.

Muy consciente del acto de escribir en el mismo texto, por un lado, esta voz parece seguir lo que Julia Kristeva detenta cuando menciona la pérdida, si bien, en el caso de la pensadora, esta aborda el tópico dentro del contexto de la depresión, en el de Carvajal hallamos al sujeto en falta, que es el posmoderno, como una banda sonora que subyace en su obra entera

²³ Hernán Rodríguez Castelo afirma que José Joaquín Olmedo advirtió sobre Aguirre al estudioso de las letras coloniales Juan María Gutiérrez. Este viajó a Guayaquil y halló un libro autógrafa de Aguirre que databa de 1746 o 1747. Actualmente, la copia está en la Biblioteca del Congreso de Buenos Aires y es el texto base sobre el que han trabajado los críticos en adelante. Gutiérrez incluyó a Aguirre en su *Estudios bibliográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX*, que editó en Buenos Aires en 1865. (*Letras de la Audiencia de Quito, periodo jesuítico*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, LVIII).

²⁴ Algunos de los poetas posmodernistas del Ecuador son Alfredo Gangotena (Quito, 1904-1944), César Dávila Andrade (Cuenca, 1918-Caracas, 1967), Gonzalo Escudero (Quito, 1903-Bruselas, 1971) y Jorge Carrera Andrade (Quito, 1903-1978). La hornada siguiente se forma, como se ha dicho, con poetas nacidos a partir de los veinte; ellos son, entre otros, Jorge Enrique Adoum (Ambato, 1926), Efraín Jara Idrovo (Cuenca, 1925), Francisco Tobar García (Quito, 1928), Francisco Granizo (Quito, 1925), Carlos Eduardo Jaramillo (Loja, 1932), Fernando Cazón Vera (Quito, 1935) y Euler Granda (Riobamba, 1935).

en el sentido de una desgracia que lo abarca todo: «*any loss entails the loss of my being —and of Being itself*» (Kristeva, 1989, p. 5). Esta posición sintomática de la poesía de Carvajal es vecina, también, del inglés John Desmond Bernal cuando, citado por Manuel Sacristán (1984), observa que la principal exigencia de ética intelectual, que se desprende del presente estado del conocimiento, consiste en abandonar toda pretensión de concepción conclusa del mundo. De ahí que podamos observar la poesía de Carvajal como una elipse que refleja una constante y desolada preocupación por el derrotero humano en la ecúmene y fuera de ella. Por tanto, funciona la metapoésía en tanto discurso que se vuelca sobre sí. Esta faceta, asimismo, lindera con Jean-Luc Nancy en su apreciación sobre la escritura de poesía, en el sentido de cierto planteamiento, que posee la particularidad de una conmoción compartida con el lector:

La poesía es, pues, la negatividad donde el acceso se hace lo que es: lo que debe ceder, y por eso ante todo hacerse esquivo, refutarse. El acceso es difícil, esta no es una cualidad accidental, lo cual quiere decir que la dificultad hace el acceso. Lo difícil es lo que no se deja hacer y es propiamente esto lo que hace la poesía. Ella hace lo difícil (2013, p. 157).

En su roce, los discursos de la poesía y el pensamiento hacen que Nancy plantee que la poesía y el discurso dialéctico actúan en forma similar en tanto accionan «el rechazo del acceso como verdad del acceso» (2013, p. 158), aunque la poesía retiene para sí la dificultad, la «hace»; mientras que dentro del discurso dialéctico se acuna la promesa de una resolución que, como aspira a reglamentar, ofrece lo que el francés denomina «extrema facilidad»; esto es, una vía identificable con un propósito. El relato histórico de la poesía es un ininterrumpido repudio a reconocerse en una práctica o género exclusivos; más bien, es una búsqueda que pretende resolver «una nueva exactitud, otra». Desde temprano, la obra de Carvajal persiste en esta búsqueda permanente para reconocer el mundo, los

ámbitos en que se desarrolla su voz, y para reconocerse a sí mismo en dicho espacio. El poeta se inicia en colectivos como el Frente Cultural, que agrupó a jóvenes promesas de las letras y que hoy son parte del presente de la literatura del país; y con colaboraciones para revistas como *La bufanda del sol*²⁵, donde plasmará el germen de sus primeras publicaciones²⁶. Poemas que aparecen en las páginas de dichas revistas se verán, con variantes, en *Del avatar*. Pero también reflexiones como «Temas, escenarios y entretelones de la literatura comprometida». Ya desde la década del setenta veía los riesgos, en tanto la premisa es utópica y el extravío en el silencio o en la agitación, de un poeta que se planteaba como proyecto ser escritor de la revolución (Carvajal, 2011, p. 94). Se nota que una de las preocupaciones de Carvajal es la autocrítica, y así al colectivo Frente Cultural sugirió que se repensara en cuanto a «moralismo y la mala conciencia». Esa actitud crítica es destacable en el poeta, pues continuamente reflexiona y actualiza su pensamiento en el contexto político y sociocultural latinoamericano.

²⁵ Las páginas de *La bufanda del sol* tuvieron vida entre enero de 1972 y junio de 1977. Acogieron colaboraciones de muchos intelectuales y escritores nacionales y foráneos. Guido Días, Raúl Pérez Torres, Fernando Nieto Cadena, Raúl Arias, Humberto Vinuesa, Ulises Estrella, Jorgenrique Adoum, Alejandro Moreano, Francisco Proaño, Pablo Barriga, Abdón Ubidia, entre los ecuatorianos; Gonzalo Rojas, Antonio Correa, Joaquín Gutiérrez, Mario Benedetti, Gustavo Cobo Borda, entre los extranjeros. Además, desde el ensayo acercó al lector ecuatoriano a textos de Walter Benjamin, Bolívar Echeverría, José Balza, etcétera. En 2011, la Casa de la Cultura Ecuatoriana editó una selección de colaboraciones de dicha revista en los géneros de poesía, ensayo (dos tomos) y cuento.

²⁶ En *La bufanda del sol*, número 11-12 (junio de 1977), aparece un poema sin título numerando sus tres segmentos, y dos más: «Náufrago» y «Sahara». En ensayo está «Temas, escenarios y entretelones de la literatura comprometida» en el número 8 (julio de 1974).

La metapoésía: malos tiempos para la lírica

Si bien, en cada libro de Carvajal puede advertirse una línea metapoética, resulta curioso que los libros en los que más peso tiene la reflexión acerca de la escritura poética sean los que ocupan el primer y último tiempos de aparición. Ha dicho Leopoldo Sánchez Torre (1993) que, si bien no hay un solo tipo de metalenguaje,²⁷ este proceso de descripción, tanto de otros códigos como de sí mismo, conlleva un «impulso dinamizador del código, un importante factor de evolución de las lenguas. La reformulación a que se somete la lengua por medio del discurso metalingüístico proporciona las bases para que se haga posible su avance» (1993, p. 16). Una serie de cuestionamientos vienen en consecuencia, y los que importan más son sobre el texto literario que «tematiza la reflexión sobre la literatura» (1993, p. 69), y sobre si existe «metaliteratura implícita», o si las alusiones a la escritura aparecen debido a la lectura del analista.²⁸

En cuanto al paso más aterrizado, el de la metapoésía, el proceso ha sido leído como un «síntoma de modernidad», en el caso de Carlos Bousoño (1979, pp. 54-55), y como «reflejo de la tensión de un lenguaje capaz de decir cosas de sí», según Jernaro Talens (2000, p. 267). A través de *El sujeto vacío*, Talens sostiene que la metapoésía reflejará el poder transmisible del lenguaje, en tanto que los sentimientos devienen el instrumento por medio del que se lleva a cabo tal propósito; quiere decir que «a través del simbolismo de aquel acto de habla llamado poema se logra una conexión con la realidad» (2000, p. 267). La metapoésía, como categoría, proviene del uso metafórico del metalenguaje, se incorpora a través de la lingüística que, también siguiendo a Talens, debe entenderse como «un sistema

²⁷ Sánchez Torre se refiere a metalenguajes lingüísticos y a aquellos no lingüísticos (lógicos y semióticos).

²⁸ Por otro lado, niega la existencia de la metaliteratura implícita, y asigna a la pericia del analista el descubrimiento de las alusiones que subyacen en el texto.

semiótico cerrado, autónomo y articulado, es decir, un lenguaje cuya particularidad reside en tener otro lenguaje como universo referencial» (2000, p. 265). El poema, que se plantea como si estuviera ante un espejo, hace aparecer como puntos nodales al sujeto lírico y al lector en una trenza autorreferencial. Es como un paréntesis en cuyo seno cuaja la obra del autor. Ninguna de las propuestas del poeta resulta gratuita; incluso la forma en que Carvajal reestructura sus primeras entregas dice bastante sobre su concepción acerca de la poesía.

La poesía, así, puede ser leída como «un medio de conocimiento (de conocimiento estético), la metapoesía se erigirá en la forma idónea para aprehender la realidad de la poesía, dado que la reflexión se lleva al poema sin que éste pierda su condición de poema» (Sánchez Torre, 1993, p. 148). Hay, en sí, y también en su carga simbólica, una serie de singularidades que nos pueden llevar a leer una propuesta particular en la poesía ecuatoriana de segunda mitad del siglo XX, que es la crisis de la conciencia en una época en que resulta estrecho el canon de la visión cartesiana. Las entregas referidas son *Poemas de un mal tiempo para la lírica* (1980) y *Del avatar* (1981), libros fusionados en una edición titulada *Del avatar* (1998), que incluye ambos poemarios en un nuevo ordenamiento; esto es, a los fragmentos «Sahara» y «Exploraciones», pertenecientes a *Del avatar*, se les añade, como un tercero, «Poemas de un mal tiempo para la lírica». Si tomamos en cuenta la proyección de este sujeto poético podremos leer en su conjunto los avatares como una propuesta de reinención permanente, pues la fundamentación del pensamiento en el mundo contemporáneo es el sujeto escindido, lejos de toda adhesión a doctrinas inalterables.

Interesa sobremanera aquel homenaje a Bertolt Brecht, *Poemas de un mal tiempo para la lírica* («Malos tiempos para la lírica») ²⁹ titula Brecht a un poema suyo en que hace referen-

²⁹ «Malos tiempos para la lírica», correspondiente a *Exilio en el Báltico*, en *Poesías*, traducido por José María Valverde: «Ya lo sé, sin embargo: sólo se quiere/ al que

cia a una época en que el capital simbólico no es visto con tanto respeto como el mercantil), debido a que ya, desde el inicio, hay una suerte de aviso del texto que se encuentra permanentemente indagando al mundo y a sí mismo, reconociéndose como un hipertexto que dialoga con aquel previo hipotexto — el mundo, el otro, un texto ajeno—. Además, el poema puede presentarse como acto de estilización, leyendo esto como referencia a la manera de tratamiento o la «actitud cosmomisiva» del hipotexto o modelo imitado.³⁰ El poema es convocado para referirse a la crisis de la modernidad. Esta modernidad es «el tiempo del infierno» por su transitoriedad y por ser el lugar de lo contingente (Benjamin, 2005). El poema también reflexiona sobre la composición propia del poema. Carvajal se adentra en las zonas de la criptopolémica; esto es, en reflejos, en su palabra poética, de otras voces. Estos reflejos pueden ser homenajes o el lugar donde el sujeto discrepa con dichas voces. Por tanto, no hay cita directa ni imitación, sino que se presenta la alusión, tal en «Del sitio»: «Se tenía la costumbre de preguntar a los recién venidos por las novedades de las lejanas tierras. Con el tiempo se olvidan las costumbres. Y quienes aguardan la voz del Capitán borran de la memoria sus lejanas tierras» (DA, 2015, p. 73).

El poema rememora la experiencia de los griegos que cercan la ciudad de Ilión, pero, al mismo tiempo, plantea el comportamiento de la memoria. Esto debido a que se avizora una poética de la palabra contenida, que necesita

es feliz. Agrada/ oír su voz. Su rostro es hermoso./ En el huerto, el árbol jorobado/
muestra que la tierra es mala, pero/ los que pasan le critican la joroba/ y con razón./
No veo las barcas verdes ni las alegres velas/ en el mar. De todo eso no veo/ más que
la red desgarrada del pescador./ ¿Por qué hablo sólo de que, a sus cuarenta años,/
la guardesa anda ya encorvada?/ Los pechos de las muchachas/ son cálidos como
antaño./ En mi canto, una rima/ me resultaría casi presunción./ En mi luchan/ el
entusiasmo por el manzano florecido/ y el espanto por los discursos del Pintor de
Brocha Gorda./ Pero sólo esto último/ me empuja a la mesa de escribir» (1973, p. 131).

³⁰ Desde esta perspectiva, Desiderio Navarro actualiza la categoría de la estilización, y contempla que va más allá de la «esfera del lenguaje» (2007, p. 298).

de la hermenéutica, vecina a unas estéticas caras a Carvajal como son la de José Ángel Valente y la de Paul Celan. Por un lado, se detecta la ironía: el sujeto lírico se sabe empujado a interpretar, por medio de la palabra, al mundo; por otro, está un reconocimiento del riesgo que corren tanto la palabra (representación del mundo) como la memoria (puente con el relato de la historia). Se hace referencia al juego que se está jugando (el *Dieses Sprachspiel wird gespielt* del Wittgenstein de *Investigaciones filosóficas*). A un paso entre poesía y pensamiento, y la contención promovida por Valente en sus textos teóricos como la concepción de un lenguaje insuficiente, «cortedad del decir» (que antes conocíamos como inefabilidad), emanada de la noción de que si bien el contenido rebasa el continente, «lo indecible busca el decir», o sea, una palabra que lo acoja, aunque, al fin, la poesía se plasme «donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho».³¹ Lo que se toma, en cambio, de Paul Celan, no es, evidentemente, su discurso; más bien radica en lo que Eduardo Milán ha advertido:

Una ética demanda que, en el siglo de las masacres, la palabra se desvíe de la pureza de ser «siempre igual a sí misma» [...] La señal de Celan coloca a todo poeta con una cierta sensibilidad histórica —y no solo: también con una conciencia aguda de la realidad verdadera de la poesía y de la palabra poética— ante una disyuntiva que siempre será, desde fines del siglo XIX hasta hoy, tensión entre la fidelidad a lo recibido, legado que a su vez se transmite, y permeabilidad a la acción del avatar humano conflictivo. (2013b, pp.149-150)

Carvajal sabe que el poeta realiza permanentes desplazamientos que incluyen el que su palabra ejerce sobre el sentido convencional de las esencias que el poder legitima. Percibimos algunas de las obsesiones de la voz enunciante en «Sahara»,

³¹ Cuando José Ángel Valente, en *Las palabras de la tribu* (1971), evoca esta noción, entiende que el sentido realiza una suerte de movimiento hacia el origen.

en *Del avatar* (1981), como cuando se pone en claro que las circunscripciones de Odiseo —otra alusión que se hace del hablante— son las del mundo letrado —la ecúmene, esto es, el territorio conocido y repasado por la cultura— que describe una elipse de movimiento promovida por el viaje y el retorno. Este último se desarrolla a través del tópico griego del *nóstos*. Los textos aparecen como un mapa andado y desandado por Odiseo, y también por el personaje Leopold Bloom, ciudadano judío irlandés del naciente siglo XX, entre otras referencias de la civilización occidental. También puede detectarse una crítica al horizonte en el que las libertades van desapareciendo y el ser humano se reduce a una simple cifra estadística: «Penélope canta entre 8'000.000/ y la ciudad/ indiferente/ transpira/ la gran marmita» (2015, p. 44). Recoge el lastre precedero y finito de su naturaleza; al resultado se le llama cultura: «copiadas son de los griegos las venus/ centauros fuertes de cascos/ pisan el polvo/ los cráneos». El sujeto, cada vez más escindido, se configura como el basamento de la modernidad; se encarama y se somete a sucesivos avatares, esto es, como vicisitudes en la transformación, leídas en su conjunto como intención de reinventarse una y otra vez.

Se logra advertir que el destino del ser enunciante, en su paso por distintos avatares, es la reinención constante de sí mismo y, además, de la tradición; de ese modo revisita las dimensiones que subyacen en los mitos de la cultura occidental para desestructurarlos con la ironía (véase Carrión, 2018). Carvajal ha dicho que la poesía es «reescritura sobre la huella de otros acontecimientos poéticos [...], el poema es movilidad incesante» (2017, p. 95). Aquel reajuste evoca la condición que, siguiendo a Elías Canetti en su discurso «La profesión de ser escritor», deben tener los poetas: la de la responsabilidad y la de ser custodios de la metamorfosis.³² La transmutación es pre-

³² Canetti, dentro de *La conciencia de las palabras*, ahonda en su discurso sobre la condición de dicha metamorfosis; los escritores la practican en el mito y en las tradiciones literarias. Dice Canetti: «Los he denominado custodios de las

dominio de la labor estética sobre la naturaleza. Carvajal entiende, como Canetti, que los escritores y pensadores son guardianes de la metamorfosis en medio de un mundo que insiste en volcarse hacia un único y universal modo de producción, sea esta económica o simbólica. En el poema acontece el deseo sin necesariamente ser nombrado: discurre en el tropo exponiendo su carácter incierto y multívoco.

Por eso ha insistido Carvajal, a través de numerosos textos, en que la metamorfosis y la *pietas* son inmanentes a la escritura; la *pietas* a la que se refiere se acerca al *éleos* (compasión) de los griegos, que junto al *phobos* (temor) eran las experiencias que comprobaban en sí mismos los asistentes al teatro trágico, y que propiciaban la catarsis. «En el poema se juega la metamorfosis», afirma; porque aquello «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» (Carvajal, 2005, p. 257). Entonces, Richard Rorty entiende la piedad como lo opuesto a la crueldad, que es lo peor que un ser humano puede ejercer sobre otro, como cuando cita a J. Shklar en *Contingencia, ironía y solidaridad* (1991). Esta metamorfosis es asumida por el poeta a lo extenso de sus textos, quizá con mayor contundencia en «Jacarandas», en una yunta entre metamorfosis y pesadumbre:

metamorfosis, y también lo son en un sentido diferente. En un mundo consagrado al rendimiento y a la especialización, que no ve sino cimas a las cuales aspira en una especie de limitación lineal, que, a su vez, dirige todas sus fuerzas a la fría soledad de aquellas cumbres, pero que descuida y confunde lo que tiene al lado, lo múltiple y lo auténtico, que no se presta a servir de puente hacia ninguna cima; en un mundo que cada vez prohíbe más la metamorfosis por considerarla contraria al objetivo único y universal de la producción; que multiplica irreflexivamente sus medios de autodestrucción a la vez que intenta sofocar el remanente de cualidades adquiridas tempranamente por el hombre y que pudiera estorbarlo; en un mundo semejante, que desearíamos calificar del más obcecado de todos los mundos, parece justamente un hecho de capital importancia el que haya gente dispuesta a seguir practicando, a pesar de él, este preciado don de la metamorfosis» (1981, p. 230).

En el bucle que hace el viento con los pájaros
en el botón batido por el pulular de los insectos
sin lágrima sin más dolor sin oración
ahí el cadáver

caminante
si al cabo te detienes
a contemplar la hierba

ahí en la mutación
en el murmullo

tenue.

(2020, p. 55)

Una terrible soledad fagocita a la voz lírica en «Del sitio» en *Del avatar* (1981), que reescribe en primera persona la épica homérica: «Y aún aguardo al pie de los muros de la Ciudad sitiada. Aún aguardo por la voz de asalto. Por la voz de un ignorado capitán» (2015, p. 69). La paciencia y la espera son revisadas en este poema, que da cuenta del transcurso del tiempo y un aparente estancamiento en el tiempo. Hay referencia por un lado y conciencia creativa por el otro, que confluyen hacia y en el metapoema en ese acto de habla que es la enunciación lírica. La metáfora asocia la espera de los griegos que sitian a Ilión con la paciencia angustiosa del poeta frente a la página en blanco. Hay más en la espera: «Llegué con la multitud esperanzada» (DA, 2015, p. 69), dice la voz, y nos aproxima a una fuerte carga de desencanto que acompaña a la expectativa. La conciencia toma distancia de los ecos de sus pares y cavila en medio del silencio, que es el ámbito para la construcción de una morada transitoria: «¿Volveré con los míos? ¿Vivirán para entonces? [...] Y olvido que aquí envejezco, entre tiendas de campaña, al pie de los muros de una vieja Ciudad» (2015, p. 73). La espera convierte al mundo en el territorio de la espera; la palabra, en cambio, formula dicha espera en tanto punto de partida hacia la infinitud.

Mediante el texto se cumple la trasgresión a una norma ortodoxa que domina y oprime —desde una única visión— la

ruta que la escritura toma; aunque se apunte la facultad de configurar el camino de expresión en un vacío creado por el mismo sujeto moderno. En consecuencia, el heroísmo se desploma y queda reducido a su mínima expresión, aunque este fenómeno parezca contradictorio debido a que se ha conquistado el contexto a través de la cultura. Aun así, desde un primer momento aparecen las sombras tutelares del desamparo y la destemplanza, dando espacio a la paradoja. En algunos textos, Carvajal presenta parte del efecto derivado de una musicalidad similar a la de la copla de pie quebrado. Estamos, aparte de la destrucción del discurso lógico que deviene consecuencia de la realidad subvertida, ante la debacle de los grandes relatos; esta disolución se prolonga hasta confirmar cierto grado de invalidez asumido por la voz lírica para sí y para los suyos, invalidez que se refleja en desconfianza en cuanto a los alcances de la palabra: «la muchedumbre afuera y el ruido/ que ha abolido de una buena vez/ tu nombre» (2015, p. 94).

Con «In partibus infidelius», perteneciente a la sección «Exploraciones», en *Del avatar*, Carvajal explora los nichos adscritos a la colonización; desde su título recuerda aquellas expediciones concebidas para evangelizar a los habitantes de tierras que no conocían el cristianismo; pero, además, a la estructura del poema, a la búsqueda constante que hace el poeta por los significados. La naturaleza de portulano del texto, que también aparece en otros poemas, se aprecia desde el inicio del recorrido en que la voz se pronuncia desde un puerto, el primero: «Las negras naves abandonan la bahía/ las bodegas repletas del botín/ los capitanes/ disputan en los puentes las esclavas/ atrás/ arde la ciudad» (DA, 2015, p. 61). Es la carvajaliana una expedición para expresar su desasosiego ante un espacio que reconoce como inseguro; pues la ciencia es embustera como lo es la cultura. Y esto congenia con la cita que toma de Góngora para un poema ulterior: «No es sordo el mar, la erudición engaña». Así, esta expedición tiene por encargo punzar un único decir, y propiciar el relativismo. Se podrá justipreciar el sentido de la simbología a raíz de la lectura del conjunto del libro; pues:

las fracturas internas del discurso y la mutación constante del sentido asoman también en la alternancia de lenguajes: el tono meditativo, la abrupta irrupción de giros coloquiales, de expresiones cotidianas, de cadencias cercanas a la oralidad, provocan fuertes tensiones internas en el tejido discursivo. (Vintimilla, 2000, pp. 419-420)

Cruza el poema el *contemptu verbi*, tópico que revela la actitud de despreciar la palabra, en esta ocasión el propio discurso: «nadie trocará el fin de la tragedia/ no habrá constelaciones que eternicen/ el efímero nombre del héroe» (2015, p. 68). Joaquín Hernández subraya el nombre en tanto máscara del sujeto, y sus migraciones como asunto de la cultura a lo extenso de la tradición de Occidente, pues «la ilusión del yo es la ilusión del origen absoluto a partir de sí mismo, y de su permanencia en su identidad» (1981, pp. 3-4). Así, los consecutivos avatares del sujeto, en tanto este es consciente de sus límites, devienen reencarnaciones. Hernández subraya que el viaje es el de su gradual negación, y este desarrollo resalta el carácter finito de aquel sujeto. Avanzando con esta línea, hay un progresivo proceso de extenuación en el hablante lírico que desemboca en la crisis del yo en medio del aniquilamiento de los relatos entendidos como avance: «¿seguiré mascullando tendido sobre la losa / entre gatos e iguanas que toman el sol?» (2015, p. 68).

Mediante sus esearceos, estos textos indagan por el sentido de la poesía y su función en el mundo contemporáneo; giran hacia el deceso del sujeto, muerte que propone nuevas perspectivas y líneas de fuga. Tonos diferentes transcurren en sucesión caótica, con un discurso híbrido, ya que a una línea épica suceden consejos financieros, reflexiones sobre nuestra brevedad y finitud, confidencias distendidas, hasta concluir retornando cíclicamente al tono de inicio. El segundo Wittgenstein considera el juego del lenguaje como lo primario; considera los sentimientos y otros estados como un modo de ver, de interpretar. En cambio, un vaciamiento del lenguaje alude al abandono de

las influencias, aunque también es el resultado de varias operaciones y conexiones entre creador, texto y lector. Se produce un vacío duro con fragmentos de sonoridad profunda:

diosas aladas coronan las tumban

TUFO

ESTUPOR

ESTUPRO

ESTROPAJO

ESTULTICIA

¡cuídate de repetir los gestos del teatro!

(2015, p. 66)

Dentro de las ilusiones difuminadas está la de la identidad definida: es como si la tradición pretendiera el rol de domesticar la voz del poema acercándola a otras funciones. Manejando una elipse a través de un amplio *signatum*, la audacia de tropos refleja una firme intención de sustituir elementos por otros para medir los tiempos de la impotencia. El *signatum* se entiende como el espectro en la conciencia del autor y, siguiendo a Jan Mukarovsky, como una amalgama que demuestra «el contexto total de los fenómenos sociales, por ejemplo, la filosofía, la religión, la economía, etcétera» (1971, p. 31). De esa manera, se proyecta hacia el propósito y la significación del poema; Mukarovsky piensa que un poema caracteriza un tiempo y un espacio de mejor forma que otro fenómeno social o producto de la cultura.³³

³³ Con respecto a esta afirmación, Fernando Lázaro Carreter recordaba que el propio Mukarovsky señalaba que «la vinculación de determinadas obras con el contexto de los fenómenos sociales parece muy floja a veces». Con todo, el arco que se empieza a tensar en la propuesta escrituraria logra su equilibrio semántico en el receptor, haciendo radicar en este la significación del texto. Para el tema, revisar «El poema lírico como signo», de Fernando Lázaro Carreter, en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vol. I, 1984, pp. 41-55.

El discurso de *Del avatar* rinde cuenta del *movimiento* entendido como viaje constante hacia lo infinito, hacia la oscurana de la noche. Su ironía reside en extraer, desde una condición trivial, referentes que se hallan en el refranero popular castellano, expresiones coloquiales, etcétera. Con esta herramienta mira escéptica y críticamente un único espacio simbólico para promover la diáspora propia de las campañas concretas y no de los grandes proyectos. La poesía de Carvajal ha sido leída como un escenario abierto en el que el juego de máscaras oculta las identidades (González, 2008), un insistente lenguaje compuesto por palabras que pretenden decir lo que no alcanzan (Aguilar Mora, 2008), o una palabra en la que todos dejan su huella y que se inscribe directamente «sobre el cuerpo de los seres» (Albán, 2008, p. 96). La dimensión lírica carvajalina, habitada tanto por la palabra como por el vacío (el silencio), se presta a esta tensión que está en los intersticios y nos hace repensar los moldes, las instituciones, incluida la de la literatura.

El laberinto metapoético de la creación

Hay un anverso y un reverso en la noción de laberinto. Para Benjamin, el dédalo de construcciones se refleja en la conciencia diurna, mientras que las galerías, aunque desembocan en las construcciones, se dirigen hacia el pretérito y nos recuerdan la oscuridad (Benjamin, 2005). La metapoesía es un proceso deliberado; conforme el corpus de obras aumenta, la literatura cada vez se vuelve más consciente de sí. Ya nos ha hecho reflexionar la manera en que Iván Carvajal configura su poesía y de qué forma lee y trata elementos de la cultura, con la intención de otorgarles una carga de significado otra que trasciende su sentido convencional. Así es como, según César Eduardo Carrión (2018, p. 93), «recupera de la tradición occidental referentes muy difíciles de tratar sin caer en el lugar común y los re-significa en su favor». Esto acarrea un compromiso que el sujeto asume y que lo lleva a elegir partido —en su vínculo

con el poder—, que luce opuesto a la liquidez posmoderna. El analista nos conduce a pensar la poesía de Carvajal como un lugar donde se configura fatalmente el cumplimiento de la ley (fatalmente, pues sabemos que el Minotauro cae ante la daga de Teseo). Esta circunstancia puede ser vista como cercana a la expulsión del oficiante de la poiesis del circuito de la República. La poesía, palabra que acaece en los límites, convoca lo no presente y mantiene un nexo sui generis con sus interlocutores:

Ese acontecer del poema, la reescritura, la re-escritura que implica la lectura, en ese paso meridiano, en ese atravesar de umbral en umbral hacia los extremos, sin embargo, resuena o resplandece *intramuros*, dentro de la *polis*, en el mundo de los *prágmata*. Su resonar, su resplandecer es un advenimiento: viene de lejos, y no precisamente de las alturas, no de la luz, sino de lo que siempre está más allá, por debajo, por detrás, antes y después (Carvajal, 2017, p. 95).

Este ser, sito afuera de la *polis*, reclama una presencia dentro de los muros, y su canto resuena en las lindes. Es en parte animal, en parte humano y clama: «noche a noche/ mi cornamenta se quiebra/ contra las lajas» (CF, 2015, p. 413). Es quien se reconoce inmerso en un mestizaje ante el que solo puede reaccionar apropiándose del canto. Quebrantar sus cuernos contra un terreno, o una herramienta de labranza, equivale a bregar contra una de sus naturalezas para abrazar la otra. Asimismo, puede leerse en tanto una colisión entre naturaleza —vertebrada en el monstruo— y la cultura —vertebrada en el ser humano y su constructo—. Asistimos a la intención de eludir la casa que ha devenido prisión. Extrañamente, en esta casa-prisión, el prisionero actúa desde la vereda panóptica en una especie de acción reflexiva que admite lúdicamente estancias paralelas. ¿Quiénes relegan al ser de dos naturalezas? Su familia y su patria que lo confinan; si bien, encerrándolo facilitan un ámbito de pesquisas que procuran la fuga hacia un lugar propio, que se construye lejos de la ley del Padre.

Desde la acepción de lajas en tanto *losas*, el sujeto monstruo se zambulle en reflexiones acerca de su rumbo en una actitud de resignación. Desde la acepción de lajas en tanto *cuerdas* para sujetar a los mastines de caza, en el sujeto enunciante prevalece la pretensión de percibir una libertad que puede convertirse en inhóspita, debido a que no reconoce la magnitud de aquel lugar fuera del lugar que ha sido su feudo. Un elemento que poderosamente convoca la atención es la correspondencia entre la comparecencia del monstruo y los trabajos del poeta. Desde esta perspectiva, el poeta arrastra la huella de un fenómeno que no encuentra su espacio; el poeta es un monstruo desde la visión política: desde que fue desterrado de la República, no va tras sus pares, más bien se solaza en la soledad y se arriesga perdiéndose en una ruta escabrosa, engarzada por fases en las que no se asienta del todo. Las zonas demarcadas del poeta (circunscripciones como lo dice la voz) son las del abatimiento y el destierro. Aunque la República lo ha expatriado teniéndolo como un hijo no querido, el monstruo/poeta clama en una locución que los pobladores de aquella República no comprenden: lo que permite percibir está estampado en su canción, el «mugido» y su «orina musical», o sea, la inscripción residual de su estancia en el mundo, las excretas que el cuerpo mediatiza y que se leen desde la perspectiva simbólica: emanan del cuerpo y dicen algo del cuerpo. El terror domina este «holocausto interminable», ora mediante los conflictos de la ciudad moderna, ora cuando el sujeto alude a la manera en que Asterión, el Minotauro, se sustentaba mediante el tributo anual de siete doncellas y siete jóvenes que Atenas hacía a Creta.

La poesía de Carvajal alude y despierta fantasmas: la voz del yo se calibra dentro del lenguaje y, concretamente, en *La casa el furor* se configura en una especie de levantamiento de nuevas murallas; aunque la voz se irradie desde el cuerpo y persista restringida por el cuerpo. Consigue, mediante complejos haces de caminos, que dos magnitudes diferentes se entrelacen: la magnitud del lenguaje que proviene de la palabra — sea esta palabra el lenguaje de las artes plásticas, o el lenguaje

que emana de la tradición de Occidente— con el que proviene del cuerpo. No se percibe deseo de salvación, más bien una experiencia de transitar, a través de sucesivas dimensiones del sujeto lírico, hacia los dominios del deseo. Aunque el sujeto reconozca los límites del laberinto (entre ese afuera y ese adentro), hay variantes que traspasan los límites; más allá está la Nada que refleja la Mismidad. En los adentros, lo que puede verse como un amparo contra la intemperie, no lo es: tenemos una consonancia especular que vincula los laberintos interior y exterior. Pueden también verse por medio de ese espejo el héroe y el monstruo como rostros (en positivo y negativo) del mismo ser. Pero la ingenuidad del monstruo que se determina hacia el holocausto nos obliga a pensar en si se trata de una sombra del héroe converso. O, más bien, su revés.

En el Carvajal de *La casa del furor* leemos un intento, que el autor sabe fallido desde sus imposibles aspiraciones, por vertebrar los eslabones del sujeto sesgado y escindido del mundo contemporáneo, a través de un alegato orientado hacia una restaurada representación política (el manejo del poder). El sujeto está al tanto de que su palabra y el entorno se vinculan; provoca una permanente autorreferencia en determinados dominios del decir lírico. Verónica Leuci, reseñando a Laura Scarano, piensa en los recorridos de la poesía que se guarda como referente a sí misma cuando afirma que:

la «metapoesía» abrirá el juego traspasando los límites de la «cárcel del lenguaje» (Jameson), para traducir, asimismo, posicionamientos ideológicos, proyectos autorales y puntos de vista variados desde los cuales se reflexiona, desde la poesía, en torno de los siempre problemáticos lazos entre las palabras y las cosas. (2014, p. 9)

El dédalo como metáfora ha sido franqueado por numerosos escritores. La obra de Dante y Borges se vincula con el laberinto, pero también están otros, cuyas piezas registran vicisitudes que, si bien no son obstáculos físicos, asfixian a los

humanos obstruyendo su itinerario hacia las afueras (¿la libertad?). Los laberintos focales de la *Divina Comedia* infunden temor, como «El jardín de senderos que se bifurcan» o «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»; pero toda literatura de pesquisa, incluida la policial, invoca al laberinto por cuanto implica representación de estructuras de lugares y estadios reales o simbólicos. Entre otros autores latinoamericanos que eslabonan el laberinto con la palabra estética están Juan Rulfo con *Pedro Páramo*, el Cortázar de *Rayuela*, así como el de relatos tan disímiles como «Continuidad de los parques» y «Las babas del diablo». En palabras de Augusto Sarrocchi (1998), se debe en gran parte a que «texto y laberinto son una misma cosa» y, también, a que debemos admitir que el lenguaje, en tanto código constituido por palabras, está condenado a no aprehender aquello que nombra en su especular prodigio.

Antes de venir ante nosotros en la modernidad con su rostro político, el laberinto tiene una dilatada data en numerosas literaturas. La génesis helena del mito posee sus cimientos en la cultura minoico-cretense. El laberinto es la estructura que el arquitecto ateniense Dédalo edificó por indicaciones del tirano Minos para aislar al producto de la pasión de su reina, Pasífae, embarazada por el toro que Poseidón destinó para devastar Creta. Para Minos la presencia del hombre-animal suscitaba vergüenza, aunque hubiera salido triunfante en la pugna que mantuvo con sus hermanos Radamanto y Sarpedón por el trono de la isla. Aunque formara parte de mitos cosmogónicos, epigónicos y morales, la representación del laberinto que se avvicina más al imaginario moderno hace que observemos al Minotauro como señor y rehén a la vez. Porque el monstruo es monstruo en tanto su cuerpo reúne dos naturas, fusión que vuelve a Asterión un ente zooantropomorfo, con las esencias humana y animal. Puede también ser considerado monstruo porque su naturaleza se traslada hacia la anomalía y la perversión. El engendro es temido por quienes se sustentan en un supuesto de normalidad, porque es visto como lejano del concepto de lo común. La organización de *La casa del furor* se sostiene sobre la función axial

del laberinto; el concepto se teje engarzando tópicos en una escritura rigurosa en lo formal y temático. No es inesperado que la conexión que Platón observa entre la República y el poeta sea la misma que en el mito heleno había entre el laberinto y Asterión —el Minotauro—. El lugar de enunciación de este sujeto es un territorio de escasez y precariedad: «¿Escuchas madre? / ¿escuchas padre?»/ ¿o también sellaron sus oídos/ con estiércol y barro?/ ¿con la miel y la paja» (2015, p. 415). Decimos precariedad y escasez debido a que en estos poemas reconocemos una fractura en la estabilidad del sujeto como conciencia del individuo que se empina hacia otras rutas como las del relato de un itinerario elegíaco por un tiempo impreciso: «¿Tenías que gritarme tu acertijo? / ¿si me conozco? / ¿si soporté mirarme en el espejo?» (2015, p. 418). Estas pesquisas corresponden a un argumento en el que un discurso quebrantado como el de la posmodernidad «es el único modo de existencia y expresión para quien ha perdido la conciencia individualista, para quien no sólo ha sido exiliado del mundo, sino también de sí mismo» (Lanz, 1995, p. 181). Al dividir los poemas del libro en egóticos —los cuatro que poseen un carácter enunciativo— y apostroficos —los seis que se dirigen a una segunda persona sea en singular o en plural—, César Eduardo Carrión piensa esta composición en tanto arquitectura que «se sustenta sobre dos pilares fundamentales: los cambios de dirección del enunciado lírico y la centralidad del motivo del laberinto. Ambos asuntos se insinúan delicadamente en el texto» (2008, p. 91). El sujeto lírico se apropia de algunos rasgos del mito griego y, sin despejarlos de sentido, les otorga insospechadas direcciones, potenciándolos, y recorre entre los meandros de un mundo contemporáneo embebido en el caos. Dicho universo se ofrece con nuevas dificultades en la travesía del héroe. Estos inéditos circuitos introducen cuestionamientos e interpelaciones al derrotero apropiado para el sujeto cuando se transforma simbólicamente en un ser deforme, cuyas únicas funciones se encauzan por el instinto salvaje. Aquí deviene la paradoja, pues el instinto guía al Minotauro y lo conecta con su parte animal; sin embargo, la reflexión lo catapulta a su parte humana.

Detectamos una falsa contradicción y, al mismo tiempo, una semejanza con el laberinto: el héroe procura dirigirse a un lugar, para después buscar hacia otro derrotero pues no halla su destino, y pensar su fracaso. Jorge Aguilar Mora halla en *La casa del furor* tropos que «se anudan en un infinito sendero solipsista» (1997, p. 21), lo que logra que surjan «preguntas más corporales que el cuerpo al que están dirigidas» (1997: 21). En Asterión se compaginan la naturaleza humana y animal abriéndose a una zona de conflicto que no solo se hace presente en la voz enunciante, sino que se fragua hacia los seres otros y, más concretamente, hacia los fiordos de la conciencia y su trascendencia. El perspicaz examen de Iván Carvajal, secuestrado en el mundo, deviene cicerone cuando se trata de rebasar nuestras vacilaciones de las veredas culturales. Esto es notorio cuando inicia el texto «La casa del furor», del primer fragmento de la serie surge una figura alegórica que expone al yo lírico en tanto alguien que se reconoce diferente a sus interlocutores:

He de saberme bárbaro

instintivo

la pezuña que brota del páramo
el lomo que el granizo castiga

(2015, p. 413)

El sujeto se asume, por medio del poema dramático y en voz huraña, eslabonada más con el animal que con el ser humano, aunque, si vemos su revés, posee la herramienta del verbo; «la ciudad cerrada» de este inaudito ente evidencia sus límites con el territorio de la *polis*, que es el que Platón ha destinado para la verdad y la virtud. Lo que sería el lenguaje en el Minotauro se refleja por medio de un mugido/voz; los términos de la poesía son necios y persistentes: se vuelcan a decir lo indecible. La ciudad niega sitio al monstruo como lo hace con el poeta; de manera que mucho del peso de proscripción que determina al monstruo roza también al sujeto; tal *polis* es lenta industria que sorprende debido a que los suyos son «umbrales de la Nada o

de Lo Mismo» (2015, p. 421). Asistimos a la embestida contra el vacío desde un discurso de escueto continente.

Nos hallamos ante un confín de juego permanente, como si fueran a colisionar dos espacios —tal una pradera que flanquea un baluarte sobre un lugar elevado—, promoviendo una tensión entre catábasis y anábasis. Se ve la catábasis en tanto descenso, o retirada desde la perspectiva castrense; o como umbral de las circunscripciones del inframundo. En cambio, la anábasis deviene ascenso, aunque, siguiendo a Jenofonte, es una marcha hacia el interior cuando el ejército se adentra en tierras de Ciro. Así, a lo extenso del poemario se encadenan secciones que dan cuenta de subir y bajar —al menos, infructuosos intentos— de los seres y de los elementos:

Como si desde tu mano
 levantase el vuelo
 el pájaro total de la noche
(2015, p. 395)

Como si estuvieras condenado
a descender por las galerías
sin memoria y sin rumbo
detrás del topo
(2015, p. 401)

o ya en ala
vuele
 hacia el fragor
 de su escritura
(2015, p. 428)

asciende el animal
 seguro hacia las pampas
(2015, p. 437)

En la aspiración de libertad hay un notorio resabio de desesperanza para el sujeto que se sabe prisionero. Cuando interioriza sus clamores, los enuncia con palabras cargadas de un inevitable sentido político. Aunque se reconoce vencido, la voz construye un relato hiperconsciente de la angustia. Entendemos por hiperconsciente al discurso con que el enunciante configura las resignificaciones de su decir poético y las conduce hacia una desencantada palabra de la ruina: «Ya el héroe hunde el cuchillo/ que corta los nervios/ y al fin/ se aplacan hervidero y saña/ en mi corazón» (2015, p. 419). Advirtiendo debilitada su centralidad por la duda, el hablante procura restituir espacio para el ágora, o sea, para el debate político y el acoplamiento social. En tal sentido, Fernando Balseca sostiene que Carvajal «es un autor que no dicta sentencias y no habla de grandes verdades, [...] aparece integrado a las voces interrogantes de la colectividad sin ser el portador de las respuestas» (2011, p. 81). El poeta enuncia y está al tanto de que la crisis es el escenario para sociedades emergentes, es un nimbo de dominación ideológica. La voz del sujeto se sabe parte del todo, ya no es más el eje protagonista del sistema textual.

Advirtiendo el interior y exterior del laberinto, revisamos paralelos con el sujeto latinoamericano hostigado por fuerzas que lo estragan. Hay rutas que proponen la irresolución. La palabra lírica, hilo de Ariadna a las puertas del laberinto, hace viable el andar y desandar mostrando el revés de las cosas.

Así como Benjamin (2005) nos recuerda el anverso y reverso del laberinto, existe una conexión entre el poeta minotauro y el poeta como otro animal: el topo. «Topología» es un poema en el que la imagen del topo surge como el animal que, desde su condición de ciega casi absoluta, excava sin fatiga perforando la tierra. Leemos la equivalencia con el poeta que no se detiene al intentar, escritura de por medio, un registro con sus herramientas y posibilidades. La garra horada el terreno bajo los muros de la *polis*; con cada braceada perfora bocas de túnel y pasadizos de vacío. Ambos animales, el minotauro y el topo, desarrollan una expresión hecha desde y con el cuerpo.

La bestia del laberinto de la superficie manifiesta su repugnante doble naturaleza; la ínfima bestia del inframundo logra artificiosas posturas en su propósito exclusivo de cavar. El monstruo del mundo superior está fabricado para lo trágico (su conflicto con el héroe); el minúsculo animal que cava, para la minucia, esto es, para el detalle. El indeclinable nexo entre el poeta minotauro y el poeta topo se expone en el fragmento XII:

Viertes tu agua en el cántaro,
chorrea
su plegaria
a nadie
a nada
su júbilo
su picotear sobre el suelo
donde la sequedad acoge
una cegada charca
para que el topo beba
(2015, p. 406)

¿Se reflejan las ansias y los dolores del laberinto de Asteirión en lo que sucede en el laberinto del abismo? ¿Son ambas dimensiones espejos que se repiten hasta el infinito o, como caras de la moneda del orbe, son caos rumbo al cosmos?³⁴ El topo logra beber debido a que su terreno, ordinariamente reseco, se irriga con las aguas que drenan desde la superficie. En su interminable trabajo de excavar galerías en el terreno, el topo es imagen especular del poeta: remueve cavando y en cada manotazo de tierra, en cada avance ciego que tiene, promueve un vacío —con cuestionamientos y preguntas— que, casi de forma instantánea, se llena con la tierra que se ha ablandado del es-

³⁴ A propósito del reordenamiento del universo a través de la palabra, no es casual que los poemas de la sección «Aldebarán» tengan nombres de estrellas y constelaciones: «Sirio», «Andrómeda», «Enana blanca», «Orión», «Alfa del Centauro», «Can», «Peces», «Cangrejo», etcétera.

pacio donde vive. Logra que una certidumbre sea breve y que el locus enunciativo sea el de la perplejidad abisal. Su palabra lo distancia de la superficie, y al cavar se congrega entre estratos que deshacen categorías y provocan otras. El poeta-topo se inclina por el aplazamiento; el topo se moviliza marcando una errática impronta que se aloja en los versos, fruto de sus pesquisas. Sin embargo, en el laberinto subterráneo no existe un hilo de Ariadna (en realidad, el poeta-topo no desea tal orientación). De la oquedad de la tierra procura obtener algo que está allí, aunque la fricción del topo con los estratos telúricos, en tanto poeta, se da otorgándoles a dichos estratos formas insospechadas. Devastar para construir, aunque de manera fatal, no implica resultados en la búsqueda se da de bruces contra «el azar, la alteridad, la metamorfosis permanente, la apertura hacia lo otro» (Vintimilla, 2011, p. 40). Es en estos elementos donde halla un punto medio entre las certidumbres —o su deseo vehemente de tenerlas— y la conciencia del sujeto lírico:

ese roce del diente

contra las ramas

un hálito

de lo recién nacido

de lo que ya se entierra.

(2015, p. 396)

El topo es el animal que subyace, quien subsiste logrando camino entre las raíces de las hierbas y árboles que asoman en la superficie como síntomas. El topo es el animal que se alimenta en el universo subterráneo, que desarrolla una actividad subcutánea. El poema es el lugar donde se albergan los seres, las acciones, los estados en su conjunto mutados a través de la metamorfosis, todo esto porque se han tamizado tanto por la palabra como por el silencio. Igualmente, el poeta se pronuncia desde el vientre de las oscuras galerías, ajeno al ruido del mundo. Y, en algún momento, retorna al mundo transfigurando sus experiencias en otra especie de nocturnidad: un discurso

cia de sus víctimas; el topo devasta el territorio donde vive. El cuerpo importa para el Minotauro y el topo; mientras uno domina a sus presas con formidable fuerza, el otro posee gran destreza para horadar el terreno inestable. Al poeta también lo mediatiza el cuerpo; al poeta, quien se proyecta por medio de su enunciación que, como si viviera en un dédalo, se eslabona a sí en un trance que sabe de antemano perdido.

El amor desde dispares perspectivas

Los amantes de Sumpa

Varios poetas de la hornada a la que pertenece Carvajal han tomado el amor como un elemento visto desde distintos tópicos. El amor ha sido, como en el caso del poeta neobarroco Francisco Granizo, el lugar del choque entre iluminación y desolación (Rodríguez Castelo). En el caso de Francisco Tobar García, el amor es el puente entre un álbum familiar derruido y el arribo al último puerto. El amor se configura, en Efraín Jara Idrovo, como eslabón que se liga al tiempo, la muerte y la memoria (Vintimilla, 1999). Carvajal asume el amor como una línea de deseos singulares y compartidos que se constituyen en un momento de resolución para la angustia. Para tal línea, hay un relato (que entrecruza la historia y la ficción) donde Paul Ricoeur (2003) encuentra una confluencia que es repercusión recíproca de procesos de refiguración. El pensador francés propone la posibilidad literaria de mostrar lo imaginario que incorpora al «haber-sido», sorteando riesgos como el debilitamiento de su potencial expresivo, y tratando de *reinscribir* el tiempo del discurso en el tiempo del mundo. Además,

si la huella es un fenómeno más radical que el del documento o el del archivo, en cambio es el tratamiento de los archivos y de los documentos el que hace de la huella un operador efectivo del tiempo histórico. El carácter imaginario de las actividades

que mediatizan la huella se atestigua en el trabajo de pensamiento que acompaña la interpretación de un hallazgo, de un fósil, de unas ruinas, de una pieza de museo, de un monumento: se le asigna su valor de huella, es decir, de efecto-signo. (Ricoeur, 2003, p. 906)

La construcción de un registro que posee un lugar en tanto memoria acaece, como el poema. Y cumple un cometido con varios frentes: uno que posibilita la comprensión del entorno y otro que amplía la perspectiva de observación. En *Los amantes de Sumpa*, el epígrafe tomado del soneto shakesperiano —«But wherefore do not you a mightier way/ Make war upon this bloody tyrant, Time?»— concentra una perspectiva doble en cuanto al tiempo. Una de las tensiones resultantes está entre los acontecimientos y la reflexión del sujeto; dicha incertidumbre reflexiva equivale a una posición solitaria frente al lenguaje visto como herramienta que faculta transmitir los acontecimientos. *Los amantes de Sumpa* reflexiona sobre el tiempo y el amor; tiene su referente en un descubrimiento arqueológico de una antigüedad de diez mil años en la Península de Santa Elena. Se trata de un par de esqueletos hallados en posición de abrazo, hombre y mujer que parecen haber resuelto la atemporalidad del amor y haber abatido la maldición de la finitud. El abrazo perenne de los amantes (en el hallazgo arqueológico y después en el poema) se vincula al cuerpo y al diálogo como exploración de las lindes y al reconocimiento de que, aunque los cuerpos escritos ya no sienten, sí lo hace quien los contempla (Lino Salvador, 2019). A pesar de las referencias asistimos a un lenguaje que prescinde paradójicamente del tiempo al otorgarle una importancia vital debido a la validez de sus tópicos. Tal el caso del *ubi sunt*: «pacientes/ entre los escombros de esas órbitas/ y de las bocas/ el gusano y las lluvias/ despojaron la piel/ desnudaron el hueso» (2015, p. 177). También en el poema circula el *memento mori*: «ya nada puede el sueño de perpetuidad/ aun si los cuerpos al abrazo se aferran» (2015: 178). Asimismo, ronda el *epicedion* a la hora de detallar

facetas de los amantes: «ninguna frase queda de su lengua // pero adivina sus ojos de obsidiana / mirándose por sobre el fuego / adivina su voz / silbido de serpiente / que arrastra su magia hacia la espuma» (2015, p. 184). Esto quiere decir que, si bien el texto remite a acontecimientos vertidos hace miles de años, su discurso se valida al cruzar las vicisitudes amorosas que sufrieron parejas de amantes a lo largo de la cultura occidental: pueden estar allí igual Odiseo y Penélope que Tristán e Isolda. Esta palabra está llamada a refractar destellos del misterio a través de la perpetuación y un renovado interés en descubrir la faceta erótica de un hallazgo arqueológico. Por otro lado, en la búsqueda carvajalina por el versolibrismo se hallan ámbitos de convergencia con las tradiciones de la vanguardia³⁵ y el posmodernismo ecuatoriano³⁶.

Interviene el poema en la dimensión del tiempo y la detiene; durante su acaecimiento se produce un inciso que funciona con los mecanismos de un universo que puede leerse como un todo sin la experiencia del afuera:

Diez mil años contra la sal perdura
tendido el abrazo que la tierra protege
del deseo

(2015, p. 174)

La escritura de aquel todo produce un proceso de abstracción: cada uno de sus elementos permiten que el engranaje se desempeñe y, al mismo tiempo, se idealicen hasta rozar a cada

³⁵ La Vanguardia poética en el Ecuador tuvo como mayor exponente a Hugo Mayo (1895-1988), con obras como *Poemas de Hugo Mayo* (1976), *El zaguán de aluminio* (1982), *Charmasca* (1984). Además, editó las revistas *Singulus* y *Motocicleta*. Aunque fue contemporáneo de los modernistas, se alejó de su poética y, más bien, se vinculó con una línea de corte ultraísta.

³⁶ En el Ecuador se llama posmodernismo al periodo posterior al Modernismo latinoamericano. Los poetas destacados son Jorge Carrera Andrade (1903-1978), Gonzalo Escudero (1903-1971), Alfredo Gangotena (1904-1944) y César Dávila Andrade (1918-1967).

ser humano que se reconoce destinatario del poema que, a su vez, actúa en una especie de eterno presente. El amor y el tiempo son dimensiones que alcanzan una fricción que los vuelve inevitables para el otro. David Barreto, para quien este poema no es mimesis sino más bien descomposición del mundo exterior en pos de la creación de otro, afirma sobre la identidad de los amantes:

Nada se sabe de ellos, a no ser por ciertas características culturales que se trasladan más al ámbito de lo imaginario que a la certidumbre. La falta de nombres, de rostros, de rasgos, confiere a estos amantes la virtud para descubrir el Amor. Esta pareja, gracias a su anonimato, ofrece la posibilidad de idealizarlos, de *esencializarlos*. (2004, p. 127)

La trascendencia de *Los amantes de Sumpa* radica en que las miradas se aproximan al objeto de lectura: aquella pareja sepultada en gesto amoroso, y aunque se mencionen tecnologías y un contexto identificado con un tiempo específico, hay rasgos inherentes a todas las parejas en la historia. Barreto anota que el poema no es la poesía sino una conexión que invita al lector, incluso al que escribe, «para trascender y sospechar la Poesía, pero esta, siempre elusiva, se escurre a través de las palabras [...]» (2004, p. 128). Son procesos paralelos los que asume Carvajal: exponer la conciencia sobre el cuerpo como depositario de misterio y afanes, reflexionar sobre el ser humano en la dimensión del tiempo, explorar las posibilidades del lenguaje. Se preocupa profundamente por los espacios entre la persistencia como continuidad y la extinción como finitud. Entre otras cosas, los anhelos de infinitud e inmortalidad. En gran parte, el misterio es la órbita en la que se desenvuelve el individuo a la hora de pretender lo imposible por medio del erotismo: domesticar el sexo e incorporarlo a la cultura (Paz, 1993).

Algo del luto por el amor que ya no es se observa en un rasgo formal de estos poemas: se había advertido en repetidas ocasiones en el caso de *Del avatar* versos que fracturan metro

y el ritmo del anterior en un papel similar al de la copla de pie quebrado. Esta combina octosílabos con tetrasílabos —versos de ocho sílabas métricas con otros que poseen la mitad que el verso previo—, que le otorgan al conjunto un efecto de campanas cuando repican a muerto. Tal efecto se percibe en estos poemas³⁷, aunque María Zambrano sostiene que la muerte puede ser conjurada por la razón; razón en el sentido de que el poeta expresa sus disquisiciones sobre el mundo y apuesta por la existencia (2006).

A la par que una revisión del tono fúnebre del poema, habrá que ocuparse de lo que representa en el panorama lírico de la lengua. El poema sigue una línea que se enfila en la tradición elegíaca castellana, pero no es solamente eso, a dicha tradición se adiciona una que atiende a la celebración gozosa del sexo y el amor. Juan González Soto afirma que esta voz «ha sabido dejar de lado la muerte de los amantes, y, a otro, el amor que los abraza. Logra llevar a cabo una operación tan profundamente introspectiva que le permite colocarse en una orilla que está aún más allá, en la metafísica» (2005, p. 157).

En efecto, en el III fragmento del poema aparece por primera vez la rosa, símbolo de lo perecible, que da lugar al tópico del *tempus fugit*. Además, la rosa marchita representaba el impulso con que goliardos de la Baja Edad Media se manifestaban, entre otras cosas, ante los estragos de la peste negra. El tópico de la rosa de William Blake reaparece con una variante en el poema de Carvajal.³⁸ Quiere decir que tal rosa enferma

³⁷ Podemos ver un célebre ejemplo de copla de pie quebrado en *Las coplas del maese don Rodrigo*, de Jorge Manrique.

³⁸ El poema «The sick rose» aparece en *Songs of Innocence and of Experience* (1794):
O Rose thou art sick.
The invisible worm,
That flies in the night
In the howling storm:

(en el poema «The sick rose»), afectada en su comunión con el tiempo, contagia y consume la existencia del que está en su cercanía. Así como el invisible gusano del amor va hendiendo el corazón de la rosa, también consume la vida de aquel interlocutor del texto, en segunda persona. Cuando parece ir en dirección contraria —«pronto la rosa agota su esplendor» (Carvajal, 1996, p. 25)— logra una paradoja al avanzar configurando la devastación, pues aboga en favor del instante como el eterno portador del descubrimiento: «mas qué importa si ya la rosa vivió su esplendor» (Carvajal, 1996, p. 26).

El poema es mediación entre experiencia original y un conjunto de actos y experiencias posteriores que solo adquieren coherencia y sentido con referencia a esa primera experiencia que el poema consagra. Y esto es aplicable tanto al poema épico como al lírico y dramático. En todos ellos, el tiempo cronológico —la palabra común, la circunstancia social o individual— sufre una transformación decisiva: cesa de fluir, deja de ser sucesión, instante que viene antes y después de otros idénticos, y se convierte en comienzo de otra cosa. Borges³⁹ contradice a Benedetto Croce cuando cree que el poema no es expresión, sino alusión. Como ejemplo cita el verso de Angelus Silesius, poeta de lengua alemana del siglo XVII («La rosa sin porqué florece porque florece»); que reafirma que en el poema se percibe como algo preexistente, algo que es redescubierto

Has found out thy bed
Of crimson joy:
And his dark secret love
Does thy life destroy.

³⁹ Borges reformula las palabras del pintor Whistler sobre el arte, y dice que «el arte sucede cada vez que leemos un poema» (2001, p. 21), en «El enigma de la poesía», de *Arte poética*. También piensa la sorpresa que embarga a Stevenson ante el poeta, que «con esos rígidos símbolos destinados a propósitos o cotidianos o abstractos es capaz de articular una estructura» (2001, p. 21). La estructura es llamada tejido; en «Pensamiento y poesía», Borges halla inconclusa la idea stevensoniana de que la poesía logra que las palabras vayan mas allá de su uso y finalidad. Cree, más bien, que la poesía devuelve el lenguaje a su fuente originaria; que el significado puede ser algo que se añade al poema y que el lector puede sentir la belleza del texto antes de elucubrar su significado (2001, pp. 97-117).

gracias a la existencia y lectura del poema. Las palabras logran en su ordenamiento y en sus vacíos (silencios) que haya una reveladora retrosección hasta el instante en que hay un territorio común tanto para el mundo sensible como para el de las ideas abstractas.

El registro yuxtapone los elementos y su discurso brinda soporte a la reconstrucción a través del cronotopo, de un espacio sensible que representa a otro espacio, suspenso en el tiempo. La alegoría que el poema lleva consigo nos pone en frente de una noción terrible que marca la irreversibilidad del «Tiempo», siempre escrito en mayúsculas, y lo recalca tomando para sí la función de alumbrar la importancia de algo que trasciende, hallándolo en los restos del cuerpo (el lugar limitado donde el amor sucede). El Tiempo es el *opuesto* más extremo del amor, pues imposibilita su pervivencia, aunque lo necesite para lograr un espacio. Al respecto del cuerpo, Benn afirma que:

El cuerpo es la última constrictión y la cima de la necesidad, porta el presentimiento, sueña el sueño. Resulta asaz evidente el carácter efervescente de la creación: en el cuerpo creó sus correlaciones y en las ebriedades reclama figura. Todo se configura a partir del cuerpo y sus jeroglíficos: estilo y conocimiento. Todo es dádiva suya: muerte y placer, concentra al individuo y le muestra sus puntos de distensión, germinación y éxtasis, ebriedad y fuga [...] Tan solo existe —y con ello concluye esta teoría hiperémica del mundo poético— una ananké: el cuerpo [...] Tan solo una trascendencia: la trascendencia del placer de Esfinge. (1999, p. 54)

Así como se diseminan elementos de la naturaleza y la cultura en los segmentos del poema, se notan ingredientes paralelos que apuntalan un vínculo entre el cuerpo y una organicidad telúrica subyacente. Tanto *Los amantes de Sumpa* como el posterior *La ofrenda del cerezo* (2000) reflexionan sobre el transcurso del tiempo y la certeza de la finitud pues «ya nada puede el sueño de perpetuidad/ aun si los cuerpos al abrazo se

aferran». Carvajal parte del hallazgo arqueológico para encaminarse hacia la dimensión de ahondamiento filosófico.

Existe una línea épica en el sentido de que el texto demuestra en los fieles de la balanza a dos contendientes antitéticos que equilibran sus fuerzas. La característica épica reside en que hay una potencial equiparación entre tales fuerzas que prolonga hasta el final la duda sobre cuál vencerá. Son tan similares en su peso que la inclinación final es contingente, azarosa. En lugar del enfrentamiento de *polis* griegas contra las aliadas de Ilión, el poema contrapone a seres humanos autóctonos de la región costera sudamericana con el entorno natural precolombino que descubrieron, vencieron y erosionaron por medio de la cultura. La concepción épica implica que no existe una preconcebida idea de qué fuerza sobrevivirá a la otra. La producida entre realidad y lenguaje es una tensión extrema cuando interviene una pulsión como la amorosa.

Desde la perspectiva del tiempo de la lectura, el lugar enunciativo del poema parte de quien goza de la ventaja temporal y puede acercarse al escenario de Abya Yala⁴⁰ revisado desde la modernidad. Sumpa es, a pesar de las numerosas lenguas autóctonas perdidas, uno de los muchos lugares americanos que conserva su denominación topónima —herencia residual de tales idiomas—. Hoy es conocida como la península de Santa Elena, en la costa pacífica del Ecuador. En la nominación precolombina, la voz lírica quiere demostrar una aproximación a los acontecimientos y convertir al libro en paradigma de búsqueda plural e inquietud del espíritu por reconocerse en una tradición. La paradoja es que tales osamentas concentran una serie de dicotomías como memoria y extravío, pasión y muerte, duración y ausencia. Yanko Molina (2016) añade el tiempo del discurso a la angustia, la intimidad y el tiempo, elemen-

⁴⁰ Abya Yala era la denominación precolombina con que el pueblo Huna (Panamá y Colombia) y la nación Guna Yala (Panamá) conocían al continente que hoy el mundo llama América. También hubo otros nombres para el continente como Mayab, usado por el pueblo Maya de la península de Yucatán.

tos fundamentales en la obra de Carvajal. Tiempo de emisión del discurso es una categoría de Benveniste (1977), ligada a la configuración del mundo y del sujeto mismo.

Las reminiscencias gongorinas ofrecen ecos barrocos; me refiero al peso que se le confiere al violento hipérbaton, por ejemplo «lateral cae la luz sobre la Tumba/ fulgura en la Pareja eterno el gesto», en la estrofa IX (2015, p. 182). Así, el hablante lírico se asoma a la tradición castellana. El hablante realiza un vuelo rasante sobre los elementos y los desordena, reordenándolos de forma aleatoria para presentar un espacio y un tiempo en que los personajes se fusionan con el paisaje. Los símbolos que representan en la estrofa XII (2015, p. 185) a la vulva («abierta boca del mundo», «flor», «concha», «ensenada») y al falo («báculo de la ceremonia/ gavilán que desciende vertical/ sobre su presa// émbolo de la máquina/ que en la tierra penetra») se suceden como eslabones de una extensa alegoría. Entonces, el cuerpo se desvanece en favor de un proceso que lleva al espíritu redimido en un estadio atemporal.

En los labios la celada

A otro momento pertenece *En los labios la celada* (1996): más de diez años han transcurrido desde aquel otro acercamiento amoroso de *Los amantes de Sumpa*. A través de las líneas de este libro, Carvajal ofrece un discurso que, semejante al de Georges Bataille, es consciente de las oposiciones existentes entre, por un lado, la legalidad configurada para represar la violencia que demuestra el instinto y, por otro, los abusos propios del mundo irracional. Bataille advierte que de esta tensión surge una serie de conceptos binarios como prohibición-trasgresión, trabajo-deseo, hombre-animal y razón-exceso. No basta con definir los espacios opuestos —su preocupación no es revisar campos posibles de alivio para dicha tensión—, sino que hay un juego de fuerzas que desemboca en el tabú.

La celada es trampa, asechanza. Desde el título, la voz da cuenta de la emboscada del acercamiento erótico y de qué manera, producto de este acercamiento, el sujeto se desplaza desde su espacio hacia otro para rozar la tentación en pos de ceder o evitarla. En gran medida, la poesía desestabiliza la representación preponderante de los elementos culturales. A lo largo de sus cinco fragmentos, el poemario brinda una estructura de dispares miradas acerca del amor. Las secciones son: «A la luz de Botticelli», «Celadas», «Tentativa y zozobra», «Memorial» y «Una Palabra/ un lazo». Diríase una clase de misticismo en tanto que no tiene como propósito liberarse del cuerpo, sino que pretende ahondar los eslabones que lo atan a los principios telúricos que trascienden en un puente con el otro —no con la divinidad.

La visión renacentista al inicio del libro, en la que el yo poemático homenajea el cuadro «El Nacimiento de Venus» —a través de un poema, «A la luz de Botticelli», antes de las secciones del poemario— es, para Javier Ponce, un diálogo con el arte porque Venus es imagen múltiple en cuya superficie se reflejan todas las demás imágenes y, al mismo tiempo, de la que todas desertan. (2008, p. 72)

Debe leerse íntegramente el poema para revisar los alcances de su propuesta y de la lectura que hacemos de ella:

Golpea a coletazos
sobre la superficie
dorada

tal vez coquetería desmedida
tal vez advertencia al temerario
acróbata del salto mortal

lustrosa y refulgente
habrá de darse

abriendo las tapas
de la enorme ostra
desafiando al espejo
que atraparé su imagen
para sacarla de tan oscura madre

va a contemplarla
el gesticulador
a contemplar los bucles en descenso
hacia el rostro iluminado
hacia el cuello hacia los senos
y en la lengua de uva
y en los ojos almibarados
su perversión.

(2015, p. 193)

En los labios la celada formula un diálogo con la carnalidad e invita a atestiguar y descubrir sentidos e imágenes que nacen desde la negrura, en «tan oscura madre». Ahí radica su potencia genésica. Quien gesticula —asomándose a contemplar el cabello que cae sobre rostro, cuello, pecho— es el espectador: alguien que no está en la pintura; quien apenas vislumbra el todo por caer en el detalle. La perversión de la imagen constituye su revés; su capacidad para distraernos de la línea hegemónica. Dicha perversión promueve verlo todo a través de una lente con las perspectivas múltiples que distorsionan el mundo hasta hacer que se lo vea tal cual es. Ponce señala también que el poemario:

va de la exaltación a la desolación, y la escritura es sendero y destino. A través de él, el poeta recorre el espacio entre la exclamación y el silencio, al tiempo que asume en la escritura la inevitable derrota. La imposibilidad del otro [...] como un reconocimiento de la soledad; o aquello que en la poesía es profundamente desgarrador: el otro en uno mismo. (2008, p. 69)

La derrota es la del lenguaje que, pese a su intención comunicativa, disloca —vía enunciación— los puentes que eslabona entre pares. El cuerpo posee dimensiones diversas; una de ellas procura proximidad entre elementos que se suponen lejanos: «que mi lengua te abarque y que te nombre/ en este cielo de larvas y de ámbar» (2015, p. 240). El cuerpo cumple una función de puente, no logra alcanzar una unidad diáfana, pues en él concurren planos distintos hacia los más próximos e inminentes. En ocasiones, el cuerpo deviene ajeno, un pasmoso misterio. Se advierte el contrasentido de que el cuerpo es individual —particular— en cuanto descentraliza al sujeto. Por tanto, el cuerpo debe gran parte de su significación a que anuncia otros elementos, señales y, obviamente, el cuerpo del otro.

La ruina es uno de los lugares desde donde el sujeto lírico de *En los labios la celada* se pronuncia ante el mundo. La voz entiende que la labor de la escritura funciona como acopio —arsenal— de residuos del pretérito reacios a ser descifrados pero vertidos en la poesía. Hay una paradoja presente en este lugar de enunciación: por un lado, se proyecta la voluntad de trascendencia y, por otro, el lenguaje resulta exiguo para construir un enlace con el otro. Carvajal se cuestiona sobre la capacidad del lenguaje para aprehender las cosas y los seres: «mientras te alejas,/ mordisqueo letras, solo letras/ en la palabra extraña que te evoca» (2015, p. 202). Ante el deseo, el lenguaje resulta insuficiente para expresar el anhelo por esa comunión de espíritus. La estrechez del lenguaje yace en la propia configuración del signo lingüístico, y caemos en la cuenta del omnipresente y «extraño» estadio residual de las palabras. Al respecto, Eva Álvarez Ramos afirma que: «Se da una ponderación sobre la inutilidad del lenguaje o sobre las carencias que presenta el mismo para poder expresar la existencia: el poema solamente podrá reflexionar sobre su propia naturaleza, nunca podrá plasmar la realidad» (2017, p. 49).

Si el lenguaje operativo (pragmático) adolece de esta carencia, en cambio, el lenguaje estético (la poesía) se envuelve

en una evanescencia de significados: «Mi mujer se enmascara:/ es una canción,/ es una sombra» (2015, p. 215), o cuando abarca presencias: «Cuerpo evocado es cuerpo de niebla/ ruina guardada en un simulacro» (2015, p. 211). A la evanescencia y al cataclismo se les añade la carencia. Aun así, la palabra poética se percibe ahíta de un potencial que no radica en sí, sino en aquello que es capaz de proyectar a manera de sombra: «El verso es arco que se tensa/ sin flecha que partir pudiera// hacia tu voluntad tan lerda» (2015, p. 207). Son mencionadas las situaciones de enunciación, previas a un estatuto de recepción del poema. La poesía da cuenta de esa insuficiencia y nombra el desarraigo. Solo así nos damos cuenta de que en el lenguaje se produce una inquietud que abrumba al interlocutor. Este asiente con la voz en el mundo que ha sido derruido y se halla, expectante, ante un horizonte desolado:

no puedo devolver
Al orden
Este día entreverado

camino
Son mis ruinas
ruinas de las palabras
las sobras estivales
ruina de la memoria.

...
No sé cómo te invocan los silencios
cómo tu nombre se cuele entre los yerros
cómo se muestra en la erizada seña
banderolas de humo entre un cigarro y otro

(2015, pp. 243-244)

A pesar de la ruina, se produce una asunción para asir al objeto del deseo. En los textos de *En los labios la celada*, el poema es parte del juego y las fintas propias del deseo. Se advierte la condición del amor en cuanto al lugar de la arti-

maña para, desde sus preparativos, aguardar el momento de la cacería con toda la violencia y los riesgos que sus engranajes implican. El sujeto desea el deseo del otro, va tras él y percibe una fisicidad cierta en el instante previo que se dilata como el deseo mismo, entre la tensión del músculo que se potencia hacia el movimiento empleado para asir el objeto de su deseo. Por fisicidad entendemos la susceptibilidad de un concepto de ser captado por los sentidos, con corporeidad y manifestación física. El título del tercer fragmento, «Tentativa y zozobra» (que también es el título de una antología de la poesía entera de Carvajal en *Visor Libros*, 2001), remite al ensayo y error como propuesta para desarrollar el pensamiento, y también para el proceso de escritura.

El discurso y la contingencia

Un decir que se reinventa

A la contingencia se la ve como característica de algo que puede ser o no, y la lógica moral predica que un enunciado es contingente cuando es verdadero en al menos un mundo posible. En la poesía de Carvajal caben el exilio y el retorno; los ires y venires, al alimón desde una perspectiva territorial, surgen como singladuras que insertan al lector en el mundo a través del lenguaje. Se asume la intertextualidad por medio de escarceos que devienen «destrucción de la conciencia individual, a la superación de los registros del yo, a la superación de múltiples instantes que anuncian el advenimiento de lo real» (Hernández, 1981, p. 6).

Ir y volver a través de la poesía despliega una elipse convergente de relatos que, desde personajes y escenarios, recorre eslabones de una onomástica geográfica diseminada —y también recogida— por la palabra. Para Yanko Molina, la de Carvajal es poesía que se desplaza «desde el vértigo hasta el reposo» (2016, p. 14). María Augusta Vintimilla cree que en

Carvajal «la única certeza es la intensidad de la búsqueda» (2011, p. 26); advierte que la voz del sujeto remite a un tiempo edénico posterior, esto es, no es el ser humano maravillado por el espectáculo del mundo, sino uno consciente de que ha perdido la inocencia:

La significación se constituye en el azar del contacto entre el sujeto que se sale de sí, y el torrencial derramamiento del mundo; una significación siempre precaria que se tambalea en el hueco que queda entre las palabras y las cosas. Por eso, el poeta es el reciénvenido (así), es otra vez Adán que entra en el mundo por la puerta trasera y desarmado. (2011, p. 33)

En las indagaciones de *Parajes* (1984), el sujeto se sumerge en el lugar que, adoptando la metáfora marítima de los griegos antiguos, deviene de Ponto Euxino (hospitalario) en Ponto Uxino (inhóspito). La subjetividad de la voz lírica emprende un diálogo con los eslabones de la Historia en tanto cadena asincrónica. La división de parajes en «Noche», «Día» y «Peregrinaciones» reafirma una vocación por la precariedad. El sujeto privilegia el tránsito por rutas inseguras, que alteran su orden natural. La oscurana nocturna antecede al luminoso día, y para llegar de una hasta el otro hace falta una romería, lo que incorpora la atmósfera sacra. El sujeto tiene ante sí un horizonte abierto de posibles rutas: «urgido el entendimiento a descifrar/ urgido el sabio por el compás de una música sin freno/ lenguas torbellinos marejadas ronquidos de la alta mar/ las acometidas de la noche sin límite/ la amplia noche que niega el sosiego» (2015 p. 126). Para Carvajal, el poema recupera algo que subyace; las voces de las criaturas dejan su impronta en un texto que «desentierra de los oscuros bajos fondos [...] el tejido oscuro de los nuevos cantares» (Albán, 1997, p. 96). Se presenta la ironía de un cantar de gesta cuya gesta es inexistente. Tampoco hay heroicidad en los habitantes del centro de la ciudad, ni en los andurriales. La palabra desmesurada recuerda un gasto a la hora de referirse a la escritura poética dentro del

mundo burgués (Bataille, 1987, p. 31). Si el poema interrumpe la inclusión del sujeto en el derrotero habitual de la existencia, es porque lo distancia de los acuerdos sociales y lo aloja en un ámbito de ambigüedad (Carvajal, 2017).

En numerosos textos de esta etapa se visibiliza una distancia entre la voz lírica y el objeto de su decir poético, como en «Memorias», perteneciente a *Inventando a Lennon*. Predominan los subjuntivos, los deseos y las dudas: «Tal vez eran los restos de la Segunda Guerra Mundial./ Tal vez los restos de las guerras que vinieron después» (2015, p. 302). En Carvajal coexiste una dimensión histórica con una rastreadora y una contingente como registro de lo que Juan González Soto llama «inhóspito» y «prístino» (2005, p. 174), como la representación de un mundo previo a la expectación que se interna en el espíritu del ser humano por primera vez en un espectáculo delirante que evoluciona en varias partes del poemario («Presagio», «Retablos», «Travesías», «Vecindad de Lennon», «Los juegos de la tribu»). Un discurso de gran carga narrativa, con extensos versos de varios renglones, recurre al mundo clásico y configura una mitología particular, y retorna en espiral hacia otros tiempos, como en «Por la caña de bambú aúlla el viento», donde hay una identificación con las preguntas de todos: «¿Hubo otro universo así, tan a la mano?// Aguas en remolino golpean sobre las cuerdas» (2015, p. 290). La contingencia ofrece imágenes surrealistas, oníricas, a manera de cicerones hacia insospechadas dimensiones del cuerpo del poema, en combinaciones entre elementos distantes. El poema anuncia las posibilidades: el texto no tiene una curva cerrada.

En la cuarta sección del libro, «Vecindad de Lennon», se suceden textos sobre la multitud que funde edades, oficios y cuerpos, que son la esencia de «los meandros de Babel». La multitud danza y fornicación hacia el despojo: «¿Estaba Lennon en esa muchedumbre serpenteante/ aglomerada ante las rejas del estadio?» (2015, p. 316). El crimen se equipara a la poesía porque subvierte el orden; y los habitantes de Babel confiesan: «Circulamos sus rincones, sus trampas, sus máquinas, mora-

dores de las torres, equilibristas al filo del andamio» (2015, p. 323). En «Cantina Liverpool» advertimos ese inicio y ese retorno. Desde el título hay una referencia a «The Cavern Club», hogar simbólico de *The Beatles* desde los tiempos en que la banda tenía más por delante que un recorrido hecho, y también al lugar donde colisionan fórmulas, ideas, propuestas, orillas. Atestiguamos un rito iniciático con una vigorosa noción del lugar de llegada: «Puesto que pudiste voltear las palabras por su revés, acurrucarte entre las bancas de cualquier iglesia, guarda bien tu piedad burocrática. Pudiste parlotear y no decir» (2015, p. 326). El poema como lugar donde coincide la muchedumbre, en «Cantina Liverpool» coexisten seres con sus distintos lenguajes en fiesta errática y caótica.

Nos servimos de la lectura de Juan José Rodríguez, quien halla en *Inventando a Lennon* una operación que «supone una parábola histórica (para utilizar términos de la física) en donde la memoria parecería ser el nudo que enlaza los dos tipos de discurso, la poesía y la historia» (2008, p. 49). La fisura de *paralaje* entre ambos discursos se corrige a través de la memoria, pero hay un más allá que Juan González Soto atisba como un «nuevo punto de arranque, de inicio de una insospechada civilización que, naciente, se dispersa entre la disgregación geológica y el absurdo» (1997: 16). Lo que para Rodríguez es lugar de surgimiento en el que convergen todas las voces, «los retazos de sujeto de los que está hecha la Babel contemporánea» (1997, p. 53), puede ser leído como un espacio de suspensión del relato cronológico, donde se puede espiar fragmentos de tiempo y de lugar con sus respectivas representaciones estéticas.

La sección quinta y final del libro es «Los juegos de la tribu». En confusa tropelía, la muchedumbre asiste al espectáculo y la maquinaria anuncia, entre cronistas y sacerdotes, ante detritos, el exterminio condensado en el azar: «El crupier lanza los dados [...] Tampoco esta vez se abolirá el duelo» (2015, p. 333). La tribu se enraíza en sus discursos de concupiscencia y dédalo evidente, pero el exterminio es un acercamiento a un horizonte en el que destellan los resurgimientos cíclicos: «La

especie asegura así quizá otro milenio» (2015, p. 334). En esta feria impera el desconcierto con las mismas consultas que se hace el poeta desde sus inicios, volviendo, como Hölderlin: por qué escribir, para qué escribir en un tiempo de penuria.

La ofrenda del cerezo

Richard Rorty (1991) sostiene que los humanos llevan consigo una serie de palabras, el «léxico último» que tiene por cometido otorgar significado a las acciones y creencias con las que nos relatamos de manera prospectiva o retrospectiva. Con tal bagaje partimos al mundo en parábola argumentativa y, para prevenirnos de dogmatismos e intransigencias, percibimos la contingencia del lenguaje de deliberación moral. Otro punto importante es admitir el carácter local de los usos de una comunidad —para evitar el etnocentrismo—; así concordaremos en que no hay ningún metaléxico «trascendental» (Maillard, 1998, p. 28). Volviendo a Rorty, la voluntad capaz de la ironía conoce que la seriedad con que se toma no es absoluta debido a que «los términos con que se describe a sí misma están sujetos a cambio, porque sabe siempre de la contingencia y fragilidad de sus léxicos últimos y, por tanto, de su yo» (1991, p. 92). El tiempo subyace a lo largo de la obra de Carvajal. Había parecido en *Los amantes de Sumpa*, y reaparece en *La ofrenda del cerezo*. Mencionamos antes que José Ángel Valente se presenta como un referente de la obra de Iván Carvajal a la hora de pensar la poesía. El epígrafe de *La ofrenda del cerezo* corresponde, precisamente, al poeta de Orense: «Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria...» (Carvajal, 2000, p. 7).

Desde un tiempo que se pierde, una de las consultas de poetas y pensadores ha sido por la trascendencia de la ética, entendida como morada del ser humano. En el poema que le da título al conjunto, «La ofrenda del cerezo», se percibe una dis-

tancia entre el sujeto de enunciación y sus creencias. La ironía radica en que importan, y mucho, las ideas: la figura retórica da a entender lo que se pretende afirmando lo contrario. Son cinco fragmentos del libro: «Brasas de albergue», «Riberas», «Espectros de la calle Nueva York», «Reconstrucción» y «La ofrenda del cerezo»; y todos hacen mención a la contingencia y al tiempo:

El mundo podría seguir rotando sobre su eje
aun si no estuviese este cerezo en marzo
sobre la acera de una calle en Washington.
Tal vez ninguna necesidad tenga la Tierra
De su color, de su perfume o de su peso.
Ninguna necesidad tienen de él los imperios.

(2015, p. 383)

La ciudad lleva una carga negativa que engloba desengaño y aislamiento. En este texto se privilegian tópicos que poetizan el tiempo desde una distancia con respecto a la ciudad: los extramuros son las circunscripciones preferidas por esta voz que siente la urbe como el peor espacio posible: el de las heterotopías. Desde la etimológico, heterotopía es «el lugar de los otros, o de lo otro», pero la categoría se ha ensanchado desde su creación por parte de Foucault. Las heterotopías impugnan e invierten espacios (por eso son llamados contra-espacios), fomentan desgarró, constricción, sombra, negatividad, y son el reverso de la ciudad habitable en tanto espacios de desviación. El término ha tenido réplicas semánticas que lo hacen encajar no como un contra-espacio, sino como el espacio arquetípico de la modernidad. Doreen Massey extiende su concepto a todo espacio moderno, leyendo su apertura como porosidad e hibridez, y hallando en él la «esfera de yuxtaposición o coexistencia de distintas narrativas, como el producto de relaciones sociales dinámicas. Los lugares son imaginados como articulaciones concretas de estas relaciones sociales» (1999, p. 152). Hay una profunda huella de desorientación producida por la posmoder-

na configuración urbana.⁴¹ María García Alonso ve que por medio de las heterotopías «se nos revela en el «aquí» y en el «ahora» la extraordinaria finitud de la globalización» (2014, p. 27). Conviven dichos tópicos entre la globalización que homogeniza las marcas culturales y sus diferencias. Se logra un lugar en la tensión entre la rusticitas —el apego a la pacífica vida rural— y la urbanitas —el tráfigo de la existencia urbana—, fricción de los tópicos del *carpe diem* y el *locus horridus*. Hay una pugna por reconocer la representación de las cosas y los seres: podrían verse cercanos los pagos de Heráclito, en cuyo eje dialoga un conflicto entre opuestos:

Para ser, el árbol no necesita que
me detenga a contemplarlo.
No mora el cerezo real en mi palabra.

(2015, p. 385)

Los seres y las palabras que los nombran se engarzan en una bisagra de sentido e identidad. El fuego es el concepto paradigmático de lo fenoménico, y así la creación y destrucción. El flujo de la contingencia, como sombra de ley, aparece como obstáculo para la permanencia y facilita el tránsito. Los últimos poemas que Carvajal ha publicado son la serie «Jacarandas», en *Tríptico* (2020), como dimensión de la terrible fugacidad. La búsqueda de ritmos para la vida y la muerte es búsqueda que pretende un sentido para la existencia:

Mide tiempo
desgasta el tiempo
la piel de la piedra

y aunque nadie la mira

⁴¹ Massey afirma, en ese sentido: «Por lo tanto, las heterotopías, que por definición se encuentran «fuera» de la vida social «ordinaria», están necesariamente «dentro» de la vida «ordinaria», pues es ya condición de cotidianidad el transitar constantemente entre los mundos de los otros, unos otros que comparten o no las mismas normas de actuación que uno mismo» (1999, p. 152).

nadie de aquí nadie de allá
 desde la otra orilla
 de lo celeste
sus colmillos amenazan
fijarte para siempre
en un garabato
solar sobre la arcilla
 caminante
 que por aquí pasas
 desprevenido,
 [...]

(2020, p. 53)

Aquí se alude al tiempo de la vida y al tiempo del mundo. Esta duda plasma un discurso metapoético e incluye registros variadísimos, desde espacios que no se habían considerados poetizables. La metapoesía es el proceso de la poesía que se lee a sí misma, aunque la metaliteratura «implícita», metaforizada, se puebla de elementos que construyen nexos con el decir poético y van en el sentido del tropo cuya abstracción el Carvajal analista percibe.

Los ciclos del poeta corren con esa orfandad de la escritura que Platón veía como dolencia de la palabra escrita; no solo orfandad sino bastardía yendo de una mirada a otra. Carvajal advierte una ventaja en la marginalidad: al ver el otro lado de las cosas, la poesía busca su verdad en lugares diferentes al discurso lógico y cotidiano. El resultado es un «país secreto», como enuncia el título del poemario que Jorge Carrera Andrade publicó en Tokio, en 1940. Toda escritura lírica, dice Carvajal, es «reescritura sobre las huellas de otros acontecimientos poéticos», en un estadio de «movilidad incesante, sin origen ni fin» (2017, p. 95). El sentido de finitud del poeta se vincula con su papel (desde la perspectiva de autor y de lector). A la consulta de ¿qué debería hacer el poeta?, se responde: «Dar paso al poema y desaparecer» (2017, p. 95). Este juego de ilusionismo puede ser el último poema del autor.

La de Carvajal es una poética del escepticismo marcada por una duda programática que conduce a la angustia. El sujeto se preocupa por el sentido del poema y la representación. Cuando comenta la poesía de un contemporáneo —Javier Ponce—, Carvajal afirma que «la escritura poética es el depósito de los despojos indescifrables del pasado, de las cenizas de aquello que se ausenta y se distancia» (2005, p. 281). Se advierte en la poesía carvajalina un ejercicio para conceder algo de su magisterio al lector (desciende de la enunciación de poeta con palabra hierática): se distancia de la autoridad conservada por milenios en correlatos cultivados por el canon, desestabilizando su propio discurso en incertidumbre consuetudinaria.

Aunque pretende sentidos y los incorpora al mundo, el poeta es consciente de la escasez de un lenguaje que halla su espacio en aquel significante que es el poema. Según Lino Salvador (2019), aunque el poema de Carvajal reconoce la noción inexorable del tiempo, este no vence a otras sentencias como la amorosa. Salvador halla en el poeta nuevas aristas del *carpe diem* y descubre que, en el sujeto, la realización no se encuentra necesariamente en el deseo de trascendencia. Abonando en esa vía, en *Trasiegos* (2017), el poeta reflexiona sobre los puntos de partida y llegada de la poesía, y la institución de nuevas estructuras que, si bien parten del mundo con palabras del lenguaje —que cumple una misión operativa en el mundo—, se alejan del mundo a través de la representación. Esta configuración posee una distinta forma cuya esencia es otra, que proviene de un lugar extraño:

¿Dónde puede morar la palabra poética sino en el territorio de lo insólito? ¿Dónde le es dado habitar, si no es en un territorio desconocido, ilimitado e innombrable? La vocación de la palabra poética es el destierro. Porque si la palabra poética resuena intramuros, dentro de la Ciudad, no puede venir sino de lejos, desde su exilio. Tiene que venir del desierto. El país de la poesía no tiene nombre, no puede tenerlo: es lo innombrable, es lo secreto. (2005, p. 20)

Volvemos a Kristeva cuando halla un discurso indagador de sentido en el poema: «Rather than seek meaning of despair (it is obvious or metaphysical), let us acknowledge that there is meaning only in despair» (Kristeva, pp. 5-6). Iván Carvajal extrapola el desespero a un ámbito de angustia y devastación incuestionables: solo se halla sentido allí, en aquella zona estragada. El catálogo discursivo de estos libros toma partido en el plano político: deshace la transacción entre las dualidades de una posmodernidad regodeada en la ambigüedad: el poema reproduce la caótica topografía de la crisis. Apela, desde la nostalgia, a una ribera definida por lecturas filosóficas que, dialogando y reemplazando a las previas, se reencuentran buscando una idónea hermenéutica.

SARA VANÉGAS COVEÑA: LAS DENSAS INDAGACIONES

ciudades sepultadas bajo sus propios escombros
ciudades que vomitan aguas oscuras
lunas negras
imprecisas
tu pie huella sus muros oxidados
una flor de ceniza parece despertar junto a tu sombra
SARA VANÉGAS COVEÑA

Si la poesía acaece por un entramado de cuestionamientos a los que se dota de sentido, en la poesía de Sara Vanégas (Cuenca, 1950), la tensión equivale a un estremecimiento gozoso. Su mundo plantea la perspectiva de la búsqueda y, desde esta, avanza a través de lentes con imágenes conflictuadas entre la ansiedad por llegar al objeto de deseo y la proximidad con el otro (cerca de la consumación, sin resolverla). El sujeto diluye la sintaxis, olvida el *telos* que tomaba posesión en nombre de una conciencia reguladora, y acentúa la ubicación de interlocutores. Así, la pertenencia es una fase en la que el sujeto se apropia y consume sus propuestas.⁴² Para Gianni Vattimo, la hermenéutica (el tejido que hace la interpretación) es la nueva *koiné* (lengua común), pero esta no es el discurso de observadores neutrales: deviene «evento dialógico en el que los interlocutores se ponen en juego por igual y del cual salen modificados» (1991, pp. 61-62).

⁴² Vattimo recurre al Gadamer de *Verdad y método* cuando recuerda que el juego es el modelo del acaecer de la verdad hermenéutica (los que juegan serán jugados, a su vez). La hermenéutica «reivindica la pertenencia del sujeto al juego de la comprensión y al evento de la verdad» (1991, pp. 62-63).

Tendremos en cuenta las obsesiones de la poeta, sus inquietudes ante el amor, el océano, el viaje, el Absoluto.⁴³ Vanéguas asiste a tiempos de crisis, reemplaza el futuro de los pronósticos sociales y las revueltas políticas por un presente de lo mínimo y el detalle. El discurso comunitario y de conciencia social deja espacio para una potente consciencia intimista que proyecta la subjetividad hacia otras subjetividades, los paisajes y las cosas. Aun así, se nota un compromiso con causas distintas a la mirada del poder. No se rompe con poéticas previas; se encamina a la autorreflexión. Hay quien asume el proceso de escritura femenina como uno similar al del mestizaje, en el sentido de que «adaptar el lenguaje dominante» a las necesidades testimoniales de la mujer exige una «acrobacia lingüística» entre rechazar o apropiarse de las líneas canónicas (Ugalde, 1991, p. 134). Dichas fintas dan cuenta de un complejo proceso de reivindicación.

Hay tensión entre los poetas que Vanéguas considera sus voces tutelares y los tópicos que desarrolla. Entre dichas voces están Federico García Lorca, César Dávila Andrade, Octavio Paz, Emily Dickinson, Nazim Hikmet, Cesare Pavese, Pere Gimferrer, Matsuo Basho, Sophia de Mello Breyner Andresen, William Blake,⁴⁴ y un dilatado etcétera que puede rastrearse con los epígrafes de sus libros o de las secciones de dichos poemarios. En cuanto al lugar de enunciación, se conforma con la

⁴³ Para revisar la mayor parte de las publicaciones de Sara Vanéguas tomaremos en cuenta la obra reunida en *Poesía Junta* (PJ), edición realizada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 2007, si bien se citará el título de poemario al que pertenece cada texto. La obra de la poeta se compone de: *Poemas* (P, 1980), *90 Poemas* (90 P, 1980), *Luciérnaga y otros textos* (LO, 1982), *Entrelíneas* (E, 1986), *Indicios* (I, 1988), *PoeMAR* (PM, 1994), *Más allá del agua* (MA, 1998), *Antología personal* (AP, 2000), *Al andar* (AA, 2004), *Versos trashumantes* (VT, 2004). Además, están *De la muerte y otros amores* (ME, 2014), editada en Quito por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y *Flor de arena* ((FA, 2021), compilación digital debida a Ediciones de la Línea Imaginaria, Quito.

⁴⁴ Tomamos las palabras de la poeta en la entrevista que nos concedió y que aparece en *La orilla memoriosa. Diálogo con la poesía ecuatoriana*. La publicación corresponde a la Casa de la Cultura Ecuatoriana (2017, pp. 109-111).

mirada, que concede significativo espacio a un flujo alegórico. Dicho universo de metáforas le brinda una perspectiva al sujeto lírico: este lugar simbólico es el nicho desde donde concibe sus imágenes; estas se reflejan yendo desde lo amatorio hasta la errancia, desde los ritmos de la naturaleza y la divinidad hasta el misterio de las palabras.

Desde temprano ciertos críticos apostaron por la poesía de Vanéguas y, a medida que su discurso se consolidaba, la glosa tomaba en cuenta sus nuevas exploraciones. Es el caso de Hernán Rodríguez Castelo, quien afirma de la poeta:

Otra de las cumbres de la generación y aun de esta lírica nuestra. Es un caso único en la poesía ecuatoriana del siglo por sus imágenes que llegan estremecidas a estremecernos, tensas extrañezas y asomadas a honduras, en poemas que, por su intensidad y poder de fórmula verbal, se resuelven en la desnudez de una como esencialidad lírica. (2008, p. 39)

La voz suele contraponer a la búsqueda de una morada compartida con otras, una angustia espejeada en el poema: angustia que se refleja en un discurso marginal y que se pronuncia desde las sombras. Vanéguas sabe que el poder ofrece cortapisas a la libertad, y su poesía es una asonada que halla su ruta en el amor. Bataille dice que «es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte el que conozcamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo» (2002, p. 53). La poeta se acerca no solo a la tradición castellana, sino a otras. Durante sus primeros años de educación superior fue profesora de inglés de un centro de bachillerato al tiempo que aprendía alemán. Estudió en su lengua original a William Blake, Emily Dickinson, Walt Whitman. Luego, fue becada en el Instituto Goethe de Munich; cursó Germanística (Universität Ludwig Maximilian), Lingüística y Literatura (Universität Bielefeld) y, cuando ejerció el magisterio de regreso en el Ecuador, impartió clases de alemán. Ha estado atenta a las voces de poetas de dicha lengua como No-

valis, Friedrich Hölderlin e Ingeborg Bachmann. Dicha vecindad aproximó a la poeta hacia un discurso de acervo sobrio y riguroso. La cercanía germana, como isla en un universo de influencia hispanoamericana y francesa, ha sido advertida por autores como Iván Carvajal (2009, p. 29).

Las realidades paralelas

La Ilustración mantuvo la autonomía del arte como una conquista que, sin embargo y paradójicamente, faculta al arte a contradecirse y a embestir contra sí mismo. El discurso unívoco ya no es consignatario exclusivo de la verdad: el sujeto asume como caza de un estremecimiento. El lenguaje pretende alcanzar —o ser— una realidad autónoma, pero siempre sabiéndose en falta. La poesía parece involucrarse con la rememoración como huella. La rememoración se ejerce: se anticipa la muerte y se acredita la vida. No hay verdad como monumento, pero sí la noción de estar ligados a ella a través de la autenticidad del proyecto (Vattimo, 1991)⁴⁵. El lector encara un sistema de signos que parten de una realidad-referente, pero amoldada entre orillas yuxtapuestas que nombran un nuevo estadio: el de la «soberanía de la disonancia»⁴⁶. El sujeto enuncia desde la voz femenina irrumpiendo en un panorama dominado por el falocentrismo y que se caracteriza por ser excluyente. Esta poe-

⁴⁵ Vattimo recuerda el *An-denken*: «Es el pasado, repetido como posibilidad (todavía) abierta, lo que se libera de la opaca obviedad de lo cotidiano. Este pasado ahora abierto —como un texto clásico, una «obra de arte» o un «héroe» capaz de servir de modelo— es lo que cabalmente se puede llamar monumento; un término aquí escogemos, es verdad, también con cierta intención provocativa, pero que resulta perfectamente legítimo por cuanto es capaz de traer a expresión una gran cantidad de elementos presentes, aunque no explícitos, del texto heideggeriano: señaladamente las nociones de huella, de rememoración, de obra de arte o de mortalidad» (1991, pp. 173-174).

⁴⁶ En *Estructura de la lírica moderna*, Hugo Friedrich sostiene que el lenguaje de la poesía parte desde lo conocido hacia lo desconocido. De esa manera, en la colisión de ambos universos estaría buena parte de la esencia de lo lírico.

sía adopta un estadio de activo rastreo.⁴⁷ Cargada de sentidos, la voz exhibe las costuras del sistema con la mirada al detalle; se pronuncia desde el obstáculo hacia el lugar del quebranto. Toma partido por el desamparo, procura integrar orillas opuestas —naturaleza y cultura, soledad y búsqueda—. Aparece en el poema con una voz que responde a resonancias primigenias; comunión entre lo interior y exterior, así como asume un eco andrógino.

El sujeto enunciante de Vanégas coincidiría con Octavio Paz cuando admite la fragmentación en el campo creativo. Que el mundo carece de centralidad nos dice el autor mexicano: deviene, más bien, un espacio disperso. También es plausible entender que Vanégas «hace de la poesía una empresa íntima antes que de voces colectivas, lo que evidencia [...] que la lucha entre lo viejo y lo nuevo continúa incesantemente» (Balseca, p. 83). La imagen poética es aquella imagen otra que ofrece un universo desplegado. La poeta se refiere a la representación de una realidad otra, ofrece voz a universos que se hallan más allá de «nuestra limitada percepción». Esta voz se vuelca «a la manera de Magritte, en la pintura» hacia dislocar el discurso en el sentido de producir un extrañamiento en el lector.⁴⁸ El lenguaje es la herramienta que permite dichas fracturas y, en voz de la poeta:

La poesía es de todos y para todos. Y es única. Porque, parafraseando a Bajtín, todas las voces anteriores a un autor y a un texto, se expresan a través del nuevo autor y el nuevo texto, en una suerte de diálogo permanente. Siguiendo con este pensamiento, retomamos una vieja idea, atribuida a Shelley, en

⁴⁷ Hablando de la representación de la mujer, Mayer defiende: «Si se pudiese distinguir la interpretación que la mujer hace de sí misma, de toda interpretación hecha por otros, se desharía la ambivalencia, tanto verbal como real. Pero ocurre que las imágenes que las mujeres reconocen en la actualidad como identidad suya están heterodeterminadas» (1999, p. 147).

⁴⁸ Una ampliación de estos y otros temas vinculados con el testimonio de la poeta se encuentra en *La orilla memoriosa* (Mussó, 2015, pp. 110-112).

principio, según la cual todos los poemas escritos y los que se escribirán no son sino fragmentos de uno solo, un poema infinito, elaborado por todos los poetas del mundo. Algo así como un inacabable «cadáver exquisito», en términos surrealistas, aunque con cierta coherencia. (2008, p. 131)

Están quienes encuentran «implicaciones surrealistas cuando la poeta nos presenta una paradoja inusitada al invertir la realidad de la escena en un ejemplo de lo que Vanégas llama Ultrarrealismo» (Hamlin, 2007, s. p.). Además, desde la parte formal, advierte que la poeta confiere el mismo nivel a las palabras sean cuales fueren; de ahí la ausencia de letras mayúsculas y el uso mínimo de signos de puntuación en sus poemas, reducido casi exclusivamente a dos puntos. El lenguaje se sumerge en una línea que lo desestructura, y en la que se anulan las jerarquías existentes; el proceso resalta el tropo:

La capitalización y puntuación resaltan palabras o imágenes específicas y pueden estructurar el poema con principios y finales. En otras palabras, la puntuación rompe la continuidad de ideas y relaciones, en la poesía de Vanégas la imaginaria está basada en la relación entre las palabras. La puntuación y la capitalización cambian la relación de igualdad entre las ideas y las palabras, y comprometen el fluir de las imágenes. (Hamlin, 2007)

La poesía es siempre lo que no es o lo que aparenta ser. El lenguaje, como una serpiente, se despoja de su piel antigua (los significados normalizados) y adquiere una piel nueva que transita surcos de búsqueda errática a través de la palabra lírica. Sucede con mayor rigor cuando el sujeto se pronuncia desde un estadio de orfandad: llena con el lenguaje el vacío de un tiempo tan intrínseco para la construcción del yo poético como la infancia. Las experiencias de aquel lugar —y aquel tiempo— genésico son inexistentes en la poesía de Vanégas; como si, súbitamente, la voz se hallara en el escenario de un

tiempo maduro que se vuelca con un lenguaje también maduro. Hay perentorios instantes de desamparo de los que se pretende escapar, como en «Soledad», perteneciente a *Entre líneas*.⁴⁹

en mi rincón solo
inequívoco
palomas decapitadas
tejen en blanco ruedo
danza absurda

tú sonrías
el rincón florece al otro lado

(2007, p. 169)

De la violencia («palomas decapitadas») emergen las ansias de ritmos, aunque estos sean fallidos («danza absurda»); y lo que florece es el rincón distante, ajeno, «otro». También se advierte una fisicidad en las palabras —que estas sean percibidas por el lector a través de otros sentidos y que adquieran una corporeidad con la que la imagen cobra inusitada fuerza—. La intención de construir sentido —incluso destruyendo la noción de un sentido— rebasa el mero decir y va desde la potencialidad de las palabras hasta la musicalidad que le sirve de medio. Debido a tal materialidad nos enfrentamos a inéditas imbricaciones sensoriales que aportan versiones de lo decible y su puente hacia lo indecible: «catedral en llamas bajo el agua. rumor de viejas oraciones [...] toda una ciudad en sus naves. grandes ojos y pechos escamados» (2014, p. 30).

La tensión se sostiene cuando la voz se decanta por la poesía y deja a un lado la realidad histórica. La actitud del texto vinculada al *epos* resulta de la arremetida de la voz ante el

⁴⁹ Hay un considerable porcentaje de poemas de Sara Vanéguas que no tienen título. En los casos en que así fuere, este trabajo consignará el número de página y el título del poemario al que pertenecen. En los que sí lo tienen nos regiremos al modelo de citación convencional.

devenir, aun en estado de carencia, de alguna mínima certeza ante lo inminente; incluso sabiendo que en el riesgo aguarda la eventualidad del fracaso. El lugar de la poesía no es la certidumbre sino la crisis del lenguaje:

crece un árbol de huesos desolados. tu pelo es un
enjambre de ángeles quemados.
el mar ya no será:

sólo el naufragio

(2007, p. 145)

La voz se refiere también al papel de la palabra poética, al amalgamar, desde la soledad, elementos heterogéneos con los que desarrolla una marca de tiempo. Así se evidencia un propicio lugar donde se lee tanto el efecto de la metáfora —nudo en el que se nota una densa reflexión—, como su contracara —la ralentización derivada de la atención que convoca dicho nudo en el lector—. Por el peso que tienen las imágenes que muestran al sujeto en falta, vemos que la *pietas* y la evocación son los términos en torno a los que se poetiza. Ese duelo vincula a la voz con un espacio no necesariamente habitado por la metafísica, pero sí por la piedad. Con la poesía, el sujeto visita la orilla ajena (el espacio del otro) y ve las cosas desde aquella vereda que deja de ser tan lejana para posibilitar una transitoria perspectiva de morada. La crisis logra que el lenguaje sea el lugar del conflicto permanente, el de una tensión entre posiciones que se zambulle en lo político y amplía la noción de conocer y habitar, como en «Sueño», de *Al andar*:

han vuelto los caballos oscuros a tu río
(ojos de brasa y sangre/ hocico de tinieblas)
tú te ocultas tras el último sauce derramado
tiritando desnuda hacia mis brazos ausentes
y regarás con tu sombra el rictus de mi boca

(2007, p. 78)

Los caballos son oscuros y se dirigen hacia la fluidez del agua: aluden a una nocturnidad como difusa zona del olvido que revive el frío. La noche es poderoso rasgo del rumbo de ese acto de habla (el poema) rumbo al desamparo y al silencio. El vínculo entre lenguaje y memoria se desplaza hacia un eslabón situado entre el lenguaje y el anhelo. Pero este anhelo es deseo velado por la sombra. Aunque los caballos conjuren la oscuridad sembrando la ruta de luz con la brasa de sus ojos, sus hocicos divulgan tinieblas. El interlocutor, amada en la penumbra, busca evadir el vacío volviéndose hacia el sujeto. Pero no hay posibilidad de conjunción: torna hacia «brazos ausentes» y el destino de esa amada es la deserción, o sea, el tránsito por caminos paralelos a la voz, cercanos pero que nunca coinciden en un lugar.

Estética del minimalismo y poema en prosa

Por carecer de eje, estos poemas descentralizados toman y rechazan características de un *big bang*. Suscitan un violento estallido semántico, no en ondas expansivas sino como un acto de concentración. Estamos ante una estética de la contención. Una característica de la poesía de Vanégas es la austeridad del significante, pero esta palabra no lastra el significado, sino que lo potencializa. Ottmar Ette, basado, en parte, en Barthes, sostiene:

La *écriture courte* permite un escribir desde el movimiento, un escribir en distintos lugares que genera influencias o modificaciones en cierto modo laterales, pero, sobre todo, de rápida aplicabilidad. También aquí la inmediatez, la rapidez y la movilidad juegan un papel importante en el perpetuo reincidir en el placer del comenzar y del comienzo. (2010, p. 119)

La poeta sabe que el lenguaje guarda, en potencia, significados que germinan en la lectura. En la obra de Vanégas se

percibe una particular densidad. Siguiendo a Serrano Sánchez, la poeta «trabaja una escritura que da cuenta de la experiencia del vacío, una oquedad que irá llenando con imágenes muy plásticas, que forman parte del texto y que adquieren dimensiones epigramáticas» (2011, p. 100). En efecto, la fórmula breve es una vía que restablece elementos gracias a la memoria que adopta la función de una convalecencia de momentos intensos. Vanégas es consciente de la tradición que hereda y que, en parte, despliega en sus textos ora en la forma de epígrafes, ora en declaraciones sobre el oficio. Su camino es renovar dicha tradición revisando tópicos y formas líricas, asumiendo, a la vez, una ruta de búsquedas hacia la condensación en este proceso de escritura.

Tras criterios sobre el poema sentencioso, leemos aproximaciones a los poemas de José Juan Tablada y sus pronunciamientos sobre poesía. Manuel González Palomares enfatiza que, para el poeta mexicano, la síntesis poética expresa un discurso quintaesenciado, mientras la prosa explica el mundo con el análisis; «con la eliminación de *lo explicativo*, el poema depende de su capacidad para sugerir lo no dicho. La brevedad trabaja en conjunto con la imagen para generar un efecto determinado» (2019, p. 9). Esta potenciación del sentido impulsa la coexistencia de palabra y silencio. Y en esta esfera de silencio, el poema se potencia con imágenes, en cuya construcción el enunciante decide «acentuar las ausencias para que las palabras bailen y darles fuerza» (Didi-Huberman, 2017, p. 9).

La escritura logofágica posee la experiencia del límite y de fuera de los límites (Blesa, 1998). La categoría de la logofagia es estudiada por Túa Blesa —y revisada por Raúl Molina Gil—, quien plantea figuras retóricas propias del concepto. Para materializar este discurso se utilizan dispositivos que posibilitan la convivencia de palabras y silencios en un mismo eje, pues este, el silencio, no sería necesariamente el tema sobre el que se reflexiona sino, más bien, «una manera en la que la textualidad se devora, se consume a sí misma en un gesto de autoinmolación, trance al que, por lo demás, sobrevive» (Mo-

lina, 2017, p. 61). Palabra y vacío conviven porque el poema se atreve y retrocede en fintas con lo insondable. Este proceso se constituye en un «*sabotaje* de su propia estructura» (Molina, 2017, p. 62); por ejemplo, cuando aparece la figura de la *óstracon*: «dicen que quien lo escucha enloquece/ y no para hasta encontrar el mar...» (2007, p. 124).

La reticencia interrumpe el camino del verso y el propósito está en que el lector formule su resolución (acaecimiento del poema). En su variante fenestratio, la *óstracon* muestra una parte del poema —en este caso, al final— reemplazada con puntos para evidenciar su inconclusividad, expectación y misterio. O también cuando emergen los vacíos que, como el silencio, dotan de significaciones al texto: el lenguaje vierte la figura de la *leucós*, que con espacios en blanco señala la falta de texto entre fracciones de un poema, como en «Definiciones», de *Indicios*:

el sol es un caracol
tu sombra

la plaza olvidadiza

(2007, p. 151)

Si bien, la mayoría de los poemas de *Indicios* se estructuran como un dístico y un último verso que cierra y completa el todo, hay ocasiones en que el espacio en blanco se lee como ruptura del poema. No hay una cadena de metáforas (como en la alegoría), sino un giro que provoca otras lecturas; giro que se detiene ante el verso como ante un abismo para saltar al verso siguiente. El propósito es obstruir el proceso interpretativo del lector, adensando el significado con escalas de extrañamiento. El silencio, importante para la musicalidad, se vuelca como el lugar donde emerge la metáfora. Su cometido es lograr, con dos ideas o conceptos, inéditas fusiones que pertenecerán al corpus de la literatura desde que se incorpore a determinado texto (Ricoeur, 1998).

Han sido muchos autores que se han manifestado sobre la condensación del lenguaje (economía y desnudez de artificio). La poesía resulta de una paradoja: por medio de las palabras se disloca el lenguaje y se explota sus componentes para subvertir sus sentidos. Para Jacques Ancet, acabar con el lenguaje instituido es destruir la poesía como institución; mientras que José Ángel Valente ensaya una poética vinculada al silencio en «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies» (*Material memoria*): «Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio» (1982 p. 65).

Desde la gramática del poder que fagocita criterios e impone verticalmente su mirada, la poesía es antípoda del discurso operativo, y es disfuncional para la cotidianidad. En la poesía de Vanégas sorprende la precisión de un limitado significante, que trasciende la soledad y aprehende al otro con la reconstrucción de vínculos. El poema se vuelca hacia el instante revelador y propicia los encuentros (de la mirada hacia y desde el otro).⁵⁰ Pensando en la realidad y la gramática del poder se acude a un idioma otro, como en la sección «Definiciones»: «caracoles en estúpida carrera/ y un disparate de algarrobos ebrios/ your signature» (2007, p. 153). Volviendo a la logofagia, la figura de la *babel* hace que la voz desista transitoriamente de la lengua materna y se traslade hacia otra como técnica que fractura la secuencia y repiensa el entorno «en términos de opacidad». ⁵¹ Indaga entre posibilidades y lenguas: se aproxima

⁵⁰ Saúl Yurkievich afirma, pensando en Paz, que el instante privilegiado es aquel que evade la corriente temporal; además lo ve como «revelador de la otredad, salto a lo absoluto, epifanía». Ver su «Octavio Paz, indagador de la palabra», en *Revista Iberoamericana*, n° 74, 1971, p. 74.

⁵¹ Molina Gil acude a Túa Blesa que, en *Logofagia. Los trazos del silencio* da cuenta de una serie de figuras retóricas. Para Blesa, dice Molina, la escritura logofágica es aquella que, llevando a cabo un bucle, muestra cómo la palabra ha sido devorada y, sin embargo, una vez borrada, regresa al texto como huella. Tal y como ha sido definido,

a la precisión semántica, para vadearla con el léxico de otro idioma. La opacidad está en el efecto de la neblina que oculta, pero no reemplaza, la idea en la lengua original, que aparece más bien escondida.

Si para Molina el silencio es «herramienta de resistencia a partir de la cual es posible –viable– reconstruir nuestra percepción de lo real, una ventana que permite el paso a una especie de mundo *más real*» (2017, p. 61), para Vanégas, el minimalismo es una vía que avanza lúdicamente entre bloques de sentido que forman tejidos de significado. Tannia Rodríguez y Eulalia Rodríguez (2005) leen a Vanégas rastreando el minimalismo en la poesía ecuatoriana hasta textos como *Micropoemas* de Jorge Carrera Andrade (1940), y ven influencias del imaginismo anglosajón vía Ezra Pound, T. S. Eliot y William Carlos Williams. Así, el cosmos se deseslabona tras nuevas unidades de sentido. Para Rodríguez y Rodríguez, la poesía de Vanégas es una ruta entre el silencio y «la palabra que descansa en las voces y los ecos del universo». Este nudo gordiano entre silencio y palabra puede, como no puede, resolverse:

La palabra es la búsqueda del límite, de la determinación, por lo tanto, otra vez nos vemos frente a la medida; en cambio, el silencio es la infinitud, una totalidad que contiene en sí la verdad de la palabra —su esencia misma— pero no la devela porque esto es imposible dadas las limitaciones del lenguaje. (2005, §14).

Desde tal perspectiva, el poema es un lugar entre vacíos (silencios) que potencia su significación con la indefinición como utopía. Aunque el poema de breve aliento es una característica de Vanégas, el rasgo se evidencia más en *Indicios* (1998). El sentido errático de estos poemas —que habitan

el texto logofágico está adherido al silencio; no es su tema, es decir, no dice de/sobre el silencio, más bien se ha impregnado de él y le ha permitido formar parte de su (des)materialización en un desplazamiento hacia (o más allá de) los límites (2017, p. 60).

la soledad— se avecina al haikú y registra el instante en que la tensión se decanta con dramatismo: «a veces/ la soledad es una flor morada/ en el espejo» (2007, p. 152). La poeta se pronuncia desde una intimidad ahíta de mundo; el resultado evoca un tiempo que ya no es, o que nunca fue: «cuando los pájaros se fueron/ quedaron huecos oscuros/ en el viento» (2007, p. 154). Esta inclinación por traducir el lenguaje de la naturaleza a uno estructurado por la poesía la acerca a lo que Paz confirma como ausencia. Al enrostrar el todo, el horror no solo ocurre «como una presencia total, sino como ausencia, el suelo se hunde, las formas se desmoronan, el universo se desangra. Todo se precipita hacia lo blanco» (1967, p. 116). Este blanco es la nada, el vacío, proviene del diálogo con el todo que incluye la luz. El arrebato confirma una alianza con lo Otro hacia el enigma de la poesía.

En Vanégas, el poema en prosa aparece en *PoeMAR* (1994) y *Más allá del agua* (1998), para volver con *Versos tras-humantes* (2004) y *De la muerte y otros amores* (2014). Donde hay reflejos de contención, irrumpe el espíritu de un ritmo estrepitoso que encara al lector con vibrante sencillez. La densidad de los títulos previos permanece compelida por una urgencia apremiante, disloca los parámetros del verso y se vuelca hacia la prosa (Encalada, 2000, p. 174). El poema en prosa impulsa la modernidad literaria. El trance iniciático, con el concurso de lo onírico, es preludeo del *agón*, esto es, el espíritu de combate según los griegos antiguos.⁵² El desafío de los ritmos se articula en deseslabonamiento sintáctico y logran que Vanégas alcance una especie de espiritualidad secular transversal en estos poemas, tal en la parte III, de *PoeMAR*:⁵³

⁵² Agón fue el dios de la disputa, pero también era la colisión entre dos personajes que se daba en la tragedia antigua, y en la que usualmente el coro servía de juez. También fue la personificación simbólica de las luchas atléticas y de los concursos de todo género. Aunque era representado de múltiples formas, la más frecuente fue la de un joven dios atleta desnudo con un gallo en las manos (Agustí Bartra, 1985, p.13).

⁵³ Helena Usandizaga (2015) se refiere a la cosmovisión andina. A la hora de leer *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, formula un misticismo laico.

nuevamente el mar invade mis ventanas. se llega hasta mis rodillas y asciende lentamente a mis senos. se cuelga de mi boca y me inunda el pelo. yo lo miro mirarme desde los ojos. como un enigma antiguo. como un paisaje regado en todas partes y hace tanto frío y tanto oscuro

(2007, p. 128).

PoeMAR (1994) emerge como un solo poema extenso. El mundo se renombra en un cosmos que va, como un rompehielos, desde la racionalidad (de cuyo lenguaje parte) hacia la orilla opuesta: el dominio de la contradicción. Oswaldo Encalada (2013) lee la segunda etapa de Vanéguas como un desplazamiento de lo exterior hacia lo interior, con menos descripciones y más relato. Más tarde, lo compara con ir desde la indeterminación del océano hacia la resequedad limítrofe del desierto (2016, pp. 123-124).

Para Shara Moseley, el lenguaje es «una parte esencial de la musicalidad del poema en prosa» (2015, p. 178); recuerda la ensayista que para Paul Valéry, la escritura es «un proceso de deformación y mutilación del pensamiento y no del lenguaje»; de esta manera, el autor de *Cementerio marino* toma distancia de Stéphane Mallarmé y Octavio Paz, para quienes el lenguaje es la cuasi exclusiva herramienta con la que el poeta trabaja. En la poeta ecuatoriana, el poema surge con evocación sensual: golpea los sentidos con un tenue cariz político, como en la sección I de *PoeMAR*: «la sombra del mar contra un espejo sin nubes y sin cielo. voces milenarias sostienen en vilo fantasmas de todo un universo sumergido, sus sueños oxidados y sus naves» (2007, p. 124).

El prosopoema pasa del lenguaje autorreflexivo a un relato del mundo. Puede afirmarse, con Gadamer, que el lenguaje ofrece refugio a la voz poética, toda vez que el lenguaje de la cotidianidad y de la ciencia se agota en un papel comunicativo y referencial. En cambio, la poesía goza de un estatuto privilegiado en la práctica hermenéutica porque «se manifiesta ella misma en su mostrar, quedándose, por así decirlo, plantada»

(1996, p. 74). Podemos leer el poema en prosa de Vanégas en clave gadameriana: en ellos el lenguaje es «ese poner-ante-nosotros lo posible, esa idea de lo por-venir, hacia lo cual nos hallamos en camino, deseantes y selectivos» (Gadamer, 1990, p. 152). Se contrapone a las categorías de la preceptiva tradicional pues incluye elementos prosaicos (narrativos) y, a la vez, el ritmo y la imagen autorreferenciales (líricos).

Los distintos registros en la poesía

En la poeta se registran numerosos cruces de caminos que llevan, en su correlato, hacia un desnudamiento. En tal sentido, se halla «un fino y sutil hermetismo que confiere a su escritura el valor de la auténtica polifonía y multivocidad» (Rodríguez y Rodríguez, 2005, párr. 6). Como uno de tales lenguajes sugiere el surgimiento de espacios, color, divisiones y composición, advertimos en la poesía de Sara Vanégas convergencias con el universo de la plástica. Determinados fragmentos de su obra apprehenden el volumen y los rasgos de la pintura, en operación análoga al despliegue de ingredientes espaciales, como en «Palma», de *90 poemas*:

llovía
viento lunas derretidas
tu pelo chorrea
pálida mañana
[...]
las palmas de tu mano
ya no extrañarán las hojas
tiernas
húmedas
sólo tu voz verdea ausente
a la orilla del mar

(2007, p. 221)

El significado, la musicalidad y el sentido plástico funcionan como una trenza que construye el poema; la trayectoria es análoga con la tela en el bastidor. Al momento de dicha convergencia de la poesía con otros discursos, especialmente con la pintura, notamos varias ausencias en su registro textual. No nos aproximamos a la écfrasis, «ilusión de una ilusión»: al proceso descriptivo de un referente plástico —en cuyo caso la ausencia es la del referente, del que se escribe precisamente porque ha dejado huella en la memoria—. El ausente es el objeto y su ausencia conduce a una pérdida en sentido doble: de la representación y del objeto representado.⁵⁴ Hay un sentido cromático que dice, y mucho, sobre estadios de la conciencia, porque aunque el sujeto se declare hacedor de la atmósfera, hay algo que no sostiene la voluntad: los vaivenes de sus entregas primeras: «la tarde planeaba envuelta en seda amarilla/ te cobijaste el rostro/ yo empezaba a tiritar en ese instante» («Dos P.M.», 2007, p. 227). Los colores son múltiples, pero señorean el amarillo y los tonos cálidos hasta llegar al negro que, sin ser nombrados necesariamente, se muestran: «tras mi garganta un campanario. de huesos y flores/ secas...tocando a muertes repetidas» (2007, p. 144). Aquí notamos un descenso cromático que se repliega desde las flores secas (evidencia de las estaciones) hasta el negro (luto cerrado). Para este efecto, Oquendo dice que en Vanégas existe:

como una pintura de palabras, en donde cada fina pincelada va dibujando una imagen ligada a un surrealismo interior [...] Tras de todo este surrealismo se deja ver el otro color que grita el surrealismo sin exponerlo. Allí está la realidad: y es fresca y tiene el sabor dulce del mar de sal. Porque le habita al poeta, aun sin que el poeta lo conozca. El mar nunca se conoce. *Todo mar es inconcluso*. Y todo lo que no tiene respuesta está en el mar. (2008, s. p.)

⁵⁴ Ver «Poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas», de José Enrique Martínez Fernández. Se puede advertir también sobre el apresamiento del objeto por parte de las artes de vocación mimética en *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, de Antonio Monegal.

En un poema dedicado a Giorgio de Chirico, el color cede ante las formas y el espacio. Una sucesión de escenarios yuxtapone insinuaciones. Esto hace del conjunto un discurso icónico porque privilegia la imagen (que está para ser observada y examinada) en puente entre el afuera y el adentro. Contrastando con la austeridad del continente, la «paleta» polícroma de Vanéguas posee una gama sugerente de tonalidades (desde lo sombrío hasta brillos impetuosos), presenta imágenes que, como pinceladas, depuran atmósferas como en *De la muerte y otros amores*:

sombra que deambula sobre mis párpados
plaza muda
ventanas congeladas
cielo crudo violento
muy lejos
la silueta del tren que escapa
de ese raro e inmóvil paraíso
mis manos saborean el humo
que va quedando atrás

(2014, p. 50)

El lector halla espacio para una propuesta que configura (y también volatiliza) los sentidos con tintes oníricos cercanos al surrealismo. Pensando en la poesía de Vanéguas, se refiere Jackeline Verdugo: «El sueño disuelve la realidad en múltiples esferas, y abre puertas alternativas que posibilitan el acceso a subzonas por las que acceden innumerables seres, personajes, acciones, estancias, ritos, tiempos, sensaciones, cosas y objetos de la vida cotidiana» (2011, p. 57).⁵⁵ Siguiendo esta idea, aquí pesa la aspiración del diseño de una «realidad más amplia y

⁵⁵ Verdugo cita a Liliana Díaz Mindurry, quien sostiene que la potestad que posee el arte es la de la negación. «En la pintura se niega el tiempo; en la literatura, el instante. Pero siempre trata de representar, de presentar de nuevo, y también de negar toda representación, porque el objeto referencial es negado obsesivamente, aunque exista una mirada, que en ambos casos se resignifica como vacía» (2011, p. 164).

te sienta tan bien ese dorado en los ojos
temblor de espadas en el talle
te sienta tan bien esa mirada ausente
de puerto en puerto
de fuga en fuga
de sueño en sueño
y ese verdeoscuro que asoma imperceptible
entre tus dedos
musgo antiguo al borde de las calles
que algún rato devorará la ciudad entera
sin que se note apenas tan
dulcemente

(2007, p. 25)

La mirada que importa yace en la memoria, donde convienen los espacios real y ficcional. El poema propicia un yo lírico desdoblado entre la descripción («musgo antiguo al borde de las calles») y la reflexión («que algún rato devorará la ciudad entera/ sin que se note apenas tan/ dulcemente»). Aquí, la profusa mención de colores, sumada a elementos tangibles como espaldas, talle, musgo en las manos —incluso, el farragoso ambiente de los puertos—, encuentra su cortapisa en otros que no lo son. La fuga y el sueño son ingredientes que marcan la evanescencia de la mirada ajena, y con ella se profundiza el sentimiento de quien ve inalcanzable a su objeto de deseo. La memoria es sombra evocadora. La voz se acerca a detalles específicos del cuerpo ajeno; se recuperan elementos del otro como si la evocación redujera a aquel otro a un espacio concedido a su enunciación: «pero su voz me crucifica la garganta» («Pero su voz», 2007, p. 214); y, en cuanto a la geografía del cuerpo buscado, a los ojos: «se balancea el velamen aturcido de tus ojos» ([1998] 2007, p.117), y a las manos: «el largo sacrificio de tus manos» («II», 2007, p. 107). Esta mirada apuesta por la prolijidad con que el sujeto lírico trae a la memoria —mediante la evocación— elementos a los que demanda corresponder a los suyos propios (a su voz, a sus ojos, a sus manos) para la imposible consumación del deseo.

Los espacios limítrofes

El desierto, lo residual

En los poemas de Vanégas descubrimos la inminencia del cataclismo y un consecuente estadio, propenso al continente mínimo (cercano al silencio), correspondiente a la desolación tras el desastre. La poeta parece decirnos que el sinsentido ha asolado el texto hasta no dejarle al sujeto lírico otra opción que adoptar un mundo en negativo: las sombras, el revés de las cosas, la imagen que devuelve el espejo, el eco de la voz, etcétera. La atmósfera que proyecta la autora es sombreada por una niebla limítrofe entre el sueño y la vigilia. Tal niebla se fragua en un nimbo que invoca un tiempo edénico en el que habitan la melancolía, la puesta del sol, la nocturnidad, como en «Sahara», de *Luciérnaga y otros textos*:

tú recordarás luceros extraviados
la utopía de los bellos días
evocarás
la nieve en tu ventana
el amor partido a medio día
ya nada importará
serás
tu sola ausencia
tu sangre altiva abrevará

lejana
las flores del desierto

(2007, p. 199)

El despojo y el residuo son síntoma de la certeza de hallarse donde los símbolos han sido arrasados. La voz poética asume la misión de poblar nuevamente de símbolos el espacio que ocupa frente al otro. Así, su locus enunciativo es devastación. El sujeto enuncia a base de los restos (los sueños, la sombra), y pretende desprenderse de dichos restos, no para

renegar de ellos sino para desplazarse del centro hacia la periferia: lo rural («tambores y aullidos»), lo sumergido en la neblina («la sombra del mar»), lo que el tiempo sometió («sueños oxidados»). Hallamos estratos residuales en la supervivencia del revés: «borrachera de espejos// las palabras como inútiles huesecillos de pez en la inmensidad del oleaje» («IV», 2007, p. 112). El lenguaje se reduce no solo a la categoría de despojo: la voz duda de su función y eficacia.

La devastación halla su campo idóneo en el desierto, o sea, una sugestiva alusión a un tiempo que ya no es, a la manera de «Sahara»: «vientos antiguos/ ríos insepultos rastros/ de estrellas pasajeras» ([2004a] 2007, p. 47). La huella del paso del astro que iluminó un tiempo anterior es evidencia de que es necesario nombrar ese universo intemporal, cuasi mítico. También el desierto es lugar del extravío: «esqueleto de algún crustáceo que refleja/ el vértigo de la luna llena/ ausencia total de pájaros/ eternidad dorada» (2007, p. 47). El nocturno arrebatado es adjudicado al satélite (la luna llena), cuya luz se refleja en caparazones de cangrejos (despojos, nuevamente). El poema rememora el lago Aornos de los antiguos griegos, sobre el que ningún ave podía sobrevolar («ausencia total de pájaros») ⁵⁶. Por último, el desierto es vórtice donde la eternidad luce en espiral, como en el paradigma temporal de las civilizaciones prehistóricas, lejos de la linealidad occidental: «fantasma silencioso tras tu paso/ recoge la única flor entre las dunas/ trashumante» (2007, p. 47).

Siguiendo varias acciones que sufren la voz o su objeto de deseo, la presencia emerge con la huella de dicha acción: «un gemido bajo la tierra va buscando raíces en tus venas. tu cuerpo exhala olor a hojas machacadas» («I», 2007, p. 105). Según Raymond Williams, lo residual se refiere a experiencias,

⁵⁶ Aornos es el origen etimológico de la palabra latina *Averno*, que después fue identificada con el infierno. Hoy formalmente, la designación cubre a un lago de la Campania, al suroeste de Italia. Sus alrededores fueron explorados, en un principio, por los griegos áticos de Eubea que fundaron, entre otras colonias, «Ciudad Nueva», Neápolis (la actual Nápoles).

valores y significados del pasado activos en el presente, aunque practicados a base de remanentes de instituciones previas (1997, p. 135). Las experiencias que resignifican el poema se asignan algunas de tales acciones dañinas al otro, para profundizar el propio dolor cuando proviene de la ausencia: «mientras tus manos arañan el aire como abriendo puertas» («Tala», *Al andar*, 2007, p. 26). Por otra parte, el sueño en tanto *mythos* (relato) no se extingue, sino que propicia que se siga soñando sabiendo que se sueña.⁵⁷

Una pregunta obvia cuestiona desde dónde se lee y relata aquel desierto. El desierto es símbolo de la desesperanza, donde la ausencia hablante cohabita con la presencia anhelada. Es el espacio del éxodo hacia —y desde— la periferia, el territorio que las tormentas de arena cubren e invisibilizan, la proyección de los pechos yermos: «la tarde/ la arena/ el sol/ desde la esfinge/ emerge un puñal solitario» («Flor de arena», 2007, p. 167). Se produce un vaciamiento del espacio que se evidencia en el lenguaje; un vaciamiento que lo mira todo desde el deseo.

El océano profuso

El sujeto en Vanégas busca imágenes y símbolos en el mar, en cuyo seno se indaga por lo descomunal y lo profundo. El océano se lee en su función cosmogónica, como en los antiguos mitos griegos. Considerado por Homero, Hesíodo y otros mitógrafos como el padre de ríos, fuentes y pozos, no pueden soslayarse los atributos de fertilidad que Océano posee, ni su naturaleza como refugio de los caídos (el caso de Cronos, vencido por sus hijos olímpicos), como lugar genésico (por ejemplo, en el nacimiento de Afrodita), como referente geográfico (el periplo de

⁵⁷ En *La Gaya ciencia*, Nietzsche escribe sobre el descubrimiento del sueño, o de la mentira (aforismo 54); entonces, no se debe dejar de mentir o de soñar, sino que debe hacérselo con la conciencia de que se participa en el juego.

los Argonautas, la fundación de numerosas colonias), como espacio de itinerarios (los príncipes rumbo a Ilión, los viajes de Odiseo y otras expediciones), como ruta hacia el inframundo (Heracles rumbo al Infierno), y un dilatado etcétera que incluye los bordes del mundo conocido así como el asilo de los amantes (el océano es el lugar de las bodas entre Zeus y Hera).

Los esfuerzos de la voz se aproximan a los lenguajes de la naturaleza: un afán hermenéutico traslada la expresión del entorno hacia la palabra poética. Alejándonos de un impulso cosmológico, al océano lo leemos también —como a su contracara, el desierto— como un no-lugar, pues constituye lugar de tránsito y circulación (Augé, 2000, p. 41). La contraparte del vaciado desierto deviene el anchuroso mar. Ambos muestran el idóneo espacio para la soledad y el discurso del encuentro. El mar, esa otra inmensidad opuesta a la poblada con dunas y desamparo, surge como metáfora de un tiempo profuso —pródigo para los amantes— pero, precisamente por eso, es símbolo de la nostalgia por extravío y pérdida. El mar y el desierto equivalen, pues sugieren lo inmenso, el desafío y la frontera entre el caos (fárrago) y el misterio (silencio).

El yo poético avanza a la sombra del deseo; la cercanía del otro es acicate para la expresión. Desde temprano, Vanégas asigna al océano características humanas: el sujeto yace inmóvil y el entorno se moviliza. Sería compartir una esencia nómada que persigue el hablante, desvirtuando el sedentarismo. La ciudad de Cuenca (punto de partida y residencia de la poeta) está enclavada en un valle de la cordillera de Los Andes, a muchos kilómetros del mar. Aun así, el océano se presenta siempre en la escritura de la poeta, como el lugar del deslumbramiento: «y el mar es una alucinación» («III», 2007, p. 129). Un lugar que impulsa las orillas propia y ajena con una pasión anhelante, tal en la sección I de *PoeMAR*:

una mano misteriosa señala el mar
y el mar echa a andar hacia esa mano
con todas sus campanas y sus voces

(2007, p. 123)

El mar es un espacio simbólico en el que se advierten la oscilación y la turbulencia. Incluso las fronteras —con una zona habitable, o con el desierto— lucen movedizas como las olas. Existen metáforas en dicho mar, pues el amor «es al desierto lo que el mar al espejismo. Es un espejo del deseo, algo que poco a poco se va difuminando. [...] Un Narciso que no se avanza a ver, pero que intenta el milagro del reflejo» (Oquendo, 2008, s. p.). Una fuerte sonoridad (campanas, voces) se incorpora a imágenes visuales y mantiene una tensión con un ambiente catártico o alienante, según la lectura. Estamos frente a un espacio contrapunto de otro espacio yermo. Aun así, mantiene el *pathos* de la devastación con vibraciones marítimas (no ctónicas) como escollos. A pesar de la angustia, el poema reivindica el empeño por hallar al otro a través del goce.

El sujeto integra el sentido de una presencia que rastrea ámbitos marinos. Perturba la persistente aparición de ciudades sumergidas; en un principio yacen en las lindes entre humedad y urbe: «y el mar/ entonces llueve en las calles/ de todas las ciudades» («Ciudades», 2007, p. 165). El ambiente emergente es una duermevela que escenifica la certidumbre; la búsqueda del otro y de su nombre. El enunciante es heredero consciente de la tradición platónica: la luz, la idea, la bondad, son términos análogos que, gracias a la cultura, pueblan la ciudad. Distanciarse de dicha luminosidad equivale al exilio.

Otro referente platónico es el mito de Atlantis, la Atlántida revisitada como metáfora de la quimera, porque las ciudades hundidas pueden ser leídas desde la ironía.⁵⁸ Si el lenguaje del poema es clave para descubrir el mundo, sus habitantes se hallan en metamorfosis infinita: el enunciante busca aquel mundo e invita a asirse a la magia de un talismán (trébol de siete hojas). Eso, llegando a orillas de la utopía, desbrozando una ruta hacia ella, tal en la sección II de *PoeMAR*:

⁵⁸ Atlantis Nesos, Ἀτλαντὶς νῆσος, (la isla de Atlas), en griego antiguo. Platón nombra a Solón como referente en sus Diálogos de Timeo y Critias.

hablábamos —¿recuerdas?— de ir a buscar tú y yo
tréboles de siete hojas en la atlántida
pero...solo era la poesía
era nada

(2007, p. 147)

El silencio y la nada, igual que la muerte, son determinados en la anagnórisis de Aristóteles como peripecia o giro de la fortuna. El vacío y la oscuridad son idónea residencia desde la que la voz evoca sus motivos: el deseo, la pasión amorosa, el mar —al que va y vuelve en ciclo interminable—. Entre el confinamiento de la oscuridad abisal irrumpen los sentidos.

Los animales incluidos en la poesía de Vanégas, que Encalada llama «zoología sariana» (2013, p. 179), es bestiario particular que deviene, profuso, desde *PoeMAR*. Se trata de delfines, narvales, serpientes, caracolas, corales, gaviotas que emergen de las aguas. También tenemos una hueste de seres míticos como unicornios, ángeles y sirenas: en estos animales, unos reales y otros fabulosos, toman cuerpo metáforas de fluidez y de vecindad con la insondable naturaleza.

Los interlocutores del sujeto lírico/ La visión del periplo y el retorno

Una marca de Vanégas es el diálogo con una presencia que no es: algo como una presencia en negativo. Diríase que el suyo es un apóstrofe continuo hacia una ausencia que muestra el reverso de una voz, o de su sombra. La presencia a la que se dirige el sujeto puede ser la divinidad, el interlocutor amoroso —alguien sin género, casi siempre una mujer— o referirse a sí mismo en actitud refleja. El sujeto es consciente de que el mundo pretende construir una estructura monolítica, cuyos ladrillos son la certeza y una verdad moral. Algunas aproximaciones dan cuenta de barreras circundantes: «y te esperé en la esquina absorta de aquel café que frecuentamos tantas veces/ que tanto

nos animó a la pasión de lo imposible» («II», 2007, p 142). Y hay espacio, como en la sección I de *Más allá del agua*, para un amor que disiente de la heteronormatividad:

conoces ese lugar oculto para todos. allí. donde al caminar se enreda entre tus piernas ese sonido vegetal y oscuro. y te atrapa cual si fueras un animal herido. lames ese pedazo de tierra... con olor a incienso. a sangre. (2007, p. 105)

Este poema es espacio donde el cuerpo femenino funciona en equivalencia con una emboscada en la que el amante «se pierde, se debilita, se funda como si fuese su salvación» (Bone, 2018, p. 60). Pero esta lectura demuestra una interpretación tan literal que no reconoce en aquel «sonido vegetal y oscuro» nada aparte de la dimensión sexual del cuerpo. El «animal herido» en que se convierte el interlocutor de este poema especular considera los ciclos del amor físico, pero también la necesidad del extravío. El sujeto renuncia a nombrar a su interlocutor amoroso, reconoce límites,⁵⁹ y se proyecta hacia inusuales imágenes. La actitud especular de líneas arriba remite a constatar una torsión: el anverso de la presencia en el otro es la ausencia, la soledad, por parte del sujeto, como en la sección V de *Más allá del agua*:

tu presencia al otro lado
mi soledad
dos fichas en el tablero

(2007, p. 114)

⁵⁹ El *Génesis* relata que lo que hace superior al ser humano, con respecto a los animales, es que a Adán le fue conferido el poder de nombrar a los demás seres de la creación: «Entonces el Señor Dios formó de la tierra todos los animales salvajes y todas las aves del cielo. Los puso frente al hombre para ver cómo los llamaría, y el hombre escogió un nombre para cada uno de ellos». Simbólicamente, nombrar es otorgar presencia al otro y, para quien nombra, es poseer dominio sobre lo nombrado.

Así, «más allá del agua» están los límites de lo que no tiene límites. Primero una zona de roce con tierra firme y, luego, el desierto que se ensancha hasta metaforizar una esterilidad que sombrea incluso el ámbito amoroso. Disminuyen las imágenes marítimas y se incrementan las ctónicas (áridas). ¿A qué se refiere el poema cuando leemos «presencia» o «voz»? Si la voz acompaña a la voz, se refiere al discurso que fluye, al desplazamiento de interlocutores (herida) que dejan huella en el enunciante: «tu voz: dorada cicatriz en mi garganta» (2007, p. 114). En esta poesía hay una conciencia que habita una orilla desértica, opaca, limítrofe con la luz, hacia donde se dirige, decidida, aunque sin certeza de lograr su destino. O sea, el principio de tránsito (ascensión desde las simas de soledad insaciable), pues el propósito no está en el arribo sino en la noción y en el seguimiento de la ruta.

La voz vuelca ausencias y presencias hacia el lenguaje. Su perspectiva no es la de una Penélope en su inseguro asilo insular (tejer y destejer su discurso como hilos cruzados sobre el telar), sino la de una que toma acciones antípodas: abandona su Ítaca por considerarla reducida debido a sus ansias de recorrer el mundo. Es voz que asume riesgos en su odisea particularísima: «ciudades ya idas. que pueblan el éter como fantasmas adorables» (2014, p. 28). El entramado —tejido— esgrime un discurso bordado simultáneamente con el flujo de la voz. ¿Qué evoca la mujer que teje, independientemente de si permanece en su casa o si cumple un periplo? Asimismo, se recupera, en el océano de la memoria (por ejemplo, en la sección I de *Más allá del agua*), la comparecencia de ese otro, de su cuerpo, de su voz:

la ciudad perdida
allí tus sueños bajan peldaños de espuma
se mezclan con las aguas antiguas y los nombres más remotos
pero también está su memoria: tardes de campanas
y miel quemada la marca dorada de sus tréboles
la ciudad perdida es una mancha de luz ambigua entre los ojos
(2007, p. 103)

Es notoria la tensión entre una visión aldeana —cercana a las fuerzas telúricas— y el mundo cultural imbuido en la lógica cartesiana. La morada, como haz de caminos yuxtapuestos, es lugar de coincidencia de rutas —la mayor parte de ellas evocadas— y, en gran parte, surge como reconstrucción de experiencias, el reordenamiento de rostros que testimonian la travesía para constituir una presencia y reconocer al otro. En la ausencia de los desplazamientos está el germen del reencuentro. Tocar puerto —las numerosas ciudades visitadas y nombradas— alivia al sujeto de la ausencia y, a través de la memoria, dibuja confluencias y partidas. La morada se puebla por la ausencia, muta hacia el anhelo de la presencia ajena: del deseo, a fin de cuentas, tal en «Luces», de *De la muerte y otros amores*:

avenidas inacabables
luces que todo lo oscurecen
y esos ojos
hipnotizantes
mudos

(2014, p. 56)

Aparte de una poética exploratoria y aventurera, fluye la expectativa de volver al sentido —a los sentidos— y al ordenamiento: teje la ausencia, desteje, cubre la distancia con discurso de búsqueda. En varios poemas, pero más en *Luciérnaga y otros textos*, el sujeto de enunciación se declara. Por ejemplo, en «Ubicación»:

en la arena se agitan los peces ciegos,
tus manos desbordan la esperanza

yo
itinerante

(2007, p. 202)

de incertidumbre—. ⁶⁰ En tanto desplazamiento simbólico que es el trayecto, su destino puede reconocer la trascendencia del verbo, como en *PoeMAR*: «y sé tu/ soledad antigua/ [...] y sé cómo llegar a la sal de tus labios. más allá de/ la luna y los bancos de arena. tus labios letales. Poesía» (2007, p. 147). Nótese que es una de las escasísimas ocasiones en que el sujeto asume una jerarquización léxica utilizando mayúsculas. El hablante busca un principio para hallarse.

El tema del viaje se afecta por la búsqueda del otro, como nostalgia interrumpida solo por breves paréntesis que refrescan la ruta. La ausencia es también el lugar desde donde el sujeto, ser errante, se lanza de oasis en oasis. Esa necesidad de indagar equivale a un itinerario al que se arroja Vanégas cuando distingue a la mujer como sujeto de escritura; de un tono entre ambiguo y reflejo. Así, en «La herida», de *Al andar*:

de tu casa a mi casa solo hay una herida
[...]
entre tu casa y mi casa
cada vez más lejanas

(2007, p. 74)

También el itinerario cobra sentido inverso, pretendiendo recodos que iluminan la secuencia pretérita como reconstrucción de la experiencia. El sujeto se sostiene sobre las débiles rieles de la memoria, donde la neblina hiende otra neblina y se produce un fenómeno de fusión, como en «Tomebamba», de *Entrelíneas*: «mi mano desmaterializada/ penetra los fantasmas/ hasta llegar a la edad de las retamas» (2007, p. 170). El paratexto correspondiente, al pie del poema, informa que el poema fue escrito en Munich, y construye un

60 Pietro Citati, en *La luz de la noche. Los grandes mitos en la historia del mundo* (2011), se preocupa del mito desde muchas perspectivas, incluida una manera de conocer el mundo que, aunque la modernidad haya optado por el logos, persiste, incluso, como sombra de una comedia simbólico-física latente en tanto relato aparentemente transparente pero que en su origen proviene del misterio.

puente hacia el pasado en Cuenca. A pesar de la ausencia, o precisamente por ella, el sujeto se libera de las lindes de su experiencia actual. Nada hay en su texto que aluda al entorno europeo; todo remite a la nostalgia: al dolor por el recuerdo de lo perdido que, a su vez, provoca la disolución del presente como fundamento físico.

El diálogo con la divinidad

La poesía de Sara Vanégas cuestiona el vínculo entre los humanos y la naturaleza. No sostiene el triunfo de uno sobre otro, sino es posible la confluencia de íconos y síntomas que permiten intuir lo que la poeta entiende por la búsqueda, cuando reflexiona sobre el oficio:

La poesía sería una forma sutil y penetrante de conocimiento. Personalmente, la escritura es, además, y esto talvez resulte obvio, la herramienta privilegiada [...] para el ejercicio de la libertad que, estoy convencida, solo se puede hallar en el arte, en la poesía. (2008, p. 130).

Hay desconcierto en gradación ante el Absoluto. Mercedes López Baralt sigue la propuesta de Rudolf Otto acerca de la idea de Dios como una que «trastorna, deslumbra, angustia y pone en peligro la razón, suscitando la paradoja y la fusión de los opuestos para intentar siquiera expresar el sentimiento de heterogeneidad de un ser tan distante a sus criaturas» (2018, 206). López Baralt resalta la coincidencia entre las retóricas de la locura clínica, el surrealismo y la mística; coincidencia que conduce a la sustancia axial de la poesía. En aquellos discursos, y en el de la poesía, el lenguaje actúa de forma diferente: no es operativa ni sirve para la comunicación cotidiana. La locura es el lugar del despropósito, del trastorno que conduce las facultades mentales hacia las patologías. El surrealismo se llena de violentos giros lingüísticos desde los planteamientos

de los manifiestos en los distintos ismos. La mística está emparentada con la fusión entre el espíritu y Dios, que logra resultados textuales fuera de toda lógica.

El lector se halla frente a una dicotomía. Para Marco Antonio Rodríguez, la de Vanégas es una poesía «en la que convergen el sujeto poemático y su entorno, de tal forma que a veces se alzan en acto de comunión soberbio, en un solo hábeas, en una sola entidad» (2008, pp. 14-15). Esto daría pie a un *panteísmo* y a un doloroso tránsito. Buena parte de la poesía de Vanégas se enmarca en un arco entre la Nada (el silencio, la noche, el vacío) y el Absoluto (la divinidad, el todo). La voz se abstiene de nombrar a la divinidad y realiza un ejercicio metonímico en el que los elementos nombrados se asimilan, en proyección hacia la antítesis del Todo. Quiero decir que Vanégas se suelta a decir lo indecible y, al trazar ese puente anula, o mengua, la distancia entre conceptos antípodas. Tal el caso de «Nada», en *Luciérnaga y otros textos*:

pájaros sin voz
planean
sobre cuadernos vacíos

(2007: 189)

Proliferan los imposibles del mundo al revés (la *adínaton*): los pájaros enmudecen al volar sobre un territorio yermo; uno en el que se borra lo escrito, o uno en el que todo está por escribirse: se ha despoblado de signos hasta vaciarse y se repoblará con nuevos signos propuestos por la poeta. No hay voluntad propia: el cuaderno es el lugar donde la palabra profética la pronuncia aquel otro (la divinidad). El dios de estos poemas se distancia del dios omnipresente de la tradición judeocristiana. De aquí se deriva que, en la poesía de Vanégas, los ángeles (del griego *ángeles*, mensajero) poseen características seculares: no tienen status religioso sino estético y, más bien, se encuentran desvalidos, dentro de un ámbito de desconuelo y fragilidad. Sugieren los estadios de la conciencia siempre anhelante de quien ha sido expulsado del paraíso:

una nube solitaria —ángel extraviado del verano—
(«Aterrizaje», 2007, p. 58)

sombras de serafines sedientos
(V, 2007, p. 113)

un arcángel
descalzo
sobre la humedad de tus huellas
(V, 2007, p. 113)

ángeles insomnes arrastran mortajas de luz
(III, 2007, p.128)

catedral de viento y arena... ángeles sumisos y
desprevenidos...
(II, 2007, p. 146)

el ángel de tu amor
desdibujado
y una rosa que espera
ser soñada
(«Transición», 2007, p. 189)

un ángel olvidadizo
rondando en mi corazón
descalzo
(«Felicidad», 2007, p.192)

se precipita un ángel extraviado
a mi ventana
(«Tu sonrisa», 2007, p. 183)

soy un ángel mutilado
(«Ángel», 2007, p. 210)

un ángel oscuro te abre paso entre la bruma

(I, 2014, p. 104)

Hay un insoslayable reflejo de soledad en estos ángeles menesterosos, aunque también, para firmar otro derrotero como en *Versos trashumantes*, uno de ellos puede ser correlato de los conflictos internos de los humanos:

[...]

estamos solos/ luchando con nuestro ángel
y así somos

(I, 2007, p. 12)

La tradición veterotestamentaria hace que seamos Jacob en conflicto con aquel ángel; y logra que, extenuados por la lucha, emerjamos renombrados, distintos, como cuando Jacob fue bendecido por el mismo ángel que lo hirió y contra el que combatió durante toda una noche. Solo así pasó a ser Israel («lucha con Dios», según el Génesis, 32: 22-31). Desde esta actitud contendiente, el ángel se niega a dar su nombre, pero Jacob recibe de él, en cambio, otro. La voz reafirma el engarce con la función de la poesía en tanto renombradora de las cosas. Y permanece el conflicto como en ciertos poemas de *Más allá del agua*: «no entiendo tus señas. como espejo bajo el agua. serpiente de luz, y yo aquí: tiritando entre las sombras» (II, [1998] 2007, p. 107).⁶¹ Otra perspectiva que asume una angustia por llegarse hasta el Absoluto. Una angustia agotadora que pretende, sin lograrlo, contar con la presencia divina, sin que medien facultades —el catecismo católico las llama potencias— como memoria, entendimiento y voluntad. Esto es, como las ánimas que atraviesan el umbral de la muerte hacia su encuentro con Dios (también desde la perspectiva católica),

⁶¹ A través del cedazo del Gerard Genette de *Palimpsestos*, Juan Pablo Castro Rodas, en la presentación del poemario *Más allá del agua*, revisa la categoría de la alusión (1998, inédito).

el sujeto se vuelca a un eterno presente de actitud anhelante, tal en «Siempre», de *Indicios*:

cansada de vagar entre la gente
busco el refugio de tu voz

en mi garganta

(2007, p. 161)

El poema puede leerse como texto amoroso, cuyo interlocutor es el objeto del deseo. Por eso puede desplegarse hacia uno u otro sentido. Y hay una mirada de expectativa; la urgencia de la divinidad surge del desasosiego y la distancia con respecto al cuerpo del otro. Esta mirada posee mucho de impotencia ante el creador que abandona su creación:

tu respiración esculpe catedrales de cristal
ángeles y campanas
los depositas en medio de la mar
los rodeas de voces y círculos de plata
y los olvidas

(II, [1998] 2007, p. 107)

A punto de renegar de todo, el sujeto ignora si merece mayor atención por parte de su interlocutor infinito. Sin reformular episodios bíblicos, Vanégas construye un itinerario que se desarrolla en la conciencia del sujeto lírico, como advierte María de los Ángeles Hermosilla cuando se refiere a ciertos rasgos del misticismo en la poesía española:

Se trata de una experiencia que [...] caracterizaba a la mística de nuestros poetas heterodoxos, cuyo inicio partía de un viaje interior por la noche y el éxtasis y que deja su impronta en el lenguaje de las poetas de nuestros días. (2015, p. 18)

La opacidad nocturna es algo más que realidad transitoria externa al sujeto. Es prolongación de una subjetividad rumbo a aquella fuente luminosa (la divinidad), que recorre las mismas experiencias con que franquea lugares. Como en la sección II de *Más allá del agua*, la voz quiere descifrar ámbitos como el marino («mar: un cuchillo de sal atraviesa el pecho y las palabras»). Se esfuerza en volver habitables espacios inhóspitos que la acogen en ruta hacia el Absoluto («no entiendo tus señas»), dando cuenta de su sacrificio («y yo aquí: tiritando entre sombras»), y también de sus limitaciones: «pero estoy cercada de piel y luna y tiempo» (2007, p.107).

La aproximación al eros

La cosmovisión de la poeta es amplia, y encara el amor desde un horizonte lleno de pasión erótica y angustia. La enunciación de Sara Vanégas se mantiene alrededor de un sujeto que se dirige hacia el otro reflejado en voces cuyo eco evoca el objeto del deseo. En la poesía de voces coetáneas y contemporáneas corren angustiosas rutas con un rostro escindido entre sangre y espíritu. Ora aparece la orilla del registro de la pasión arrebatada; ora la de los anhelos platónicos del amor, esto es, la certeza de la imposibilidad de consumación.

Vanégas sabe que el papel de los poetas en el sistema histórico de fases sociales resulta nada confortable e, incluso, suele ser perturbador. Desde el *ethos* de la modernidad, su lugar no es el eje sino las márgenes; su locus enunciativo no está en los centros de poder ni en los medios de producción, ni tampoco, siguiendo a Walter Benjamin, en su lectura sobre Baudelaire, al lado de la población llana (2001). La poeta enuncia su conciencia subjetiva, y para ingresar al territorio amoroso se aparta tanto de la expresión hierática como de un hiperbólico intimismo. Construye el enlace entre su posición, el sujeto enunciativo, hacia el objeto, también enunciativo, esta vez afincado en los lugares, los seres, las cosas. La voz lírica se

pronuncia a través de un discurso al que le importa proyectarse hacia el otro; discurso en el que el sujeto se siente cercado por el silencio porque franquea la mudez permanentemente. Además, el espacio suele ser identificable con la naturaleza o con alguna fábrica de la cultura —andenes, muelles, catedrales—, de modo que la propuesta erótica se amplía incluyéndolo todo. Las lindes entre una vocación hacia la intimidad y otra hacia la apertura se diluyen en un escenario más próximo a la transitoriedad que a la permanencia, como en «Niebla», en *De luciérnaga y otros textos*:

llegando
la estación en niebla
perdida. fría
invitadora

tú. lejano
esperarás
me conducirás a través de la niebla
a la niebla vaporosa

en tus brazos
descansará
mi paso
hasta el próximo tren

(2007, p. 187)

Otra perspectiva desde la que se invoca al sujeto como objeto de deseo es aminorar referencialidades, al punto de centrarse en los avatares propios de dicho deseo, y en acercarse a nombrar el cuerpo sea propio o vecino, procurando que tales nombres se adosen mutuamente: «diseminados/ tus rostros en mi cara/ queman» («Siempre», 2007, p. 161). Dicha indagación por el otro equivale a una suerte de mirada especular, refleja. Este último bisel se difumina en favor de una palabra que fija su mirada en una diana tan ambigua como el misterio del amor,

la iniciación y el noviciado. ¿Cómo el significante aprehende la naturaleza del amor sin lesionar sus componentes intrínsecos? Cecilia Eraso cuestiona las esencias de los sujetos deseante y deseado, abordados por el poema:

En la tradición lírica, el amante desdibuja su identidad y las referencias concretas del encuentro amoroso en resguardo del secreto íntimo, pero también por su propia incapacidad para nombrar la singularidad de dicha experiencia. El lenguaje se repliega sobre sí al verse imposibilitado de referir los hechos del amor y en ese gesto la lírica se muestra como un *constructo* del lenguaje y no como una confesión (2016, p. 70).

La función del lenguaje amoroso en Vanégas arroja luz hacia las sombras de una inalcanzable pretensión de vecindad con el cuerpo ausente. La poeta halla una veta de correspondencia entre el poema y el amor, en tanto errática ruta hacia el desvarío. Sabe que el lenguaje relata al cuerpo; que este, territorializado e historizado, es imprescindible para explorar posibilidades de vinculación empírica con el mundo. Y que el proceso de relatar el cuerpo es seguir la huella del otro incansablemente, desde la precariedad, dando cuenta de la ausencia, Así se presenta «Tu voz», en *De la muerte y otros amores*:

tu voz me crece desde adentro. me llena los párpados las manos
la garganta. tu voz verde como la ola más alta del verano. des-
bordándose por mis ojos mis dedos. que se torna oasis o flores
de arena. pájaros que vuelven de su erranza con las alas rotas
de polvo y distancia... tu voz que todo lo alumbraba y todo lo
anochece. desde mi eterna mudez (2014, p. 78).

En la poeta se maridan el poema amoroso y la angustia. Toma distancia de lenguajes sociales como el político y prefiere cruzarse con otros: el estético y el religioso. Antes mencionamos que su religiosidad bebe del cristianismo; también asume visiones paganas al asignarle a la naturaleza cualidades cuasi

divinas. Hay, asimismo, una pesadumbre que deambula por la orfandad, por la evocación del hallazgo del otro. Es obvio que a Vanégas le interesa, más que proyectar su subjetividad, configurar el poema. Este llega a ser ejecución del desafío:

allí. donde habitan los pájaros y los vientos
amada mía
te soñé
entre el agua y la luz
tú: mía y misteriosa
y el mundo era un guijarro que arrastra la corriente
(I, AP, 2007, p. 92)

El sueño equivale a la nocturnidad al carecer de evidencias y certezas (la luz no llega a las simas de la oscuridad). Tanto el sueño como la noche, incluso el proceso de escritura, son espacios cóncavos que deben ser llenados de significado: «sierpes de luz/ ondean tras tu sombra tan/ lejana» (2014, p. 90). La puesta en escena del sueño manifiesta una rémora para la comparecencia del otro. La poesía que rinde cuenta del proceso onírico es extemporánea: funciona como depósito de la agonía y tiende a desvanecer los confines de la palabra. El desasosiego surge porque el destinatario del apóstrofe no es nombrado, y porque el poema se expande yendo a las lindes, a las sombras. Y es en estas sombras hacia donde se expande el sentido de la palabra lírica.

Sobre la poesía de Sara Vanégas

En Sara Vanégas se desnuda el lenguaje frente a la emoción: el silencio deviene utopía, y el poema evoluciona desde un decir esencial con densos estratos de solidez. Lo cruza la sombra de un deseo que se abre en varias dianas (búsqueda del otro, palabra, desierto, océano, tiempo, divinidad) que catapultan emociones hacia un lenguaje evocativo. Ahí se tensan la an-

gustia y el afianzamiento de evanescentes objetos de deseo: «te brotaban/ eucaliptos/ en la voz/ cuando callabas» («Dos P.M.», 2007, p. 227). Sugiere la escisión del sujeto moderno que, lejos progresar (sea lo que fuere la idea de progreso), ve desvanecerse sus convicciones.

Hay en esta poesía un ejercicio de síntesis; Rodrigo Pe-sán-tez afirma que «un sincronizado mantenimiento del lenguaje sustantivo en función referencial le ha permitido expandir el efecto de la imagen más allá del texto» (1999, p. 387). A pesar de la ilusión: «salta el ciervo dorado de tus ojos» («Soy», 2007, p. 18), evidencia el fracaso en la pretensión de un fundamento legitimador del curso de la historia. Estas desavenencias emergen cuando la metáfora brega contra esa línea legitimadora del poder, plagada de violencia ideológica (Vattimo, 1991). Más bien, proponen sentidos emancipatorios que exploran diversos significados.

Vané-gas admite la poesía como palabra que acrisola perspectivas en su volubilidad. Al espectáculo de un mundo poblado por submarinas ciudades en llamas y desiertos como espejismo con flores de arena, le incorpora desplazamiento. Tal desplazamiento se carga de sentidos y lee el mundo en tanto texto con seres y lugares con esporádicas vecindades. Dice la poeta:

La poesía siempre ha tenido un carácter apelativo [...] que nos saca de nosotros mismos y nos lleva hacia los demás —asumiendo que nuestra individualidad y nuestro discurso vienen de unos y van hacia otros— [...]. Este rasgo de la escritura nos parece de suma importancia especialmente hoy, en una época de tan alto desarrollo tecnológico que, sin embargo, sabemos, ha fomentado la incomunicación (2008, p. 132).

Los objetos se desplazan hacia o desde el sujeto, tomando acciones o estados: «el tren entre las rieles extraviado» («El tren», 2007, p. 198). El mundo onírico, inextinguible, propone descubrir el sueño (*mythos*: el relato para Platón, la mentira

para Nietzsche), tomando conciencia de que se participa en el sueño (Nietzsche, 2011).

Entre los motivos, el océano y el desierto se oponen en tensión que mueve la conciencia, y equivalen a lo inconmensurable. El océano es a la voz lo que el desierto al silencio: esta es poesía de rememoración pues libera de lo irrevocable. Las superficies (fluctuante y perturbada de un lugar inestable como el mar) ofrecen viajar y alcanzar al otro —su estadio natural es el desplazamiento, no el arribo—. Vanégas va hacia la angustia desde la angustia por los oasis del desierto; del vacío y desconcierto de este, inhóspito feudo de dunas y viajeros extraviados, se desprenden destellos simbólicos: «los pájaros han vuelto a mi ventana// pero no anidan/ cruzan el desierto de mi nombre [...]» («Retorno», 2007, p. 30).

Un vínculo de esta poesía con el registro plástico yace en imágenes de composiciones y amplios registros cromáticos. En su pulsión erótica, la voz traza territorios para compartir el amor. Estas aproximaciones al otro consiguen miradas especulares, prodigio de ambigüedad del apóstrofe: textos que le dicen cosas al sujeto del que emanan. La densidad se da por la voluntad de asentar escenarios opuestos en escueto continente, en el que se sostiene un breve y poderoso aliento: la experiencia acaece en ámbitos encuadrados por el poema como huella.

ROY SIGÜENZA: CONFIGURACIÓN Y DISIDENCIA

Iré qué importa
caballo sea la
noche.

ROY SIGÜENZA

Considerando la obra de Roy Sigüenza (Portovelo, 1958) recordamos que la literatura, más exactamente la poesía, no es la palabra del Estado. La poesía hostiga a la palabra del orden constituido que encierra, en sus alegatos, a la cultura. La poesía, cuya primera propiedad, para Maurice Blanchot, es «estar conservándose perpetuamente en falta» (1990, p. 12), promueve la metamorfosis y, como punta de lanza, desafía a la *polis*. Estas disposiciones del poder, con jerarquías diversas, son hechas a un lado por el arte. Y el interés del arte —el de la poesía— ignora esas jerarquías. Le importan las cosas, más bien, «según el desinterés absoluto»; emerge de todas las cosas sin distinguir entre ellas porque «tiene su punto de partida en la misma negativa a elegir» (Blanchot, 1991, p. 142). En el poema está el mundo, pero lo que yace en el poema no es el mundo. El pensador francés establece analogías entre la poesía y el descenso de Orfeo a los Infiernos. Que el mítico cantor descienda al inframundo equivale al «poder del arte»: la canción puede ir hacia las profundidades de la noche (hacia el silencio). El momento culmen es la mirada de Orfeo, al ver a su amada ocurre un doble acaecimiento —al tiempo ella desaparece—. Ese aparecer para desaparecer es como la escritura, o la obra en tanto imposible (o única visión del objeto de deseo). Eurídice es otra versión de la noche, en ella no están la verdad de la luz ni el reposo. Ella es un ruido «que apenas se distingue del silencio» (Blanchot, p. 158): habla de un susurro, génesis de

la escritura. En Sigüenza, el hablante parte del silencio hacia la traza de un universo donde la visión apoteósica del objeto de deseo equivale a relatarlo solo para verlo desaparecer. Los poemas realzan la figura del amado, y la metamorfosean en medida de todas las cosas.

Como en la cabeza de Jano, existe un doble rostro en la poesía contemporánea, según Giorgio Agamben (2008): la fragmentación y la soldadura.⁶² El poeta es quien se percata más de la oscuridad que de la luz de su tiempo.⁶³ Al glosar a Manganelli, el filósofo italiano recuerda a Rimbaud en su conocida línea «Car Je est un autre», y afirma que se replica sobre la poesía de nuestros días: no solo yo es otro, sino que «ese otro pretende no ser otro, identificarse con yo, cosa que yo no puede sino negar» (Agamben, 2016, p. 203). En pocos espacios como en la poesía se ofrece el juego de subjetividades. En la palabra de Sigüenza, estas subjetividades son relatadas por el lenguaje a través de una poderosa carga política, que construye a pesar de la amenaza que el sistema halla en los discursos disonante y disruptivo.

Desde su primera entrega, *Cabeza quemada*, de 1990, la de Roy Sigüenza es poesía que actúa desde una marcada marginalidad al asumir su escritura desde la pulsión homosexual en un mundo decididamente hostil.⁶⁴ El lenguaje de Sigüenza

⁶² Agamben (2008) se refiere a las dimensiones dominantes en la poesía de hoy. El poeta «paga la contemporaneidad con la vida», se suelda a su tiempo: el poeta «en cuanto contemporáneo, es esa fractura, es eso que impide al tiempo componerse y, a su vez, la sangre que debe suturar la rotura».

⁶³ Esta línea que tiene sus puntos de conexión y distancia con el concepto de tradición de la ruptura de Octavio Paz.

⁶⁴ La poesía de Roy Sigüenza aparece en sucesivas entregas, no numerosas, aunque con reimpressiones, o que constan en antologías que el poeta ha preparado. Los títulos de los poemarios son *Cabeza quemada* (CQ, 1990), *Tabla de mareas* (TM, 1998), *Ocúpate de la noche* (ON, 2000), *La hierba del cielo* (HC, 2002) y *Cuerpo ciego* (CC, 2002). La Casa de la Cultura Ecuatoriana y la Universidad de Cuenca publicaron su poesía reunida en *Abrazadero y otros lugares* (2006), del que se tomarán la mayoría de las citas. Son importantes las antologías *Cuatrocientos cuerpos* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2009) y *Manchas de agua* (México, Cinosargo, 2016). La

relata al cuerpo que busca a otros del mismo sexo, pero también se imbrica con la muerte. En clave simbólica, asume al amor de la disidencia sexual como el lugar desde el que se proyecta el sujeto. La suya y la de otros autores es poesía que va a ser influida por acontecimientos políticos de importancia regional y mundial. Están los movimientos contraculturales de la década de los sesenta, la música afroamericana (rock, blues y jazz hasta son, salsa y chachachá), la poesía de los autores de la generación *Beat*, la nueva trova latinoamericana, la lectura lacaniana del psicoanálisis, las reivindicaciones de género y de minorías étnicas en todo el mundo, la teología de la liberación, los coletazos del existencialismo, los primeros avances militantes y teóricos en cuanto a descolonización. Son poetas de la misma hornada Jorge Martillo Monserrate (Guayaquil, 1957), Maritza Cino (Guayaquil, 1957), Eduardo Morán (Guayaquil, 1957), Pablo Yépez (Ibarra (1958), Diego Velasco (Quito, 1958), Carmen Váscones (Samborondón, 1958), Francisco Torres Dávila (Quito, 1958), Fabián Guerrero Obando (Quito, 1959), Galo Alfredo Torres (Cuenca, 1962), Mario Campaña (Guayaquil, 1959), Fernando Balseca (Guayaquil, 1959), Vicente Robalino (Ibarra, 1960), Edwin Madrid (Quito, 1960) y Fernando Itúrburu (Guayaquil, 1960). Es tan diversa la procedencia y la focalización de los intereses de los poetas mencionados que es complejo establecer parangones y tendencias. Algunos se integran a la academia (Itúrburu, Balseca, Robalino, Guerrero), otros son miembros fundadores de editoriales (Yépez, Velasco, Madrid, Campaña), están quienes desarro-

primera incorpora una sección, «Variaciones de la sangre», con un puñado de poemas que, aunque algunos carecen de título, se enlistan en el índice así: «soy la sangre», «el cuerpo», «El amor va», «Los prohibidos», «Yukio Mishima se arrepiente de la muerte», «Paradise now» y «Perro de la dicha». En *Manchas de agua* se incluyen poemas que no habían aparecido hasta entonces en edición alguna: «En la barra», «El ancla de Bachelard», «Montaña Beach», «Escena final de Brokeback Mountain» y «Apuntes de viaje a Nurdu». Algunos de los poemas de Sigüenza no llevan título; otros aparecen en itálica. Hemos respetado la forma en que constan en las ediciones respectivas. En 2020 apareció otra edición de obra reunida de Sigüenza, *Habilidad con los caballos*, a cargo de la Universidad San Francisco de Quito.

llaron géneros distintos como el relato y la crónica (Martillo, Cino), y los que volvieron el rostro hacia otros oficios (Morán hacia la arquitectura, Váscones hacia la psicología).

A pesar de que Sigüenza pertenece a esta hornada de poetas nacidos en los últimos años de la década del cincuenta y primeros de los sesenta, no ha seguido la constante de sus contemporáneos. Excepción hecha con *Cabeza quemada* (cuando publicó dicha *plaquette* en 1990, contaba con 32 años), Sigüenza publicó el grueso de sus obras a partir de los 40 años. Eso aproxima cronológicamente la suya a la producción de Margarita Laso (Quito, 1962), María Fernanda Espinosa (Salamanca, 1964), Paco Benavides (San Gabriel, 1964-Berna, 2003), César Molina (Cañar, 1965) y Cristóbal Zapata (Cuenca, 1968). Varios pronunciamientos cubren parte de este momento de la poesía ecuatoriana. Para Ramiro Oviedo, la dialéctica implícita entre poema y lector «delinea el desplazamiento de referencias implícitas o no, dejándole a éste la posibilidad de atrapar las significaciones inéditas. Así, entre las tendencias o vertientes recurrentes en varios autores, emergen con nitidez el descalabro de la modernidad» (2009, s. p.). Fernando Nieto Cadena cree que cada quien va en su propia búsqueda «descomponiendo y al mismo tiempo reconstruyendo un mundo particular», en pos de «descubrir su cosmos poético por la única vía posible, la entrega absoluta a la exploración y experimentación del lenguaje a partir del descreimiento del oficio» (2008, p. 13).⁶⁵ Raúl Serrano lee su propuesta como «reflejo de ese espejo fragmentado [...] que es su entorno»; esto es, una superficie textual en la que el país puede ver su heterogeneidad. También escribe que «su connotación apunta hacia los territorios de una

⁶⁵ En *10/80 veneno para poetas*, Nieto prologa una antología de diez poetas contemporáneos entre sí. Halla varios elementos de coincidencia entre ellos, como el que algunos asistieron a los talleres que Miguel Donoso Pareja (Guayaquil, 1933-2015) organizó con el apoyo económico del Banco Central del Ecuador (Quito, Guayaquil y Manta). En efecto, la figura de Donoso Pareja fue tutelar en la formación de escritores en el Ecuador tras su retorno al país desde México, donde había permanecido dieciocho años.

ritualidad donde lo que se erotiza, junto al cuerpo, es la imposibilidad de sabernos menos solos, incomunicados y desolados» (2011, pp. 101-102).

La palabra de la disidencia sexual

Como este hablante enuncia su filiación homosexual, recordamos que para Bajtín la propensión al monólogo que mantiene el poder desea allanar la disidencia, purgando cualquier conato de palabra distinta. El Estado y la Iglesia aprehenden los códigos y logran una exclusiva línea de significación (Bajtín [1987] 2003). Si bien el lenguaje es un discurso político por resistirse a esta aprehensión, el poema desarrolla tal resistencia con mayor fuerza porque la conduce hacia el arte. Igual que cuando Bajtín ve que no ha habido un canon para la imagen grotesca del cuerpo, dado que «su naturaleza misma es anticanónica» (p. 26), tampoco hay un canon para el amor disidente. El estado de disidencia se ejerce con respecto al poder y a la palabra con que dicho poder transmite sus valores.

La representación del cuerpo con otro del mismo sexo está en desarrollo. Elaine Showalter (1999), al referirse a la doble voz presente en la escritura de mujeres, afirma que ellas le dan cuerpo a un legado hegemónico de la cultura. Su lugar de enunciación es distinto, correspondiendo a una zona silvestre, inexplorada.⁶⁶ Las escritoras difunden un relato hegemónico y otro silenciado. Podemos extrapolarlo a la escritura de la disidencia sexual; como parte de su legado cultural, los autores transmiten una línea heteronormada que convive paralela a su propuesta detractora. Al polemizar temerariamente con las coordenadas sexuales imperantes, la poesía de Sigüenza hace

⁶⁶ Showalter llama *the wild zone* a este espacio fuera de la cultura patriarcal en el que las mujeres hacen visible lo invisible y hacen hablar al silencio (1990, p. 8). En cambio, para Irigaray (1985, p. 33), lo materno deviene «continente negro» de la conciencia falocéntrica.

que nos preguntemos por su lugar de enunciación y por las voces con las que dialoga.

Sigüenza cuestiona un modelo de literatura asentado en que ciertos ciudadanos, y sus obras, poseen mérito y otros no; este modelo equivale a la exclusión de la necropolítica.⁶⁷ Hay una serie de reacciones del amor homosexual ante la palabra del poder. Las fuerzas del deseo y la palabra trascienden diques institucionales: el síntoma de este deseo desmedido es el exceso (cfr. Vintimilla, 1998, p. 138); y a base de tal exceso, el deseo puede hallar formas inauditas de expresión.

Entre la violencia necropolítica existe un mandato de masculinidad, entendiéndola como propensión a la beligerancia y a marginar a los demás. La necropolítica traduce el biopoder, lo cumple basándose en la maquinaria del conflicto de contrarios. Importa «porque vuelve a situar el cuerpo en el centro de la acción sin sublimaciones» (Valencia, 2016, p. 156). ¿Y el cuerpo de la voz disidente?⁶⁸ Se incluye en la población normalizada y su vía lógica, para no verse arrasada por el poder, es la resistencia.⁶⁹ Jasbi Puar (2017) toma el concepto y lo reformula como necropolítica *queer*, elaborando teóricamente la disidencia sexual. Se tensiona el poder androcéntrico y clasista (con prácticas xenófobas), pues margina y estigmatiza a ciudadanos de mino-

⁶⁷ La categoría ha sido trabajada por Achille Mbembe. El pensador camerunés se interna en los recovecos de la exclusión necropolítica. Utiliza como ejemplos el necropoder estatal en el caso de la esclavitud, el necropoder racista en la teoría del desarrollo separado en Sudáfrica, el necropoder en el estado de excepción y el martirio en las figuras de la colonización en Palestina y del terrorista suicida para analizar la precariedad a la que se lleva al cuerpo de ciertos ciudadanos.

⁶⁸ Valencia piensa en los colectivos de narcos mexicanos como distópicos, al margen de las lógicas humanista/racional, pero inmersos en relaciones mercantiles que crean «un poder paralelo al Estado sin inscribirse plenamente a él, al mismo tiempo que le disputan su poder de oprimir». (Valencia, 2016, p. 156)

⁶⁹ Es oportuno mencionar que cuando Stephanie Apolo (24) cita a Guy Hocquenghem en su reproche al psicoanálisis (que hubiese universalizado el Edipo que, a su vez, devino engranaje para gobernar la libido), abona en favor de la línea de una resistencia germinal en la poesía homoerótica.

rías como la homosexual.⁷⁰ El horizonte, para la mayoría de las voces disidentes, es el de la precariedad.⁷¹ Sin embargo, la actitud de Sigüenza es la del desenfado, ya que la ausencia de culpa «permite que despliegue la exaltación del cuerpo, de la sexualidad, en imágenes precisas y sugestivas» (Carvajal, 2009, p. 29).

La búsqueda erótica anhela la posesión del otro, cada voz con sus herramientas. Si en Vanégas el cuerpo del hablante y el otro se reducen a manos, ojos y garganta (como lugar desde el que emana la voz), en Sigüenza hay una constante enunciación cefálica, consciente de que los deseos y disquisiciones se alojan en la cabeza, que cumple una función axial al dirigir las múltiples funciones de los miembros del cuerpo. Las perversiones y exámenes éticos radican allí: el inicial título de *Cabeza quemada* declara esta perturbación que se vuelve recurrente en su obra. La cabeza puede ser hinchazón irregular («Es un edema mi cerebro», en «Ella, la estremecida», TM, p. 130); asimismo, puede ser lugar del extravío tras ingerir determinada clase de fruta («quienes las comen pierden la memoria y se marchan del lugar», en «Morales rock band», ON, p. 157); también puede convertirse en eje de visión panóptica («esta ciudad tiene un objeto moral en la cabeza», en «Vista de la ciudad venérea», HC, p. 180); y uno de los lugares de la rememoración («Lejos yace lo que la mente pule: la idea de un cuerpo sumergido como una flor antigua», en «Cantiga», CC, p. 230). De ninguna manera esto significa que el resto del cuerpo cumpla una función ancilar; cada miembro del cuerpo tiene un papel en el engranaje panerótico que Sigüenza construye.

⁷⁰ En cambio, las políticas del *pinkwashing* son asumidas por instituciones que desean presentarse como amigables y cercanas al mundo LGBTI, para lograr una imagen progresista ante la comunidad.

⁷¹ Antes de Puar, Judith Butler había escrito sobre el tema de la precariedad pensando en las víctimas de discriminación. Se vale de Levinas, y la idea de un pacifismo extremo o absoluto que tiene el ciudadano hoy: «Hay temor por la propia supervivencia y angustia por herir al Otro, y estos dos impulsos están en guerra como hermanos que se pelean. Pero están en guerra para *no* estar en guerra, y este parece ser el punto fundamental» (Butler, 172, p. 20)

El haz simbólico de rutas en la palabra disidente (con relación al relato heteronormado) posee vocación de apertura y genera condiciones idóneas para la metamorfosis. Permea la palabra del imaginario heterosexual, aunque ha habido huellas de señalamiento negativo hacia el amor homoerótico desde la literatura. En Grecia Antigua, a pesar del conocido vínculo entre *erastés* (hombre mayor) y *erómeno* (efebo), Platón definió, en *Las Leyes*, el concepto «contra natura», que transmitió al Neoplatonismo, y que los cristianos después incorporaron a la tradición judaica, distinguida por su homofobia.⁷² En el mito, la Esfinge fue enviada por Hera (diosa protectora del hogar y el matrimonio) a devastar la *polis* de Tebas debido a que su tirano Laios raptó al efebo Crisipo, «el de los cabellos de oro» —hijo de Pélops, en cuya casa Laios creció—.⁷³ Laios no tendría sucesión normal: en su oráculo, Apolo vaticinó que si tenía un hijo, este lo asesinaría. La maldición sobre la casa real de Tebas persiste en la tragedia: Edipo matará a su padre Laios y se casará con su madre Yocasta. Ante esta situación, Mayer reconoce en Tebas una «Sodoma griega»⁷⁴, y revisa el consiguiente castigo que desciende sobre ambas ciudades: en un caso, el fuego que la destruye totalmente; en el otro, el monstruo que asesina a quien no resuelva su enigma. Sostiene que el amor entre varones «nunca había estado libre de impugnaciones ni integrado sin reservas. Donde era practicado con carácter ge-

⁷² La prohibición veterotestamentaria es clara al respecto, pues «si un hombre se acuesta con varón como con mujer, ambos han cometido infamia y morirán» (Levítico, 20: 22). Los ejemplos son decisivos, como el de Jonatán y David, que terminan en tragedia. Carlos Treviño (2017, p. 63) cita *La homosexualidad en la mitología griega*, de B. Sergent.

⁷³ Desde tal perspectiva, Laios violó las leyes de la hospitalidad. Hera se incomodó con Laios, como consta en Apolodoro, III, 5, 5. Según la versión de Esquilo (*Siete contra Tebas*), Laios se vuelve odioso para Apolo. Laios ignoró la advertencia y se casó con Yocasta, hija de Meneceo; y, a pesar de que al principio se negó a tener relaciones sexuales con ella debido al oráculo, después tuvo un hijo con ella, Edipo.

⁷⁴ Tebas fue conocida por el vínculo erótico entre soldados al interior de la milicia; por ejemplo, en el batallón sagrado de Epaminondas.

neral y tolerado, seguía chocando con la ley escrita y con la religión» (Mayer, [1977] 1999, p. 162).

En los poemas de la disidencia sexual, el cuerpo se hace por la reducción a que lo someten, pero se despliega hasta adquirir varias funciones, entre ellas la de devenir órgano que aprehende el mundo. Funciona igual en el mundo heterosexual, pero el universo normalizado, en el que se tensan los deseos masculino y femenino, se subvierte en el poema homosexual por un relato tortuoso. Este se avecinda con el desencanto de una zona fronteriza, habitada por voces transgresoras. En cuanto al castellano, desde Andalucía, los *Sonetos del amor oscuro*, de García Lorca, y *Los placeres prohibidos*, de Luis Cernuda, fueron aldabonazos en el portón de la línea homogenizadora en la poesía. El inmenso *Paradiso* de José Lezama Lima, los juegos de *Un testigo fugaz y disfrazado* y *Un testigo perenne y dilatado*, de Severo Sarduy; pero, también, la apasionada obra de Porfirio Barba Jacob y la de César Moro. En México, las líneas de Salvador Novo y Carlos Pellicer, hasta Juan Carlos Bautista. Además, están la sinuosidad lésbica de Cristina Peri-Rossi, el malditismo de Leopoldo María Panero y la dimensión marginal que puebla los poemas de Raúl Gómez Jattin.⁷⁵

Antecedentes de la poesía de la disidencia sexual en el Ecuador

En el Ecuador, la evolución en el tratamiento del tema cuestionador del régimen heteronormativo ha pasado por facetas, siempre supeditadas a las condiciones temporales en que se escribe la obra, si bien las primeras menciones concretas a la

⁷⁵ Otras tradiciones han tenido importantes muestras de poesía homosexual. En lengua inglesa abrieron pautas Oscar Wilde, Walt Whitman, para lo que sería la literatura de Gertrude Stein, Allen Ginsberg, Elizabeth Bishop y Adrienne Rich. En la tradición francesa, es importante la ruta de Marcel Proust, André Gide y Jean Genet.

homosexualidad corresponden a la prosa.⁷⁶ La obra de David Ledesma Vázquez (Guayaquil, 1934-1961) pertenece al periodo de transición, correlato lírico de aquel eslabón narrativo situado entre el realismo social y el nuevo relato ecuatoriano.⁷⁷ Su poesía transmite un insidioso cuestionamiento sin pretender las respuestas. La soledad y la angustia fueron el aguijón para su escritura (Carvajal, 2009, p. 29). Su lugar de enunciación es el hastío por la experiencia y con los seres que habitan el mundo. La voz se embebe en melancolía erosionando la palabra, hasta promover el colapso del sistema social a través de un hiato en la estructura jerarquizada. La mayor parte de la obra de Ledesma Vázquez hace acopio de la simbología propia de un lenguaje que proyecta su posición frente al contexto sexual; no para el engaño sino para la «velambre», o sea, para avanzar en un contexto hostil, el poeta semioculta y, por tanto, revela a medias sin apostatar de su posición (Vizcaíno, 2013, p.138). Así, dramatizó un angosto ambiente, cada vez más adverso, tal en «Elegía», de *Gris*:

¡Oh soledad completa de tu axila!
Dulce tibieza de vellón tan suave
en donde nace —en un espasmo absorto—
tu desnudez más íntima. Y la llama
tan pálida hiere tus pupilas

⁷⁶ Pablo Palacio (Loja, 1906-Guayaquil, 1947) es un importante y poco leído narrador, cuentista y novelista, de obra más bien escasa y que ha sido redescubierto por la crítica. Publicó la colección de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), y las novelas *Débora* (1927) y *Vida del ahorcado* (1932). Sus personajes son extraños, antropófagos, seres alienados. En el cuento «Un hombre muerto a puntapiés», el acosador que fastidia a un joven es castigado con la muerte por el padre del menor.

⁷⁷ Cuando Benjamín Carrión publicó *El nuevo relato ecuatoriano: crítica y antología* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1950), recorrió la narrativa nacional desde una perspectiva distinta. Hay, definitivamente, un contexto otro que aparece como banda sonora para esta nueva literatura. Alicia Ortega (2017, pp. 13-14) estima que ese, entre otros, es nódulo importante para revisar la valoración crítica y las estrategias en cuanto a seleccionar, jerarquizar e interpretar un corpus literario de manera diferente a la de movimientos potentes como el modernismo y el realismo social.

con esa lividez que es de otro mundo;
un mundo en donde —acaso— ya no existen
sino tus finas cejas perseguidas
por un viento de aroma —yodo y sangre—
en el país extraño de tu rostro.

(2018, p. 90)

En la poesía de Francisco Granizo (Quito, 1925-2009), la materia erótica participa de su esencia todo lo que evoca su irrefrenable deseo de ser uno con el amado. En su obra aún se percibe un encubrimiento de los requiebros amorosos que buscan al otro: se sugiere el tema sin llegar necesariamente a lo explícito; el deseo es omnipresente y luminoso, aunque en mayor parte velado (cfr. Rodríguez Castelo, p. 270). Nos referimos antes al poema de Granizo (Mussó, 2013, p. 16) como foco de una zona ambigua —masculina, femenina— que rebasa la enunciación viril y que deja sentir una protomúsica latente en todos los seres y las cosas; pero en otros textos es notoria la enunciación homosexual, como en el «Evangolio según San Juan», de *Nada más el verbo*:

Juan de tu carne soy y Juan gimiendo
su deleitoso y vulnerado,
pero, todo palabra, levantado
en la astilla feroz estás muriendo.

(2017, p. 127)

[...]
Perfecto, rubio y limpio,
has llegado.
Posa. Breve es el dulce cardo.
Enloquecido niño
que con tu pie rompiste el lucero y el charco.

(2017, p. 133)

Como el poema registra su estadio de sujeto en falta, se persiste en las fintas con el ser Absoluto, también con el otro, desde la condición relativa de su conciencia individual.

El cuerpo, país de extranjería

Sigüenza sabe que, como nexo entre individuos y comunidades (un colectivo también es denominado «cuerpo»), la corporeidad deviene territorio de conflictos por el poder. Por tanto, participa de una esfera política porque es objeto de discusión y control: disciplinar —normalizar— los cuerpos es pretender la expansión de tal control a una sociedad entera. Cuando Foucault considera al cuerpo como el origen del poder y la disciplina se refiere a la manipulación. El cuerpo, presente en cada poema, contribuye a la dotación de significado del discurso, al tiempo que lo controla porque «las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos» (Foucault, 1998, p. 32). El cuerpo es territorio de anhelos y frustraciones, segmento del universo que la cultura erosiona hasta la devastación. Viéndolo como lugar donde el control funciona, el pensador francés define una serie de instituciones cuyo fin es trazar el cuerpo como utilitario a la estructura del poder hegemónico. Así leemos la fricción política en «Continuum»: el amante persiste en sus avances pese a que el medio heteronormado encamina a los sujetos y los envuelve en una atmósfera asfixiante. Aun así, el eje disidente contrarresta la fuerza centrífuga que lo impele lejos de su objeto de deseo en *Tabla de mareas*:

La palabra es esta adoración:
este cuerpo que se va haciendo
con una urgencia detenida
(nada calma al labio que besa:
la llama que se incendia

y persigue en la ceniza
el mismo nombre incesante)

Tanta fatiga en la búsqueda del cuerpo:
se esconde entre capas y capas de aire respirado

(2006, p. 95)

El tono enhebrado en el poema muestra una contención que fusiona ceremonial y política. La paradoja radica en que el cuerpo es territorio de conflicto y, a un tiempo, foco que resiste a la homogenización de los individuos.⁷⁸ La cercanía de los cuerpos no radica en la colisión sino en el movimiento de deriva y demora, o sea, en el lapso que ralentiza la consumación. Ritualizar tiene cargas positivas o negativas dependiendo de la perspectiva. Para Sigüenza, habitar el cuerpo requiere experiencias proyectadas a base de lenguajes culturales irresueltos. Aquellos discursos precisan el modo en que los individuos se distinguen y leen. Desde cualquier expectativa del decir poético, la corporeidad es insoslayable: el único camino para poetizar es el mediatizado por el cuerpo, que proyecta su conciencia hacia el adentro o hacia el afuera de la piel en *Ocúpate de la noche*:

Como no podíamos decir
casi nada del amor
nos ocupamos en aprenderlo
con las manos.

(«En el autobús», 2006, p.147)

⁷⁸ Desde el psicoanálisis, el cuerpo puede ser leído como un síntoma social que tiende a focalizar los conflictos, en tanto «falta en el sujeto que manifiesta la verdad de su subjetividad. Son actos fallidos, conductas repetitivas, manifestaciones psicósomáticas que expresan lo que realmente es el sujeto en su estructura inconsciente, de ahí que el síntoma sea un camino para acceder a lo que realmente desea el sujeto. Del mismo modo, el cuerpo manifiesta las rupturas del orden social, los quiebres que el poder hegemónico no logra saturar, las brechas de la desigualdad y las expresiones de resistencia al orden hegemónico» (Bravo y Velázquez, 2015, p. 172).

En Sigüenza, el cuerpo nos guía a través del laberinto del mundo y, al mismo tiempo, se acondiciona para los propósitos de expresiones individuales hasta ser la frontera sujeto/el otro. Importa al sujeto en cuanto agrupa zonas erógenas, aunque zona no es lugar, sino «una desterritorialización directamente en el territorio, o un territorio como división y dehiscencia de sí mismo» (Nancy et al., 2016, p. 45). La palabra sobre el cuerpo (*locus*) supone experiencia que expande sus alcances. Ese algo más produce un momento de fusión que atañe a las subjetividades. A la hora en que los sujetos amantes se acercan «se desnudan, deciden y anhelan renunciar a su discontinuidad y abrirse a lo continuo; abren su intimidad, anulando por instantes aquello que los define como singulares» (Carrión, C. E., 2003, p. 29). Los caminos de Sigüenza reconocen que los objetos de escritura propuestos admiten infinitos planos y aristas: «abrazo tu cuerpo cerrado como un féretro, más duro que este cielo de óxido donde/ he perdido mis ojos» (HC, 2006, p. 184). La analogía con el ataúd se logra a base de la clausura que vuelve imposible la calidez del contacto físico con el abrazo; el dolor se refleja en el sujeto que confiesa quedarse sin visión frente a la inclemencia del firmamento que soporta («este cielo»). Hernán Rodríguez Castelo distingue en el tratamiento de referentes: mientras la el acervo cultural «en más de un poeta de la generación anterior quedó tan a la vista, casi como alarde erudito—, está en Roy Sigüenza decantado, digerido por la intensidad del lenguaje lírico» (Rodríguez Castelo, 2008, pp. 42-43). Asiente en esa misma línea Pablo Martínez, analista que, a diferencia de otros, se acerca a la obra de Sigüenza casi despojándola de su dimensión homosexual, privilegiando el manejo del lenguaje:

Quizás el axioma al que apunta el poeta sea ineludiblemente, en su praxis, el ir del mínimo del significante al máximo de la significación, dentro del exigente proceso creativo de la escritura y lectura poéticas. Ya desde el principio se plantea en el texto lírico una equivalencia muy significativa a nivel simbó-

lico: el amor es agua, el desamor es sequía; y esta equivalencia se multiplica en cada arista temática o alusiva que, poco a poco, va configurando la unidad estructural del texto lírico. (Martínez, 2020, p. 254)

La voz conduce el sentimiento de ausencia de otro sujeto hasta el ámbito del lenguaje. El poeta se ha pronunciado sobre el oficio de la escritura como un ejercicio que se desarrolla «bajo tierra», y asume la búsqueda de «esa otra, y para mí, verdadera territorialidad, donde habitan las palabras; esta vez las que castiga y vigila la «normalidad» que se celebra porque no se conoce o porque se aburre de su exceso de «normalidad»» (Sigüenza, 1999, p. 115). Interpela el lenguaje heterosexual que consume y debilita la palabra que expresa el deseo, al asignar un papel inamovible a cada sexo. La cultura occidental ha visto a los sexos masculino y femenino como necesariamente complementarios.

El poema de Sigüenza redacta, recorriendo un inventario de fragmentos, la «cartografía del cuerpo masculino» (Cordero, 2003, p. 32). Además de redactarla, la voz emprende su erranza por una cantidad indefinida de cuerpos en la que carece de portulano: lo construye con sucesivos atracaderos que inscribe. En cuanto a la importancia de este registro de amantes, el amado permanece en el anonimato algunas veces, pero, en otras, tenemos el nombre en los paratextos —las dedicatorias—. Se suceden como eslabones amorosos Juan Francisco (TM, p. 89), S. José (TM, p. 159), Diego («Grabado», HC, p. 204), Joseph («Pájaro de adioses», CC, p. 218), Fabián («12/12h00/04», CC, p. 228), L. David («Mares del sur», CC, p. 229), Jimmy («Cantiga», CC, p. 230), Franklin («Abrazadero», CC, p. 233). En estos poemas, la perspectiva lírica se metamorfosea, «el yo poético emplea la actitud carmínica [...]; en fin, le da rienda suelta a su propio mundo interno, sus sentimientos y afectos más íntimos» (Rosero, p. 56). En cambio, Itúrburu (2007, p. 610) lee a Sigüenza pensando en las dicotomías propuestas por Edward Said —filiación/afiliación, na-

tural/cultural— que «reflejan puntos de vista diametralmente opuestos y que generan gran parte de los conflictos personales y sociales». Dijimos antes que el cuerpo escrito por el poema deviene órgano para aprehender el mundo, y que a través de su lente se contempla el universo normalizado, ese que tensa los deseos masculino y femenino. Es en el periplo, en la trayectoria en que la geografía se pauta por esa presencia/ausencia del amado, donde se constata el recorrido a través de varios nombres, en un estado de descubrimiento.

En cuanto al cuerpo fragmentado, vía sinécdoque (tropo que en ese caso nomina la parte por el todo), la boca se remaniza y es el cuerpo entero; así como por medio de la metonimia (tropo que aquí visibiliza el vehículo en vez del tenor en función de contigüidad semántica), la boca es el discurso al compartir, ambos elementos, cierta sustancia:

El poema es la única boca que dice *la voz*.

.....

De la boca amada de la vida

—para abajo—

cunde el esplendor:

la pradera de hierba oscura

donde pastan las manos

la lengua.

(2020, p. 233)

Otras partes del cuerpo, las manos y la lengua, son animales que pacen a lo largo de la existencia, alimentándose siempre. Ambas, manos y lengua, no cesan en su labor de reconocer al otro; eso recuerda el proceso de las reses y su constante pastar y masticar. La boca adquiere un papel de parte del cuerpo que se abduce a través de las relaciones amorosa y erótica: «Si te quitan la boca te queda un objeto cortante/ sin manual de uso» (2020, p. 234).

Erotización del entorno, la noche

Aunque desde la periferia, la poesía de Sigüenza dibuja una región fronteriza; una zona marginal debido a la naturaleza de su conexión con el mundo. El poema de Sigüenza no mengua ni pierde tensión a pesar de que plasma elementos del contexto real, y enfrenta al lector con un inventario de experiencias vividas por el autor. Su subjetividad «ha construido un cuerpo poético que es sinónimo del cuerpo que el amor y el gozo le permiten reconciliarse con el mundo» (Serrano, 2011, p. 114). Como un orgiástico calidoscopio, la palabra se descoyunta en múltiples direcciones, promoviendo una subjetividad movetizada entre primera y segunda persona. El sujeto transmite su reflexión íntima a cuanto roza, y que vuelve un algo sexuado, aunque la fugacidad del goce es «eso que aparece resplandeciendo para desaparecer» (Quezada, 2016, en línea), colocando bajo su hálito tanto naturaleza como cultura. Se fusionan los seres (en su naturaleza humana y animal), próximos al instinto. Y la poesía de Sigüenza se pronuncia acerca de estas lindes; al respecto, concluye César Eduardo Carrión:

Esta materialidad extrema con que se entiende el amor lo muestra como una actividad animal básica, como un comportamiento fundamental y desnudo de artificios. El amor es un acto propiamente animal y todo aquello que lo rodea, sofisticación o mistificación, degradación o sublimación, pura lírica y pura visión; todas estas, construcciones culturales, nada más y nada menos [...] En el sentido más riguroso del término, enuncia. Dice la verdad, su verdad. (2007, en línea)

Esta atmósfera se magnifica con detalles que traza en sus escenarios. La nocturnidad se menciona y sugiere, pero no solo importa cuando aparece en el poema sino en los textos que la subrayan como nicho natural de los amantes. El hablante desmonta una realidad cuando logra que el lector caiga en la cuenta de su distancia con relación al paraíso edénico y la

pérdida de la inocencia. Aloja su palabra al interior de dicha nocturnidad; maneja los dispositivos lingüísticos, participa de un nimbo de naturaleza erótica que resemantiza aquello que escribe, que es «palabra que arremete y nos libera sin darnos tiempo a despertar» (Carrión, C. E., 2007, en línea). Dicho eros transmite el *ethos* homosexual a la atmósfera del poema y problematiza la dicotomía de géneros masculino y femenino: Sigüenza desestabiliza la dimensión de funciones y significados y, además, vuelve elástica la frontera sexual, superando el binarismo para asentarse en una plataforma movедiza. El sujeto sabe que la naturaleza de la poesía «le impide designar la cosa directamente, que la enmascara, que es su signo y, por ello, su poética se construye como vínculo a través de una aparente sencillez» (Vizcaíno, 2013, p. 145). Podría aceptarse que Sigüenza propusiera una lectura *naïf* del universo, que su discurso se emparente con la poesía «neosentimental» o «*low cost*».⁷⁹ La paradoja consiste en que encierra una gozosa perversidad y, también, una frontal serenidad. Al yo lírico le urge propiciar la diferencia y trascender los membretes, así que su obra puede leerse desde el concepto *queer*.⁸⁰ Si bien el núcleo de esta poesía es el vínculo homosexual, «lo *queer* en su obra no solo esboza una sexualidad que rompe con el binarismo de la heteronormativa, es decir, no se trata estrictamente de dar cuenta de la potencia de afecto de la experiencia homoerótica» (Balladares, 2016a). Lo que distancia a Sigüenza de otros poetas que abordan el tema homosexual es que logra «mostrar lo *queer* del mundo material que lo rodea».⁸¹ No se adhiere al poema a etiquetas conceptuales: aquí notamos un nexo con la lectura de

⁷⁹ Términos que trabaja García Cerdán (2018).

⁸⁰ Los conceptos de lo *queer* y lo *crip* han sido vistos como elementos que permiten reasumir una dignidad disidente, como en Moscoso y Arnau, 2016, pp. 137-144.

⁸¹ Balladares sigue a Jeffrey J. Cohen («Queering the Inorganic»), en el sentido de que, así como «el erotismo de los sujetos poéticos afecta los objetos, también ocurre el movimiento contrario: los objetos del mundo afectan a los sujetos poéticos y las formas de su erotismo» (*El Telégrafo*, 2016, en línea).

Bruno Sáenz (2016, p. 59), quien sobre «Apuntes de un viaje a Nurdu», advierte que la sucesión de paisajes se traslada a un plano alegórico. No le basta al sujeto lo mítico, sino que aspira a una cosmogonía. El hablante vuelve partícipes de varias experiencias a tales paisajes y los convierte en una especie de crónica de viajes.

La nocturnidad es más que la oscurana en estos poemas. Ofrece a la voz un espacio para la expresión del deseo. La nocturnidad es el revés del orden público y la escena para edificar una «plataforma mítica de la homosexualidad» (Zapata, 2000b, p. 215). Esta disidencia es exilio nocturno que lleva su retórica por pasajes prohibidos. En correlato del catecismo católico, estos textos niegan examen de conciencia, dolor de los pecados y propósito de enmienda: no hay «ningún intento de salvación trascendente, ninguna escenificación de patetismo o lamentación» (Vintimilla, 1998, p. 140). Si acaso los poemas transmutan al sujeto en penitente: lo tornan promotor del caos que revuelve el sistema, pero es un sujeto que toma el estigma, nutriéndose con la energía (también con el agotamiento) que le proporcionan los vínculos que afronta. El resultado del proceso es el brío de los marginados, errantes, expulsados que pueblan las cantinas de los pueblos pequeños.

El tránsito interminable

La invitación al éxodo es temprana en Sigüenza, como en «Válvulas» (CQ, p. 81), cuando arenga: «Caminemos allegados míos caminemos/ lejos de esta ciudad descascarada», asignándole una atmósfera negativa y lóbrega al sedentarismo, prefiriendo el movimiento. Aunque no con frecuencia, el sujeto disloca el poema para expresar el camino en un continente fragmentado que se dilata. A esta práctica, Carmen Alemany (2015, p. 521) la encuentra propia de una preocupación por «la factura del poema»; que en poetas latinoamericanos de la década de los sesenta fue decisiva para la «activación del texto en

verso» y para lograr un efecto en el lector, la «sensación poética». Percibimos el fenómeno en *Tabla de mareas*:

[...]
la
tierra
es
 un
pretexto
estoy solo
y
no
me
alcanzo

(«Asilo», 2006, p. 106)

Aunque «Apuntes de viaje a Nurdu» es su último poema publicado,⁸² recoge una constante. La poética de Sigüenza incluye un recorrido simbólico en que se tensionan dos orillas. El resultado no es arribo sino la marcha de un sujeto de descubrimiento en descubrimiento. Para Sáenz, la voz «mitologiza lugares de paso de la geografía civil ecuatoriana, atribuyéndoles hechos, paisajes (reflexiones del escritor), personales y transformadoras radicales de la percepción objetiva o imaginaria, y por ello quizá simbólicas» (2016, p. 59). No solo destaca el ritmo del poema; se le ofrece a la música la potestad de conducir al hablante hacia una serie de espacios legendarios:

Una canción barata en la radio del bus que me lleva a Nurdu
«la ciudad más antigua de la tierra»
Allá tienen dioses más benignos que los nuestros
—Escuchan todo lo que se les dice y obran—

⁸² El poema aparece en 2016 en *Manchas de agua*, editado en México DF por Cinosargo.

Dicen que ayudan a devolver las cosas a su lugar
—Ojalá puedan con mi corazón

(2016, p. 95)

Nótese también la presencia de otro sonido, que incluso surte efecto en la voluntad de los dioses, el sonido de la voz humana. Destaca la sucesión de tramos en un recorrido cuyos eslabones no están todos cartografiados, o que no coinciden con las denominaciones del mapa: Muluncay, Soapacá, el bosque de Payanchillos, Guambi, Chanduy («en los bajos de la cordillera de Jorupe»), Muey, Sabanay, Jama («la de venar nacarado»).⁸³ El registro importa mucho al sujeto por ser compendio de la doxa: el tránsito se acompaña del tejido de la escritura, ratificando el vínculo entre la palabra y el objeto (o lugar) representado:

Anoto:

«¿Dónde la piedra de mi inscripción?

¿En qué caligrafía dirá mi nombre?»

(2016, p. 96)

El viaje se avecinda con la memoria; la pluralidad que los periplos plantean empujar a un proceso de pérdida y recuperación: «Oímos decir que un animal reptar por los sueños de la gente, borrando todo lo que encuentra a su paso». Un monstruo, el olvido, avanza por los meandros que deja la fulguración dejada por esos lugares; aun así, el mundo se configura a través del eros:

De un momento a otro la radio dejará de sonar; entonces estaremos, quizás, en la ciudad de las Puertas de Ceniza, en cuyo pórtico deberíamos leer:

⁸³ Evidentemente el propósito del texto no es presentar un recorrido fidedigno al de la realidad. Aparte de crónicas en varias revistas ecuatorianas, Sigüenza ha editado dos publicaciones en las que ha desarrollado el género, matizándolo con una visión muy personal de la historia de los lugares que lo vieron crecer: *¿Y vieron bailar el charleston a la «Chiva» Marina?* (1991) y *Portovelenses S. A.* (1999).

EL DESEO ES UNA PREGUNTA CUYA
RESPUESTA NADIE SABE

(2016, p. 97)

El ciclo que empezó con la música se cierra con la música (su interrupción es inminente). La cita de Cernuda que cierra el poema, resaltada en letras capitales, da cuenta de la incógnita que encierra el deseo. El sujeto está condenado a no resolver jamás el enigma que lo empuja a avanzar y que le permite acercarse hacia el otro.

La fórmula breve, el registro metapoético

El discurso de Sigüenza condensa y potencializa una tensión que catapulta la plurisignificación —Sáenz llama a Sigüenza «poeta de palabra ajustada, prácticamente sin desperdicio»— (2016, p. 59). Hay en su poesía un dispositivo que se agazapa en la fuerza de la imagen y es capaz de mostrar(se) en su tesitura como un recurso válido:

A veces aforístico y otras elíptico, alusivo o elusivo, la radical economía simbólica y concentración expresiva que exhiben la mayoría de sus textos admitirían quizá el calificativo de minimalistas, y mejor aún el de «minilocuentes», según el afortunado neologismo de Carlos Bousoño. (Zapata, 2006, p. 37)

La tensión de la fórmula breve suele ser compendiosa; se conecta con la pulsión del amor físico. En la expresión lacónica hay un ejercicio de cercanía a la oralidad como en la «sintaxis del llamamiento» (Rojas, 2000, p. 588), que reclamaría una cuota de complicidad al lector. El tiempo de espera —los silencios antes y después del poema— logra intensificar la noción de placer; la fórmula fusiona las pulsiones erótica y tanática en un discurso en el que descubrimos el desdoblamiento del sujeto:

Pide el mar:
denme un cuerpo
en que morir

(2006, p. 98)

El sujeto, como el mar en el poema, reclama el cuerpo (del otro) para abandonarse en él. Son particularmente lúcidos los aterrizajes de Ette cuando se refiere a la condensación textual:

De la misma manera como en el *modèle réduit* (Claude Lévi-Strauss) o una *mise en abyme* (André Gide), los patrones fractales acumulan y contienen la totalidad de una estructura para la que funcionan a la vez como llave estructural y semántica. (Ette, 2009, p. 120)

Los patrones fractales derivan de la naturaleza, sin explicación por medio de teorías clásicas y se logran reproduciendo procesos que los hacen posibles. El poema de Sigüenza condensa instantes que, proyectados en línea expansiva, son universos en sí mismos. A menudo se fusiona el impulso metafórico por la brevedad con la mención a la poesía: una constante preocupación de Sigüenza es pensar el oficio. Los pronunciamientos sobre la escritura se hallan en significativos fragmentos de su obra, y aparecen casi como una línea programática, siendo, dichos pasajes, numerosos en comparación con las entrevistas y el ensayo en los que da cuenta de su poética. En cuanto a su tratamiento del lenguaje, Efraín Jara Idrovo dice que la de Sigüenza es:

Poesía pivoteada sobre el artificio barroco de eludir nombrar la realidad indirectamente a ella, exacerbada por la escritura de Mallarmé. Poesía que rehúye nominar los objetos de la realidad, satisfaciéndose con sugerirlos bajo el auspicio de la vaguedad y la incertidumbre de la luz crepuscular. Tal procedimiento permite concentrar la sustancia poética y abreviar la expresión hasta el extremamiento de la configuración del poema en una línea centellante y solitaria. (2010)

La irreverencia conduce a ascendentes peldaños de extrañamiento: «La poesía come carne prohibida» («Summa», TM, p. 136). La poesía se adentra en regiones intransitables del lenguaje, regiones insondables que permiten al ser humano asomarse al precipicio que es él mismo. La poesía ofrece claroscuros hacia las esencias que demuestran la superficie y los estratos del lenguaje:

La poesía: un entredicho que se va aclarando o se zambulle frente a la amenaza del silencio, de espaldas a la transparencia que se rompe; un tropiezo que blanquea el hueso de la voz ante el bullicio de las máscaras que nos maltratan, una forma de llegar a esa posibilidad o también una forma de perderla. (CQ, p. 86)

El poema transita una zona limítrofe con el silencio. La visión tiene otros alcances: es palabra que representa el mundo con un registro que lo destruye previamente y, en tal proceso que potencializa la configuración, aquella palabra extiende su fórmula al sujeto que emprende la tarea de proyectarla hacia los demás. Aunque también hay fragmentos de la poesía de Sigüenza en los que la imagen que aloja en la memoria del lector debido a procesos ajenos a la complejidad: «es más bien la atenuación del símbolo y el extrañamiento de cualquier referencia contextual precisa la que vuelve enigmático al texto y, por tanto, doblemente sugestivo» (C. E. Carrión, 2007, § 4). La paradoja es que el sujeto y el mundo se atraen por un discurso centrípeto que los aniquila:

¿La poesía? Tengo un indicio: es la fuerza de la disolución de quien la escribe, que se establece como forma; es decir, es una representación desinteresada de la energía de la vida, pero nunca frente a la muerte, sino en ella, *en ella*. («Algo más», 2006, p. 241)

En eso radica su particularidad; la poesía es un plus que se integra a la palabra cotidiana volviéndola extraña,⁸⁴ y que conmemora todo el tiempo: «Escribir un poema es hacer una cita con el objeto amado, a ciegas; es inventarlo constantemente» («Algo más», 2006, p. 241). El hablante abarca un mundo desarticulado y se regodea en las fisuras: desde los bordes de las heridas se detiene en las profundidades, abriendo el escenario para expresar más grados de ese panorama.

Terry Eagleton (2016) contrasta a dos pensadores, colegas entre sí. Mientras Adorno es escéptico sobre el aporte de los cándidos utópicos a la humanidad; Benjamin posa su mirada revolucionaria sobre una abisal pesadumbre y la sospecha en cuanto a los alcances del progreso histórico. En ambos, la constante es un hastío ante la existencia. Sigüenza se debate desde una conciencia de que el discurso hegemónico se impondrá, pero, a su vez, desde la certeza de que la disidencia fisura ese discurso para afianzar un espacio posible en el mundo. El poema se estimula con la presencia del amado (Bustamante, 2016), impulsándose hacia el dolor sosegado, donde impera una noción vaporosa que el relato no logra superar:

Como cuando uno escucha los fantasmas contándose historias ya desaparecidas, entre la maleza y el olvido de una casa en ruinas, así escucho tu voz diciéndole cosas muertas a mi voz: las de un largo amor destruido. (TM, p. 103)

Por lo que el hablante es consciente de la importancia ritual de la palabra. El amado tiene funciones diversas según la cercanía, distancia o evocación. Con el amado se comparte la adversidad y el inminente infortunio, como leemos en «Exilio»:

⁸⁴ Víctor Shklovsky trabaja la categoría del extrañamiento; en ruso *ostranenie* significa volver extraño algo que antes no lo era.

Es aquí donde edifico mi reino:
en la orilla de tu cuerpo,
a su sombra dormida ato caballos al sueño
y pongo el mar de la extensión que quiera;
[...]
si estás a la mano como el silenciar de la piel
-el jardín de oro en que los dos cosechamos-
[...]
Será un reino fugaz, quizá,
pero, ¿a quién le importan las necrologías?

(TM, p. 105)

El amado puede ser la diana de la confesión: «Tú que llevas en el cuerpo/ una sombra de mujer/ y hasta ríes con su risa/ llévame/ desacredítame» («Pedido de mano», 2006, p. 146). Al amante también se le adjudican poderosas imágenes fálicas:

Llega Ángel del Señor
ven y búscame
no diré nada si afilas en mi cuerpo
tu espuela de esmeralda
con la que en la noche me herirás
dulcemente me herirás.

(«La invitación», 2006, p. 205)

La voz se duele de sí misma: «amar es herirse de otro» (2006, p. 225); guarda relación con un sujeto que se nutre del dolor, y se regodea en él, como mencionamos antes. El continente dice tanto, o más, que los contenidos en estos poemas. La ironía expresa lo que se pretende afirmando lo contrario, y alcanza una carga de humor, extraña en el contexto nacional. La ironía (el término griego *eironeia* implica engaño) atenúa el optimismo por un mundo ideal, y emerge una distopía, advertida por el lector, como en «Sujeto peligroso»:

Amado, cuídate de mí,
El Obsesivo. Este tipo que ves.
No te me acerques: llevo la huesería
floja y el cerebro —dicen— en otra parte.
Que no te vea por la calle. No vayas
a los bares que frecuento. No escuches
a los Chili Pepper ni leas a la Yourcenar. No desees
viajar a otros lugares. Te lo advierto: cuídate
de mí, El Orante que te sabe cierto
como el espesor del cielo.
Cuídate, cuídate de mí.

(2006, p. 213)

En una letanía, el sujeto suplica para acercarse al objeto de su deseo, con palabras que simulan preferir la distancia. Con la negativa a viajar a otros lugares, se insinúa valentía; a encarar las dificultades. A manera de sombra sobre el poema, la ironía avanza más allá del anuncio de riesgo para el otro (el amante) en caso de una íntima proximidad; también es una mirada pertinaz sobre la desilusión al encarar el mundo. El sujeto lírico se admite como un peligro para el otro, aunque también puede verse una característica especular.

En el sujeto de enunciación suele haber una tendencia a invertir los códigos de engarce que la sociedad otorga a los diferentes espacios: «Nos conocimos en el parque de los héroes/ la banca fue blanda para el amor» (2006, p. 142). El espacio exterior resulta idóneo para la intimidad. El parque de los héroes, donde se exhibe el decoro oficial, va más allá: «la plaza destinada para recordar la necesidad de toda sociedad de imponer los intereses generales sobre aquellos meramente individuales, se convierte, gracias a la avidez sexual, en el lugar del encuentro íntimo, en el espacio propicio para la consumación» (C. E. Carrión, 2007, en línea). Los sitios que refugian a los amantes son clandestinos: «para ellos están las casas abandonadas,/ el monte, los parques,/ los asientos traseros de los cines,/ los autobuses (las luces apagadas)» (2006, p. 144). La distopía urba-

na en espacios exteriores se resuelve trastornando códigos para construir otros. El sujeto busca evadirse, como en «Felicidad»:

Bebimos cerveza
de a poquito
(tomémosla como si fuera vino,
te propuse)
tú dijiste que la bosta de vaca
elevaba
(la fumamos)

estaba claro que los dos buscábamos
abandonar este mundo

(2006, p. 165)

Los lugares se problematizan en algo inverso a sus propósitos iniciales; perversión constante en la obra sigüenciana. Al grano: los ingresos a las casas son celadas con cuerdas («Como si puertas no hubiera hay sogas», en «Pasa una estrella congelando la noche», 2006, p. 84); la urbe concentra a una población que se hacina y se infesta con una plaga de liendres («esta ciudad tiene un objeto moral en la cabeza/ como un enorme huevo de piojo» en «Vista de la ciudad venérea», HC, p.180); el hotel, que no es residencia estable sino lugar de tránsito, es el idóneo escenario de la evocación («En el hotel», p. 143); la orilla marina es borde donde un cuerpo de agua abraza al humano en fusión de naturalezas («Bañistas», TM, p. 125). Estar fuera del mundo es zambullirse en una retórica del secreto (Balderson, 2014) y se invoca una ritualidad nueva como paréntesis que cobija a los amantes. Un lugar que congrega a los desplazados de la norma es la cantina del pueblo. La barra se desportilla con los arañazos del uso; con la marca cotidiana de vasos, con la huella de cada pelea de ebrios. Se eriza de botellas y humeantes ceniceros, pero su carga simbólica es lo que interesa al sujeto en Sigüenza. La barra de la taberna muta: deja de ser solo instrumento operativo de una transacción comercial,

y pasa a ser repositorio de relatos de las hordas que acuden noche a noche. Se halla en un modelo de convergencias que, por recurrir al sitio de coincidencia entre cómplices, se torna concéntrico pues sigue las elipses de una espiral anímica. En todas las entregas de Sigüenza aparece este tono, surgido desde la taberna en clave de confesionario. Y desde allí se redacta un manual de las derrotas y pérdidas del sujeto:

Tracy Chapman vela por ti
es el ángel que te procura consuelo
muriéndose.

(«Melancholy bar», 2006, p. 148)

Hay otras direcciones además de la evasión, como un irónico pivote al discurso hegemónico; un discurso regula cuando es admitido como norma por subalternizadores y subalternizados. Así sucede en «La misión»:

Abalorios que jugaban con nuestra suerte eran nuestros dioses
(lo dedujimos antes de abandonarlos)
[...]
Llegaron a lacerar nuestros cuerpos con pestes desconocidas
[...]
Mas los escasos sobrevivientes levantaremos
Sodoma aquí, otra vez.

(«La misión», 2006, p. 131)

La sanción patriarcal se asimila a la época medieval cuando la enfermedad fue vista como consecuencia del pecado. Se reconoce parte de una minoría que, a pesar de la fuerza ejercida sobre sus cuerpos, procura un lugar para su forma de leer el mundo. Esa retórica del secreto es subrayada, y amortiguada a la vez, por un sujeto que rememora a otro en la soledad de un hotel en ejercicio similar al del eco: la habitación refugia al huésped, como un cuerpo admite y asila a otro. A las regulaciones civiles sucede una reacción con justificaciones motrices

para el humor cuando la voz demanda espacio y ensancha la grieta en el sistema:

[...]

ii

«Está prohibido escribir en las paredes»
señalaba un edicto en la pared del cuarto,
«todo lo demás está permitido»
le agregamos él y yo, riéndonos

iii

Alguien estuvo antes de mí
en este cuarto
solo
y supo
que alguien estuvo antes de él
en este cuarto
solo

(«En el hotel», 2006, p. 143)

Sentimos el efecto demoledor de la soledad, adoptado el sujeto como eslabón de una cadena interminable. Igual a alguien que reflexionó sobre su estado solitario, alguien lo hará después. Balladares (2016a) recuerda a Cohen señalando que «ahí donde los humanos, a diferencia de los objetos, tenemos el lenguaje y la posibilidad de narrar, las cosas poseen una temporalidad que nos es negada, y con suerte podemos apenas intuir».

Motivos de la obra en Roy Sigüenza

El tumultuoso océano

El tema amoroso-erótico, sea presente (la relación en marcha) o en estado de falta (la ruptura), es la fuerza incesante que atrae

todo esfuerzo hacia un núcleo: el encuentro de los amantes. Los motivos irán en la misma dirección como el mar, recurrente en la poesía de Sigüenza. El océano es metáfora de la vitalidad, del mundo fértil, del tumultuoso fragor de los cuerpos al amarse; pero también convoca un aspecto cíclico del universo y los tiempos: rescatamos la analogía entre el flujo y reflujo de las mareas con los tiempos. El mar refleja la inmensidad de lo que desconocemos (el misterio), igual que la noche. Al respecto, se puede tomar en cuenta también un mar simbólico, pues se refiere a «las pulsiones y obsesiones que agitan el luctuoso y frecuentemente insondable fondo marino de la poesía de Sigüenza» (Jara Idrovo, 2010, s. p.). Lo marginal, a manera de tejido conjuntivo, engloba todos los seres y cosas del universo. El mar que rompe contra los muelles de Jambelí, en la costa sur del Ecuador, lo hace también contra los de Ámsterdam:

Mejor la confusión de los puertos

[...]

Allí la huella de las embarcaciones con un mismo significado:
la voracidad

(«Todo el mar se parece», 2006, pp. 93-94)

En esta inclinación hacia el océano, muestra su apego al caos («la confusión de los puertos»). El poeta elige el des/orden y, desde él, resiste contra las estructuras del discurso regulador. El estruendo del océano contagia su algarabía a las ciudades de sus orillas. El ansia («la voracidad») es el acervo de quien parte a ignotas rutas. Es la avidez por abandonar el lugar de origen y emprender el éxodo: el océano se contrapone a la penosa estabilidad de tierra firme. El océano también es el lugar del ofertorio civil, esta vez de índole amorosa:

Las estrellas perdidas que viajan en los barcos,
son para ti.

[...]

El frágil cuerpo de un bañista envenenado por la espuma,
es para ti,
muchacho que las aguas pronuncian una y otra vez.

(«Mares del sur», 2006, p. 229)

El apóstrofe, trabajado por la letanía, ofrenda al amado los astros perdidos «que viajan en los barcos». El mar, emplazamiento lúbrico, propicia que los cuerpos se ofrezcan, se aproximen y, después, se evoquen.

La fluidez de la sangre

En el mundo letrado, la sangre guarda atributos de distintas connotaciones. Es símbolo vital en tanto fluido imprescindible para la existencia. Simboliza el dolor y el sacrificio como algo muypreciado que se ofrece a los dioses en el culto (la sangre del Cordero sacrificado adviene ante el creyente como la especie del vino, de color carmesí). Se la identifica con el sacrificio desde la privación de un sujeto o pueblo, y que cuesta, pero se asume estoicamente. La muerte es una pérdida y, si es la muerte de la relación amorosa, será la génesis del dolor. En Sigüenza, la sangre registra giros de ambivalencia. Puede ser un escenario oscuro en tanto telón de fondo para los amantes que se despiden; donde nada los guarece del desconsuelo: «La sangre es una mano que cae» («Thriller», 2006, p. 102).

La sangre acompaña al sujeto en sus exploraciones: dado que «las cualidades pasionales del rojo infunden su significado simbólico a la sangre»,⁸⁵ a esta se le asigna el calor a la sombra del deseo. La sangre también es ruta de caracteres que implica un enigma que condena a la voz a volcarse hacia un gozoso misterio: «La sangre tatuada en tu espalda / un signo incomprendible que bebí» («Conocimiento», 2006, p. 166).

⁸⁵ Juan Eduardo Cirlot, en *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor (1992, p. 399).

Aunque la sangre (fluido concreto) conduce a la imagen de la muerte (concepto abstracto), la metonimia la acerca a otros elementos y, así, comparte el prestigio de la nobleza y la fertilidad. Subyace un estadio de emancipación de las vicisitudes sufridas y, en ese sentido, es parte de los procesos que metamorfosean al sujeto y al mundo:

vacía tus huesos de sangre
en el río de la noche

dame la cara

(«Cuerpo del amor», 2006, p. 203)

También las huellas dejadas por la sangre son tomadas por Sigüenza. Seguimos a Jean Chevalier cuando dice que «La abstracción vacía el símbolo y engendra el signo; el arte, por el contrario, huye del signo y nutre el símbolo» (1986, p. 19). Se percibe en «Caravana nocturna»:

Del tránsito quedaba una herida, un dolor apaciguado en las pensiones sombrías; en las blandas tabernas donde los viajeros reían ligeros, alrededor de la chamiza, la comida y la bebida. (2006, p. 226)

La sangre reseca encostra los labios de una llaga, evoca el agravio recibido o, inclusive, es sello que recuerda un pacto lacrado con el derramamiento o mezcla de la sangre de los implicados.

La fauna sigüenciana

El caballo

La voz de Sigüenza se inclina por los bordes urbanos: los espacios abiertos como el mar y el bosque. La floresta ofrece la

oportunidad de jugar con el papel del caballo y los pájaros. El sujeto admite un espacio que comparten las naturalezas humana y animal cuando dice: «No hay forma de amar/ que no sea precipitada/ está supuesto/ que todas/ pertenecen/ al reino animal» (CC, 2006, p. 222).

Los caballos son de capital importancia para el poeta Sigüenza. El noble bruto simboliza el brío sexual, y metaforiza al amante en el plano urbano y en el rural. El caballo guarda rasgos que caracterizan a los seres humanos con que se identifican, como en «Thriller»: «Aquí se corrompe un pájaro, cabalga un bello asesino». (CC, 2006, p. 102)

La belleza del asesino —a quien se metaforiza con un ave peligrosa— se proyecta hacia el caballo, y viceversa. Aquella conciencia de condición marginal se vincula al mundo animal:

Caballos tibios con lunas en las crines
jorga de paisanos que dejan la ciudad a su suerte
dicen: «el destino de la ciudad está echado,
a nosotros nos redime el camino,
el corazón es una fiera que va a beber donde quiere»
(2006, p. 112)

Los caballos, pletóricos: están «tibios»; son la pandilla de amigos, naturales de la misma región. Esta región, país compartido, es de naturaleza simbólica: no solo son paisanos sino amigos que participan del amor disidente, y fabrican su propia atmósfera. La suerte de la ciudad que abandonan (y del tránsito) está en la redención y la libertad. Así es como «el corazón es una fiera que va a beber donde quiere»: el ámbito de los afectos adquiere un violento albedrío. Asimismo, se identifica a los muchachos que galopan en la playa de sus cuerpos: «Así los caballos espléndidos del verano corren sobre la hierba de la colina por surcos que solo ellos reconocen» («Bañistas», TM, 2006, p. 125).

Los cuerpos y el lenguaje se combinan exponiendo las posibilidades lúbricas cuando se proyectan hacia el universo, en una palpitante operación de emerger y descender de las pasiones en el misterio (en gradación de la negrura), como en «Hombres libres», de la serie *Memorial de la boca*:

[...]

Nada para la realidad, ni siquiera una palabra:
tierno en la noche cuando el sexo crece en el amor
—o el amor, en la ternura del sexo—
escuchábamos aquella canción que los cuerpos de los
hombres cantan.

(2020, p. 243)

En el cuerpo de los hombres hay ritmos entrelazados durante la noche, lugar por excelencia del amor. Por otro lado, el texto «Piratería» deviene un texto emblemático en la poesía de Sigüenza. Es una muestra del estilo lacónico del poeta y del tratamiento que le da al símbolo equino:

Iré qué importa
caballo sea la
noche

(ON, 2006, p. 117)

Más conciso que un haikú, «Piratería» abre un horizonte de significaciones. Carece de puntuación; puede leerse con una fluidez de tres versos de extensión descendiente hacia la nada ciega, hacia el vacío representado por la noche. El sujeto encara el futuro con valentía al partir desde un sitio previo para volcarse al desierto sin certezas. El subjuntivo que liga al caballo y a la noche, aparte de la actitud desiderativa, llama a la fusión de fuerzas. El misterio de la nocturnidad fría —lo que de vacío tiene el sujeto—, se endurece y toma los bríos del caballo. El sujeto se descubre:

[...] en el gesto de recibir la noche imprevisible y, asimismo, él es lo imprevisible de la noche. El acto de abrirse ha de leerse, entonces, como un acto que implica la participación de todos los sentidos, orificios, y concavidades del ser humano al mismo tiempo. (Balladares, 2016b, § 6)

La obra de Sigüenza participa en una línea ética que Balladares llama «del devenir»: los cuerpos se metamorfosean todo el tiempo, y el poeta insiste en trazar esos cuerpos resguardándolos de un mandato ajeno. El poeta lo afirma en «Itinerarios», al invitar al lector a recorrer «una ruta de fieras», a no ocultar los afectos:

Un solo cuerpo atado con estrellas, a salvo de nuestra única muerte: la gente. Resistentes, iremos en una noche inventada para nosotros —larga y ancha como una autopista—, bajo altísimas temperaturas, lo sé; pero a salvo del orden que no queremos: el de los otros (MA, 2006, p. 215).

Los corceles participan de la metamorfosis mencionada líneas arriba; además se incorpora otro rol: su faena actúa como símil del dolor sin fin por la partida del amado. La noche no es necesariamente la oscuridad; es un llamado a hallar su opuesto, esto es, una luz cuyo seno ofrece seguridad para habitar («iremos en una noche inventada para nosotros»). Para Balladares (2020) el vínculo entre los cuerpos del animal y del ser humano perfila la metonimia en la contigüidad. También está el poema en el que el caballo no ocupa un lugar heroico ni protagónico, sino que es elemento contextual:

Las patas de los caballos
dan vueltas y vueltas
sobre el lodazal de la molienda
vueltas y vueltas
como en mi cabeza
tu ausencia

(«Caballos», 2006, p. 163)

Las punzadas dolorosas de la separación marcan pautas en el discurso. El tópico del caballo puede perder autonomía en favor de una estructura mayor, aunque no disminuye el poder expresivo:

«Cuatro caballos»

las crines azotan un cuerpo ciego cuatro caballos en la vía una
mancha de pavor los cascos duros como gritos como gritos es
tu muerte (2006, p. 182)

En este poema, el ritmo es interrumpido por una concatenación decantada hacia exacerbar el desconuelo, debido al fenómeno de la pérdida.

Los pájaros, los otros animales

El espacio de los pájaros es el de los cielos; su haz de rutas corresponde a infinitas posibilidades, que implican amplitud y libertad. Sin embargo, los pájaros no son motivo exclusivo vinculado a la naturaleza: la aguda voz de las aves puede parangonar un bramido de ultratumba y adherirse a una atmósfera oscura, de nimbo siniestro:

Un chillido entre los muertos
es tu voz
perdida ave del grito

(«Alcohol», ON, 2006, p. 164)

El sujeto rescata la voz del amado, libérrima, lo único que alcanza a escuchar «entre los muertos»; pero dicha voz es inasible de tan libre, y adquiere condición evanescente. También la soledad de un andén de ferrocarriles puede exponerse como correlato del duro vacío expresado por el deseo:

tu tren llegó en la madrugada
las aves desembarcaban y seguían la calle rumbo a las tabernas
[...]

(«En el embarcadero», HC, 2006, p. 207)

El confuso desembarco de los viajeros —en el desdoblamiento, las aves son los viajantes— se transforma en una procesión que busca embriagarse: cambiar una forma de extravío por otra. La procesión se dirige hacia el lugar del jolgorio y la mascarada. Para Sigüenza, los pájaros son también un elemento marino que rubrica el tránsito desde lo inmutable e inerte: «Temo por ti y por mí —esa gaviota migrante entre lo que queda y perece—» («Cantiga», CC, p. 230). Aunque a la hora de trasladar la mirada al paisaje urbano, los pájaros son parte del entorno alienante, de la dispersión permanente: «Las personas anuncian ciertos interrogatorios, pero caminan con los ojos llenos de pájaros». («Anochece no verte», CC, p. 231). Por lo general, los pájaros funcionan como símbolo de una poderosa energía abstracta, como la atracción entre amantes. Las fuerzas del deseo, caóticas en un primer instante, parecen, al menos por un momento, devenir esperanza de plenitud:

[...]

No tiene la mala costumbre
de llevar un alma.
Él es el alma: la bandada de pájaros
del deseo. Y la alegría de la vida.

(«Montañita Beach», 2016, p. 91)

Subraya la fuerza del deseo amplificándola a través de un denso colectivo de aves. En «Apuntes de viaje a Nurdu», las aves inertes marcan un patrón por un terreno desértico en un viaje iniciático:

Soapacá en una colina. Ahora que es la noche, muy arriba, parpadean hachones de luz; de día es el bosque de Payancillos lo que arde. De cuando en cuando se encuentran huesos de pájaros bajo las ramadas; pero huesos humanos, nunca. (2016, p. 95).

Hay una razón por la que el enunciante especifica «pero huesos humanos nunca»: la osamenta humana equivale a la armazón del cuerpo, y su ausencia es la melancolía del que se sabe sin estructura. Revisamos el viaje desde dos puntos. Por un lado, el espacio rural suscita el paisaje monótono; por tanto, el viaje es un ciclo. Por otro lado, la inagotable búsqueda acoge al deseo como acicate de su voluntad. En su línea de vincular la fauna con el movimiento del ser humano, el enunciante halla analogías para construir la hipotiposis:

Leíamos en las estrías de la langosta
largas alusiones al paisaje:
lomas, como en las acuarelas japonesas
de la dinastía Qui, les decía señalándolas.
Eran ascensiones por donde venían
los rayos del sol a poner transparencias
—alas de agua seca, hojas del Árbol de Invierno—.
A lo lejos el gavilán hundía el pico
en el viento espeso que traía la tarde
cuando ya nuestros pies iniciaban el vuelo.

(«Los viajeros», 2006, p. 167)

En Sigüenza, las fuerzas de la naturaleza cruzan fronteras. Los seres que habitan el mundo participan de otras naturas cuyo elemento en común es un vigor de marca sexual. La noche, negritud cerrada, se abre hacia otras esencias como la acuosa en un proceso de conexión abstracto-concreto (los cuerpos de agua como ríos, lagunas, el mar, poseen un potencial erótico que comparten con los seres humanos al revitalizarlos); también se abre hacia la esencia zoológica en proceso de asunción de tal condición, esto es, la animalidad de la noche

y la poesía o, como afirma Zapata (2006, p. 38), de bestialización. La poesía, sombra depredadora, «come carne prohibida» («Summa», TM, p. 136), o el sujeto finge capturar una línea oral en la vía pública dicha por un transeúnte y pregunta al lector, en apóstrofe, si ha visto a la noche mientras devora a un hombre («Oído en la calle», ON, p. 141). Y, cohabitando con el mundo animal, está la esencia simbólica de la flora.

El mundo vegetal

El elemento vegetal evoca una realidad otra, más allá del objeto simbolizante (vehículo) y que aloja un objeto simbolizado (tenor) que se refiere a una emoción que alberga considerables dosis de irracionalidad. Aunque el jardín simboliza el paraíso, el de Sigüenza es uno poblado de una serie de claroscuros y devastado (cercano al relato genésico de la expulsión, al recorrido dantesco y al pintado por el Bosco). Es sugestiva la carga sexual que sortea la prohibición y logra una zona fronteriza de subjetividades con el mundo de las plantas y otro elemento de gran fuerza como el océano. La austeridad expresiva aleja los preámbulos, acerca al sujeto al objeto del goce: «La fruta marina crece de noche/ el sueño bebe su sexo» («Festín», 2006, p. 99).

Se puede idealizar un espacio para habitarlo o degradarlo. También estamos ante un sujeto con gran capacidad de observación, y que problematiza: el sujeto halla placer en el lugar que promueve dolor. En otros momentos el hablante es frontal, propone un símbolo fálico con el poder de arrasar su mundo (el propio mundo del hablante). En la antítesis (día-noche) hay una fuente propiciadora de lubricidad. La flora no solo es un símbolo fálico, deviene metáfora del cuerpo amado. Y en la prosopopeya se halla la excusa para vincular el entorno de su naturaleza con la experiencia sexual:

Fauna de la destrucción
Aviva tu flora-macho
Día quémate
La noche trae la sangre.

(2006, p. 100)

El enunciante busca raigambre con el entorno a través de la flora. Sigüenza asigna atributos al mundo vegetal, como en las mitologías paganas. Hay algo de cósmico en esta versión del jardín, que linda con una visión mística como correlato del universo. Su lenguaje posee una dimensión cosmogónica, pues la vegetación es uno de los elementos que explican el universo tal y como lo vemos:

Los frutos del moral son hijos del tordo —el pájaro demente. Por eso dicen los habitantes del pueblo de las moras —los pocos que quedan—, que quienes pierden la memoria y se marchan del lugar. Nunca regresan («Morales rock band», 2006, p. 157).

La puntuación del poema interrumpe la lectura fluida; es contraria a la abundancia con que se asocia a un jardín paradisiaco. La flora puede acoger en su seno potestades sobre el contexto, potencias que demuestra sobre los otros seres de la naturaleza. A semejanza del río Leteo en el mundo clásico, en este universo, la vegetación afecta la memoria (de manera extrema, como extrema es la textura de la corteza del tronco en el árbol):

el Árbol del Olvido es infinito
(de sus frutos como)

(«La Esfinge», 2006, p. 181)

El mundo de la flora es un laberinto paralelo. El sujeto pretende que la emoción que proyecta participe del atributo vegetal, y viceversa. De la misma forma en que el viento busca

espacio entre lo alto de las ramas de los árboles, el rostro del objeto de deseo es visible entre las briznas de pasto, en el suelo de la sabana. La escena sexual entre los amantes tiene como techo la cubierta enramada (su correlato especular), movilizada por la brisa:

el viento se esparce por las ramas de los árboles
el rostro de mi amado por la hierba

(2006, p. 223)

Algunas plantas simbolizan la fertilidad (como la grana-da); otras encierran poderes narcóticos (la amapola). Y están las que cumplen funciones en importantes ceremonias, desde ornamentos bautismales hasta arreglos florales funerarios (coronas, guirnaldas). La ceremonia erótico-amorosa no es la excepción; ahí está el mirto nupcial entre los antiguos griegos. Las plantas representan la ligazón con el entorno genésico por su naturaleza cíclica de germinación, muerte y renacimiento.

El mundo clásico

El mundo clásico establece paralelismos en cuanto a estructura, tono y temas de poemas en los que se redetermina el deseo homosexual. En cuanto a la estructura, el recurso es la adopción de fragmentos que, como los actos de un texto dramático en la antigüedad, representa los mitos particulares del sujeto. Así sucede en «Develamiento» (TM, pp. 135-136), con cuatro movimientos que se suceden en los claroscuros de la conciencia. A través de «En el hotel» (ON, p. 143), tres movimientos del enunciante se refieren a la memoria. En «Anochece no verte» (CC, pp. 231-232), dos fragmentos avanzan en los resquicios del desencanto debido a la erranza: «Son días en que es mejor esconder los pasos y la mordiente fluidez de la sangre» (CC, p. 231). Se proyecta una vecindad con la tragedia griega en la formalidad y la resolución desoladora, pero nunca en el hálito aleccionador,

porque el sujeto no admite regulaciones del sistema. Leemos en un fragmento de diálogo entre ángeles en «Teatro»:

[...]

ÁNGEL PLATA: La casa es la seguridad. Di tu sueño, lo oigo.

ÁNGEL ROSA: Casa-madre, casa-padre, casa-hermanos, la gran casa-familia: el abrazo de la muerte-mata-la-semilla-del-agua.

ÁNGEL PLATA: La muerte está en todas partes, te lo recuerdo. Como los insectos.

[...]

(2006, p. 107)

El diálogo se inspira en un *ethos* desolado que discute sobre si la casa representa la confianza o la inseguridad. El hogar está en los seres con quienes se comparte la sangre; mientras la destrucción acecha. El poeta depara, a veces, un espacio para la interlocución coral con uno de los héroes, como en «Habla Tim, el bebedor», donde se pasa de la primera persona a la tercera; esto es, después de la exposición del personaje, quien revela su identidad («Habla Tim, el bebedor, y llora/ como si fuera una niña estropeada por su madre»), el coro se conduele de esta agónica subjetividad:

Coro:

Pobre chico que observó la llama del amor
alumbrando la ciudad y la creyó verdadera,
hoy tiene la cara llena de tristeza.

(2006, p. 129)

El título de «Soliloquio» que tiene el poema, también es una propositiva referencia al teatro. Cuando Kristeva dice que «en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos» (1981, p. 67), se refiere a referencias, alusiones, intertextualidad —categoría que construye—. En muchos poemas de

Roy Sigüenza es visible un contexto grecorromano, o se alude a varios aspectos del Clasicismo, como sus voces, espacios y relatos. Al debatir sobre el canon occidental, Harold Bloom afirma que el vínculo que sostiene todo autor con sus precedentes es edípico. Y, como en el complejo de Edipo, la consecuencia es la neurosis, pues el poeta desarrolla una ansiedad por sobrevivir —entre escribir de forma original y derivar de los padres—. Bloom se refiere a las influencias como «errores de interpretación»; específicamente, una de sus seis lecturas propuestas es la del *clinamen* (término que toma de Lucrecio): «un poeta se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de éste» (Bloom, 1991, p. 22).⁸⁶ Tomamos en cuenta esta idea debido a la cercanía de Sigüenza con el mundo grecorromano. En dicho contexto, Elena Duce Pastor aterriza la iconografía homoerótica en imágenes.⁸⁷

Sin corresponder exactamente a la mencionada representación, la poesía de Sigüenza urde un mundo con similares fintas con la imagen del amado. Nótese el ámbito heroico de los personajes y el relato, característica rastreada en el mundo grecolatino. Se vale de los elementos naturales: en ocasiones la voz toma al fuego como metáfora de la pasión, sin que haya, necesariamente, contacto entre los amantes. La representación de un descubrimiento, arqueológico en este caso, orienta su mirada hacia cierta magnitud neutral, desapasionada, como sucede en «Hallazgo en Nubia»:

⁸⁶ Este fenómeno es revisado como «un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema» (Bloom, 1991, p. 22).

⁸⁷ En primer lugar, encontramos al efebo recatadamente envuelto en un manto. Ese manto es un objeto con connotaciones eróticas pues sugiere más que muestra el cuerpo del muchacho. Un segundo modelo presenta un efebo hablando con un hombre adulto, mientras que en el tercero se ve a ambos envueltos en el manto y besándose o al *erastés* tocando los genitales del *erómenos*. Sabemos que el *erastés*, el activo en la relación, lleva a cabo todo un proceso de seducción que tiende a suceder en el gimnasio, lugar por excelencia de las relaciones homoeróticas por ser un lugar de encuentro entre los varones de la alta sociedad (Elena Duce Pastor, 2017).

Fue localizada la cabeza de un efebo y parte de su torso. A pesar de la mutilación el conjunto era hermoso. El mármol, al parecer, era una alegoría del fuego, porque en lugar de cabellera la cabeza llevaba esculpidas llamas. En los ojos y labios el artista había logrado crear tanta vivacidad que más de uno de los descubridores habló del *fuego de su mirada y de la calidez de su sonrisa*. Lo dijeron sin sospechar la fecha en que fue esculpido, tal vez el año II del siglo IV antes de Cristo, cuando era común el amor entre los hombres, y la pasión no discriminaba los sexos; solo ardía (2006, p. 104).

La mutilación de la estatua es propia de un escenario decadente. A pesar de dichas muestras de abandono, las llamas confieren dinamismo al mármol. Hay un hálito en la «vivacidad» de tales despojos, capaz de movilizar el deseo en sus descubridores; estos parten de la observación del mármol y registran el fuego en los ojos, calidez en los labios. El hablante pretende alejarse de una voz, considerada como lírica, por medio de diversas herramientas: entrecomilla el poema para marcar distancia. Asume también una suerte de estilo periodístico que presenta a la enunciación como ajena al objeto que describe. Así, va por una objetivación del discurso propio de los noticieros, y pretende desplazar el texto, ficticiamente, desde la función poética hacia la referencial (cuyo propósito es informar). La misma operación sucede más adelante, en «Edicto», tercer fragmento de «Develamiento»:

«Los cuerpos —sin dios ni ley, sin orden ni moral—
deben ser troceados, quemados, asfixiados,
desangrados. Los cuerpos a golpe, a cuchillo, a
bala, a palo, a piedra, a como dé lugar».

(2006, p.135)

El poema asume la ironía; el texto se hace pasar por el pronunciamiento de la autoridad. La voz se regodea ante una constelación de cuerpos jóvenes y briosos, entre los que elige uno para escribir(se), como en «Adriano en Pirene»:

Tu cuerpo / en él muero
Ven Antínoo / los dioses duermen

(2006, p. 172)

Los dioses duermen (suspensión momentánea en el orden que normaliza a los individuos a través de la ley patriarcal): llega el tiempo de los amantes hombres. Hay una atmósfera decadente, limítrofe con lo aristocrático, que hace que el discurso de Sigüenza se emparente con el «síndrome Cavafis» (Itúrburu, 2007, p. 610)⁸⁸: el conjunto de síntomas que revelan determinada actitud con respecto al tema homoerótico, su tratamiento y la divulgación de los textos en el medio. Coincidimos en que la decadencia es una de las marcadas características de la poesía de Sigüenza, decadencia propositiva que se pronuncia desde la visión de un sujeto con estética y preferencias pertenecientes a una época anterior.

Álbum familiar

La de Roy Sigüenza es una poesía construida con alusiones y referencias a un mundo que ha asumido, como parte constitutiva, las relaciones homosexuales, y desde allí proyecta sus reve- ses y desafíos. Las resonancias culturales son de vasta gama: con el desdoblamiento y el poema dramático, la voz involucra dichas referencias a su discurso. Ese álbum familiar representa un referente de peso que «implica una sobrevida, una persistencia» (Quezada, 2016, §13); esta se muestra como una luz que «hace visible la reverberación de un conjunto de relaciones, esa constelación en la que vivimos, leemos y escribimos

⁸⁸ Fernando Itúrburu cita a Gregory Woods, quien se refiere a Cavafis como un poeta que elige escribir literatura homosexual, una que refleje sus deseos homosexuales, todo esto dentro de una tradición homosexual; lo que en su momento lo impulsó a hacer circular sus escritos de manera clandestina. Su error de percepción puede deberse al momento de su aseveración (2007), o a la lejanía con respecto al contexto ecuatoriano, toda vez su condición de residente por muchos años en los Estados Unidos.

en compañía de «nuestros muertos», aquellos a quienes hemos amado y de los que, insisto, «solo nos separa el tiempo» (2016, §13). Se acude a un repertorio de autores caros al poeta:

Dicen que Auden y ese chico convivían
y que su amor fue más allá de la literatura
porque, llegado el momento, se acabó.

Siempre escribió sobre temas perecibles.

(«Leyendo a Auden», 2006, p. 111)

El álbum familiar incluye cuotas de humor negro que coronan el poema con un colofón irónico, como en «Melancholy bar»: «Tracy Chapman vela por ti/ es el ángel que te procura consuelo/ muriéndose» (ON, p. 148). En este ámbito están inmersos artistas plásticos (Munch, Rousseau), y personajes de la política (Adriano), o de la literatura (Ofelia). En el poema de homenaje el sujeto halla pretexto para incluir elementos que lo vinculan directa o indirectamente con algún personaje, como en aquel que toma su título del conocido poema «El poeta», de *Vivir sin estar viviendo*, de Luis Cernuda:

De pequeño ya me rebelaba
¿Qué vieron mis padres en mí?
[...]
Yo hice de mí mismo un héroe
(nadie conocía mi cantar de gesta)
[...]
busqué y hallé otros cuerpos,
con los que me tendí y gocé
de la *rosa desnuda del mundo*.

(«Gracias por la rosa del mundo», 2006: 193)

Este álbum familiar parte de la construcción de un tótem mitológico, se erige con dedicatorias y la inclusión de personajes en sus poemas. También abarca a cineastas (Pier Paolo Pa-

solini), y se explaya con poetas (Safó, Omar Khayyam, Arthur Rimbaud, Wystan Hugh Auden, Walt Whitman, Constantino Cavafis, Ingeborg Bachmann, Elizabeth Bishop, Severo Sarduy, Tennessee Williams, Jaime Gil de Biedma, Hart Crane, Sylvia Plath. En todos los casos se desenvuelve la pérdida y el extravío. No solo está Occidente, el mundo oriental sombrea también algunos textos. Se recuerda, por ejemplo, que el canon de belleza en los samuráis, «el espíritu Hagakuré», exigía cierto tono en el rostro de los guerreros aun después de muertos:

[...]

Ahora que los dos llevamos
una tez de flor de cerezo
quién me dirá dónde resplandece
aquella imperativa belleza

(«Yukio Mishima se arrepiente de la muerte», MA, p. 86)

El desplazamiento, o herirse de otro

En la poesía de Roy Sigüenza, los sujetos hacen algo más que apartarse de sus cuerpos para ser objeto de contemplación y goce por parte del otro —en procedimiento recíproco. Las aproximaciones se producen en contextos eminentemente urbanos y revisan la huella de las imposiciones culturales ejercida sobre sujetos del mismo sexo que coinciden afectos. Cualquiera que fuere la inclinación de los cuerpos, la piel tiene «la virtualidad del desprendimiento, una capacidad de levantarse y separarse de la carne que envuelve» (Nancy et al., 2016, p. 27). Parte del movimiento advertido en el sujeto radica en la fugacidad: en los instantes de goce y dolor. De la madurez y el crecimiento propuestos por el contacto con el otro emana un dédalo plagado con aquellos signos. María Augusta Vintimilla entiende que el viaje del sujeto «es un peregrinaje por territorios marginales, un exilio doloroso en parajes de enorme poder simbólico» (1998, p. 138). Hay un resabio de romería en el dis-

curso. Como pocos autores, Sigüenza ahonda en la vinculación del discurso con el cuerpo, rozando una dosis de restauración, tomando el concepto como espacio, no cualquiera sino uno:

donde este elemento semántico que hemos reconocido como cuerpo dentro de los poemas, funciona como un elemento de recuperación. En los poemas ya no estamos frente a cuerpos fríos sin forma, presentados al mundo como ilustraciones descriptivas. (Rodríguez Droguett, 2014, p. 105)

En efecto, el cuerpo es más que eso, es lugar que propone un tortuoso registro con nuevos referentes para el poema, en tanto «estrategias de significación para reconstruir una región de abismos, desiertos y cumbres interiores» (Vintimilla, 1998, p. 139). A la voz lírica corresponde construir vías de reconocimiento en un espacio inhóspito, aunque aquí no estamos ante una poética del amor secreto, sino ante una que reconoce, entre el dolor y el gozo, los resquicios en los que se abandona a los amantes disidentes de la norma heterosexual:

Nos conocimos en el parque de los héroes
la banca fue blanda para el amor

(ON, p. 142).

Los amantes se vuelven hacia una nocturnidad que, en tanto vacío oscuro, será ocupada por ellos. Este proyecto de escritura disidente aporta un elevado nivel de resistencia. La palabra desenfadada y gozosa de Sigüenza reserva para sí algo de lo que Cixous llama —pensando en la escritura de mujeres— «una nueva escritura», apuntando a la liberación del cuerpo, que pretende una expresión diferente que modifique las formas tradicionales de la escritura y ejercite una nueva forma de leer, imaginar y hacer literatura, como por ejemplo cuando invita a la acción: «Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír. Caudales de energía brotarán del inconsciente» (Cixous, 2001, p. 61). Los ritos íntimos, públicos y los expresados por una conciencia descentrada no pueden sino ser subversivos.

Si para la pensadora, el producto es palabra descensurada que conserva vigor contra la ley del padre (impuesta tradicionalmente sobre la población entera, pero con más peso sobre las mujeres), Sigüenza asume el desafío —desde una militancia homoerótica—, la misión de armar una zona posible para el amor disidente deshaciéndose de esas restricciones o tomándolas en otras direcciones que incluyen la ironía. La mirada ajena pesa tanto que se convierte en agente con vida propia. Este agente interviene en un relato amoroso cuyos protagonistas carecen de culpa y temor.

Ante un escenario que enmudece o niega voz a los amantes disidentes, el sentido que prevalece es el del tacto, y el tocar se transforma en primordial como en «En el autobús»:

Como no podíamos decir
casi nada del amor
nos ocupamos en aprenderlo
con las manos

(2006, p. 53).

Debido a la inteligente propuesta de estos poemas, se abre el horizonte de interlocutores idóneos: no solo serán un(os) amante(s) que deja(n) ver la fugacidad del amor a lo largo del tiempo. Aquí se presenta una escritura que aborda el sexo a través de «la elaboración de un relato de la intimidad que responde a los modelos figurativos de vida donde conviven mitos sociales, tabúes culturales, esquemas de comportamiento, convenciones y rasgos epocales» (Scarano, 2009 p. 220). Aunque sean borrosas las lindes entre lo privado y lo público, y haya una mirada dominante que deja huella en las prácticas comunes y la «normalidad social», encaramos un discurso perturbador que refleja, de manera distinta, la corporalidad. La palabra que subalterniza a las demás prefiere silenciar el cisma y, al mismo tiempo, empuja, en los sujetos disidentes, a la búsqueda de eslabones —nuevos significados— que aporten sentido a las relaciones entre veredas opuestas de una misma lengua, lo que

engruesa una cosmovisión íntegra. Sigüenza se solaza con la comunión de cuerpos del mismo sexo y destruye temores haciendo que los espacios urbanos se engarzen en una vocación de apertura que la cultura había extraviado. Santiago Vizcaíno advierte que el sujeto de enunciación, en Sigüenza, participa de «la posibilidad de deshacer esos modelos de lo sexual». También sostiene que estandarizar la diferencia es marca primordial de la modernidad, aunque «resistirse a la dominación es el primer acto de reinención de la identidad, siempre dependiente de aquella que ha sido impuesta por el orden sexual» (2013, pp.137-138).

Las otras dos entregas que compilan la obra de Sigüenza son *Cuatrocientos cuerpos* (2009) y *Manchas de agua* (2016). Con pocas variantes, la primera añade algunos textos, y la segunda, un solo poema, «Apuntes de viaje a Nurdu». De *Cuatrocientos cuerpos* son dos epígrafes que engloban esa dificultad de todo sujeto lírico en su empeño por replicar un discurso desde el poema que otorga la voz a otro. El epígrafe, tomado de *Pandémica y celeste*, de Jaime Gil de Biedma, le da título a la antología sigüenciana:

Para saber de amor, para aprenderle,
haber estado solo es necesario.
Y es necesario en cuatrocientas noches
—con cuatrocientos cuerpos diferentes—
haber hecho el amor

(2009, p. 7)

Al inicio decíamos que Sigüenza debe eximirse de la herencia del discurso hegemónico. Judith Butler sostiene que «la «presencia» de supuestas convenciones heterosexuales dentro de contextos homosexuales, así como la abundancia de textos específicamente *gays* de diferencia sexual [...] no pueden entenderse como representaciones quiméricas de identidades originalmente heterosexuales» (2007, p. 95). El hablante toma la lengua y expresa su subjetividad, pero fracasa a sabiendas

porque la lengua en que el sujeto piensa, habla y escribe lo coloniza. Juan José Rodríguez asegura que la poesía amorosa de Sigüenza adviene, como objeto insólito, en un contexto extenuado por la homofobia. También detecta en la voz de Sigüenza mayor permeabilidad a las interrogantes que poetas precedentes como Ledesma Vázquez (Rodríguez, 2009, p. 10).⁸⁹ Escribir sobre el opuesto, cuando ese opuesto guarda las características propias, implica ejercicios de reconocimiento en ese otro a lo extenso del texto, donde la muerte «se duele de deseo», y se le confiere voz a la finitud, esto es, a la muerte, como en «Variaciones de la sangre», en *Cuatrocientos cuerpos*:

El amor va más allá de los jardines rojos
Donde la muerte se duele de deseo
y habla:
«soy la coartada de la tranquilidad
miento —siempre miento— y mis únicas certezas
son pérdidas».

(2009, p. 59)

Como la muerte habla, se entrecomillan sus palabras. La pérdida (la muerte) es representada en la consuetudinaria brevedad del poema sigüenciano. Asistimos a un sujeto puesto en crisis, que pone a consideración su mirada ambivalente sobre la ausencia, que es el apego (por evocación), pero también el abandono. El ímpetu por la aventura (el deseo) es la profundidad abisal hacia la que el hablante avanza. La resignificación del viaje como lugar dislocado para el sujeto. En el único poema de Sigüenza en que menciona su ciudad natal, «Portovelo», los valores prioritarios son la evasión, el éxodo, la reflexión melancólica sobre el recorrido de la existencia:

⁸⁹ J. J. Rodríguez cita a María del Carmen Schilardi cuando menciona que en el eros no existe «aprender, ni poseer ni conocer» (que actúan como análogos del poder); en el eros «se da la relación cara-a-cara sin intermediario alguno: es en esa proximidad del otro donde se mantiene íntegramente la distancia» (2009, p.11).

oh la alegría del desasimiento
cuando nada parece tener propósito

solo el nado de los patos picoteando
el agua del río en busca de peces

y las matas de rosa del jardín de mi madre
moviéndose al viento

amable suelo donde la mente
puede distraerse de la idea de la muerte

de ti tomo el impulso: danos tu propósito
que vamos sin ida ni regreso y no lo sabemos.

(2006, p. 235)

El desapego es necesario, imprescindible más bien. La penúltima entrega de Sigüenza, *Manchas de agua*, apela a la inconstancia y liviandad; es marca que puede desaparecer rápidamente, casi de manera instantánea. En sucesivos títulos se encuentra esta ambivalente huella; en *Cuatrocientos cuerpos* lo anuncia mediante «Los prohibidos»: «En la noche hallé tu rastro y lo borré para que no digan que sobrevivimos» (2009, p. 60).

Aquella condición de liviandad se desarrolla a través de una huella de características ambiguas, incapaz de duración definida, con numerosos casos en la poesía de Sigüenza, tal y como se lee en «El ancla de Bachelard»:

Ahí el ancla:
en la parálisis del nervio

[...]

Ahí

(como si no hubiera poetas)

(2006, p. 90)

Si son de agua, las manchas, que equivalen a tachaduras sobre el texto, se registran a manera de un palimpsesto sin fin. El sujeto, devenido mujer según propia palabra, asume la masculinidad para encarar un concepto abstracto femenino: «y la beso, beso toda tu muerte como un hombre» («Escena final de *Brokeback Mountain*», 2006, p. 292). En cuanto a dicha huella de agua, es como si la palabra fuese herramienta sin peso, o una que lo impregna todo y que, dependiendo del concepto de tiempo que tengamos, permanecen, se evaporan, se desvanecen.

Otros apuntes sobre la poesía de Roy Sigüenza

La poesía de Sigüenza, ariete contra el heteropatriarcado, reinaugura el debate en torno a las voces marginadas por el orden sexobinario. Su discurso subversivo critica los cimientos de la moral burguesa. Prima la austeridad: la poesía, como el caballo de madera en Ilión, quiebra la estabilidad del mundo. Para Levinas, el caballo griego consiste en «producto cultural, que pertenece al Orden», y por medio de él «se introduce este «caos» que hace temblar todo lo pensable» (1999, p. 67). El dolor y el gozo se involucran con el mundo por su filiación homosexual: el poema ignora la veta religiosa, específicamente la judeocristiana, pues «no existe la culpa ni tampoco la absolución —ingrediente que no le preocupa a esta conciencia lírica—, sino una intención de registrar el gozo y una suerte de visión apoteósica del amante» (Mussó, 2013, p. 19). Al alejarse de la simbología judeocristiana asume un neopaganismo con el sacrificio como mandato u opción.

Sigüenza erotiza particularmente tanto superficie como esencia de las cosas. Vuelve el escenario jardín claroscuro, ahíto de un llamado de atención a los sentidos. La urbe muta en «ciudad venérea» (HC, p. 180): la nocturnidad, decidora y sugerida, imprime su huella cuando se la menciona y en los poemas en tanto espacio del sujeto que busca su objeto de deseo.

El enunciante elabora y desmonta una realidad que habla de su pérdida. Esta resulta elemento de peso que remite a un lugar edénico y al menoscabo de la inocencia. La apuesta del enunciante, en la escena heteronormativa, lo conduce a reconocer esa entre otras pérdidas, pero, también, la confrontación ética llega al proponer una potente poética dentro de esos límites. El poeta habla con el lenguaje de los otros, pero remueve estructuras más allá del lenguaje.

Este es un discurso disidente que enfrenta al hegemónico. Expresa deseo desbordado que revalora detalles en la existencia del otro, y deviene palabra nada inofensiva: permanece fuera del aparato de dominio heterosexual. Esta forma de deseo se despliega en el texto que lo poematiza. Evadiendo diques normativos, el poema no busca la creación de un léxico, sino indagar por fisuras en la representación simbólica del mundo.

Los motivos caros al sujeto son la sangre, la fluidez y la lubricidad, asociadas al dolor. También el océano, que metafotiza al brío masculino del amado. Está el caballo, portentoso animal que simboliza fuerza y galope de sangre en los amantes. Los pájaros son parte de estos escenarios, y los seres humanos que acopian características de aves cuya voz simula trinos de advertencia, o que se hacinan en parvadas urbanas. La flora, símbolo de jardín, promueve el registro de la memoria y su volatilización por el olvido. Sigüenza confiere un hálito grecorromano a parte importante de sus textos, con parodia y fintas intertextuales; y llamamos álbum familiar al registro totémico de una serie de nombres, referentes que comparten dimensiones que trascienden la mirada heterosexual (desde Safo y Cavafis, pasando a la modernidad de Whitman, Cernuda, Auden y otros discursos puestos en tensión con metáforas de cuño propio).

En su mutación en territorio vedado, la voz problematiza los lugares y altera sus características: los espacios seguros son riesgosos, se extrema la dimensión heterotópica urbana pues la ciudad es acopio de peligros y parásitos. La poesía de Sigüenza presenta meditaciones pagano-panteístas sobre un goce erótico

formulado con cuotas de violencia y ternura en clave de angustia por la ausencia del otro. Al no ser cristiano, el poema no se despliega en letanías o extensos continentes litúrgicos, sino que se fragmenta y condensa, abreviándose. Su soledad muestra la contemplación del yo subjetivo y apela a la sonoridad del vacío nocturno.

MARIO CAMPAÑA AVILÉS: ÉXODO Y ODISEA

no he de volver no no hace falta
con estar aquí completamente
basta

MARIO CAMPAÑA AVILÉS

La poesía de Mario Campaña en su contexto literario

En esta muestra, el poeta en cuya obra son más visibles el desplazamiento y el viaje es Mario Campaña (Guayaquil, 1959).⁹⁰ Aunque se editó aupada por un premio nacional de poesía,⁹¹ su primera entrega, *Cuadernos de Godric* (1988), tuvo inmediata resistencia en el panorama literario nacional. Para los últimos ochenta, el horizonte guayaquileño había sido captado, por decirlo de alguna manera, por el colectivo *Sicoseo* —de propósitos neovanguardistas— y su ámbito de influencia.⁹² Sus integrantes entendían la literatura como

⁹⁰ Los libros de Mario Campaña son *Cuadernos de Godric* (CG, 1988), *Días largos* (DL, 1994), *Aires de Ellicott City* (EC, 2005), *En el próximo mundo* (PM, 2011) y *Pájaro de nunca volver* (NV, 2017). Además, están dos compilaciones: *Días largos y otros poemas* (Barcelona, Debolsillo, 2002) y *El olvido de la poesía se paga* (Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002). Los poemas de Mario Campaña carecen de título, van ordenados con numerales y, a veces, con literales.

⁹¹ Premio Nacional Djenana de Poesía Joven, otorgado por la Escuela Superior Politécnica del Litoral, en su edición de 1988.

⁹² *Sicoseo* nació integrado por escritores y sociólogos que creían en la militancia política a través de un frente amplio de izquierdas. Los sociólogos fueron los hermanos Solón y Gaitán Villavicencio, además de José Luis Ortiz; los escritores, en cambio, eran Hugo Salazar Tamariz, Fernando Nieto Cadena, Carlos Calderón Chico, Jorge Velasco Mackenzie, Héctor Alvarado, Fernando Artieda, Edwin Ulloa, Eduardo Morán, Fernando Balseca, Raúl Vallejo y Fernando Itúrburu. Recibían visitas esporádicas de estudiosos de letras como Cecilia Ansaldo Briones. En 1977

un espacio para el cuestionamiento sociopolítico, tanto en lo nacional como en lo latinoamericano, y para desacralizar la palabra literaria. Al movilizar su poética y hallarse más cerca del expresionismo y de poetas canónicos como César Dávila Andrade y Gonzalo Escudero que de Hugo Salazar Tamariz y Fernando Nieto Cadena —voces tutelares de *Sicoseo*—, Campaña tuvo notorios obstáculos. Los pronunciamientos de casi todos los miembros del colectivo fueron de desaprobación.⁹³ Tuvo que pasar algún tiempo para que las aguas se adensaran y una crítica menos apasionada se pronunciara.

El horizonte literario en los inicios de la carrera de Campaña está poblado por coetáneos y contemporáneos de poéticas muy diversas que pretenden, en su mayoría, distanciarse de un cartelismo abundante en décadas previas (debido a la gran influencia del realismo social de los treinta). Con quienes el poeta guardaba proximidad (y conflictos de apreciación estética) en sus inicios eran, como arriba se dijo, los colegas de *Sicoseo*, autores de diversidad etaria: Hugo Salazar Tamariz, Fernando Artieda, Fernando Nieto Cadena, Jorge Martillo, Fernando Balsera, Fernando Itúrburu, Eduardo Morán y Héctor Alvarado.

Al abandonar América, Campaña se encuentra con otra realidad. Benito del Pliego (2013) encuentra que la impronta del desplazamiento es un distintivo en los poetas latinoamericanos. El analista recomienda prudencia al examinar los estados en los que la migración coloca a los autores, porque la situación de los poetas no necesariamente fue precaria en sus espacios

publicaron un primer y único número de su revista, *Sicoseo*, que se imprimió en Guayaquil, en los talleres de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, con su manifiesto programático y las colaboraciones de sus miembros.

⁹³ Jorge Velasco Mackenzie editó la muestra *Colectivo* (Guayaquil, 1980), con textos de quince poetas ecuatorianos, incluido Mario Campaña. Los textos de Campaña que aparecieron allí los trabajó mientras asistía a las sesiones del taller que dirigía Miguel Donoso Pareja, con un tono y temática que compartía el norte de *Sicoseo*. Pero el autor se dio el tiempo para reescribir los poemas y *Cuadernos de Godric* fue algo muy distinto. Velasco Mackenzie dijo que el libro le parecía «discutible»; Fernando Itúrburu mencionó que Efraín Jara Idrovo hiperbolizaba en la cuarta de forros, como se ve en la entrevista «Mario Campaña Avilés: linaje de letras» (Mussó, 2017, pp. 144-149).

de origen y la búsqueda particular de cada quien apunta hacia caminos varios. La migración latinoamericana hacia la península no deja de lado el discurso poético. Este discurso no es homogéneo; quienes conjeturan acerca de una atribuida unidad aún manejan «un imaginario añejo en sus mejores versiones, fascista y retardatario en su versión más peligrosa» (Gómez Olivares, 2019, s. p.).

Por su lado, Pineda (2016) subraya el exilio en tanto metáfora de la vida, a lo que incorpora la escritura como representación del descentramiento. Insiste en un componente metapoético en la poesía de los autores contemporáneos y, con mayor peso, en los migrantes. Antes y durante su autoexilio, Mario Campaña mantiene como marca de agua el desplazamiento, con tópicos como *homo viator*: «Pero esta ciudad mía cada día desaparece/ No estará aquí cuando yo me vaya» (2018, p. 147), *memento mori*: «Murmullos sobre la noche y espuma sobre las olas/ ¿Quién enseña a los muertos la actitud de la muerte?» (CG, p. 35), y *quotidie morimur*: «y a pesar de abismos y montañas ese / es el principio y el final de todo» (2018, p. 125). Y convertirá tal desplazamiento en maniobra espejo de las palabras de Pitágoras: «Nunca te vayas de tu ciudad, pero si te vas, no vuelvas». El poeta reflexiona sobre lo imposible del retorno; no considera prudente aferrarse a nada, pues una urbe y un ser humano configuran un símbolo y su consiguiente vínculo simbólico. Con la partida, dicho vínculo se fractura, lejos de la posibilidad de fortalecer la relación (Mussó, 2017).

El peregrinaje del coleccionista de amuletos

Todo texto puede configurarse como desplazamiento; en el tránsito subyace un simbolismo que implica proceso de iniciación y crecimiento desde la infancia hasta la adultez. El viaje es una exposición al reconocimiento mutuo, en el que se percibe al otro. Es la idónea experiencia para que la otredad se manifieste. El viaje no termina y el paso del mundo de los vivos

al de los muertos también es tránsito (las almas a través de la laguna Estigia en el mito griego, o hacia el Valhalla entre los antiguos normandos). El viaje es uno de los temas que ha llamado más la atención a lo largo de la literatura en Occidente y Oriente. Ahí están las grandes expediciones recogidas por la literatura: la que llevó a Israel hacia la Tierra Prometida, en el *Antiguo Testamento*. También las de los héroes helenos, como los Argonautas reclutados por Jasón y las de los príncipes que apoyaron a los Atridas rumbo a Ilión. Les sucede el pesaroso retorno a sus hogares, cuyo caso emblemático es el de Odiseo de Ítaca.

La memoria histórica habla de expediciones guerreras como las de Alejandro, y ese poderoso texto que es la *Anábasis*, de Jenofonte, seguidas de las de Roma republicana e imperial. En el periodo cristiano están el espíritu de las Cruzadas para recuperar el Santo Sepulcro, el peregrinaje de las rutas tras los santuarios con reliquias de los santos, y las oleadas invasoras del Este que acabaron con el mundo bizantino. También, las aventuras de comerciantes como Marco Polo, y de descubridores y conquistadores europeos en lo que hoy se conoce como América, registradas en las Crónicas de Indias. Salvo excepciones, la óptica del expedicionario es vertical; durante mucho tiempo se impusieron «imaginarios y representaciones contaminados por una visión sesgada y parcial, donde los misioneros y conquistadores intentarán abolir las diferencias culturales a través de imposiciones religiosas e ideológicas propias de su cultura» (González Otero, 2016, p. 73). Tras el científico explorador, si bien fuera de su espacio natural, se enviste con la misión de ser «quien impone orden y nombra», reemplaza al conquistador, aunque los procesos de aculturación no solo se mantienen, sino que se fortalecen. En el plano literario, puede pensarse la experiencia del viaje en tanto «se construye en relación con y frente al Otro, y las huellas que esos encuentros suscitan se impregnan en la personalidad del viajero-escritor, del viajero-lector» (Verdugo, 2016, p. 39).

Lo anotado por Verdugo se refiere a la crónica de viajes que cartografía los contextos. La mirada que comparte Mario Campaña es otra. El viaje en *Cuadernos de Godric* es el de alguien que, desde una perspectiva moderna, se dirige hacia la incertidumbre pensando en un pretérito cargado de aventuras legendarias, con un sujeto que «sostiene a gran altura la ilusión del pasado épico tornándola presente desde una sensibilidad contemporánea» (Rodríguez Castelo, 2008, p. 42). El desencanto se desenvuelve en esta conciencia, que también es nuestra y la del tiempo moderno (Zapata, 2000a, p. 433). Al tratarse de un recogedor de amuletos, hablamos de Godric como quien valora al talismán como objeto que busca, o que porta, con el propósito de distanciar el mal.⁹⁴ También es quien acopia augurios y busca señales; su registro es su bitácora. La voz declara una poética del éxodo en un tiempo medieval: las edificaciones son casuchas de adobe, alcázares y catedrales; las armas son alabardas, arietes y cotas de malla; entre los oficios que se llevan a cabo están la alquimia y la herrería. El espacio que recorre, en cambio, es el trayecto de una expedición interminable, como la de los peregrinos que van a rezar frente a las valiosas reliquias de algún santo:

Yo, llamado Godric
recogedor de amuletos y presagios en la arena
mercader olvidado por antiguas caravanas y crecientes playas

⁹⁴ Mario Campaña se ha referido al mal como concepto en *Linaje de malditos* (Barcelona, Paso de Barca, 2013). Defiende que el mal metafísico y moral convoca una fuerza y una atracción que el bien no posee; y que más que el «goce trivial de la trasgresión», se trata de «instintos que solo se satisfacen con el mal». Además, sostiene que «En plena modernidad, incapaz de trascender su propio ser, el hombre no pudo dejar de desear el infinito y lo absoluto [...] En las sociedades de lucro, en el capitalismo, el mal parece haber encontrado el medio más propicio para su cultivo, un conjunto de factores decisivos en la inédita crisis de valores sufrida por el mundo decimonónico» (pp. 22-23). Si bien la subversión de los malditos los hace ver como «opositores activos de la modernidad en su versión triunfante», cuando se piensa la modernidad, concluye, en tanto un tiempo en el que la crítica señorea, los malditos «representan la modernidad radical» (pp. 24-25).

no podré morir si no retornan los caminos
si no renacen mis amigos y mis años.

[...]

me pregunto hoy si la devota embriaguez de mis últimos días
me permitirá el regreso

(2018, p. 5)

Al lado de un llamado al peregrinaje y a la búsqueda es notoria la concurrencia de significados que peculiarizan y le dan solidez temática al mito del viaje, independientemente del tratamiento y de los motivos menores. La experiencia del viaje potencializa el símbolo: el ser humano halla fracturas en el sistema que habita. El lugar de enunciación de *Cuadernos de Godric* es la ironía; el sujeto relata un mundo imbuido en un contexto escindido entre señores y siervos, entre alto clero y peregrinos (su discurso embiste contra dicho orden). En dos de los epígrafes se nota una duda metódica. Uno, de Louis Ferdinand Céline: «Nada se sabe de la verdadera historia de los hombres» (p. 3); el otro, de Fernando Pessoa: «No tengas nada en las manos/ ni una memoria en el alma» (p. 32). La ironía funciona como dispositivo de resistencia: Campaña ha sido crítico permanente de las instituciones, entre ellas las religiosas, que han legitimado un ordenamiento moral llevando a la población a respetar a los «señores»; y en su momento sistematizó tal línea crítica a través de un lúcido ensayo, *Una sociedad de señores* (2017).

Los textos que asumen esta movilización —como el *Éxodo*, la *Odisea* o la *Comedia*— se vuelcan hacia «la expansión como dominio o exploración infinita del espacio» (García Berrio, 1994, p. 487). El sujeto reconoce la suya como una travesía sin final: aunque admite que el descanso solo estará en un retorno, este parece imposible. Además, privilegia un horizonte colectivo, pues es imprescindible que el descanso de la muerte se produzca sin que los sujetos cercanos («mis amigos») estén de vuelta.

Para dar cuenta del viaje hace falta el relato que lo asiente y registre; Efraín Jara Idrovo advierte que, en *Cuadernos de Godric*, acompañando a la poesía, corre una importante dosis de narrativa; una con detalle reiterativo, convocando a través de la memoria una serie de «avatares en ese universo imaginario, donde se funden y confunden la realidad y el sueño» (1988, s. p.). Y hace bien en otorgarle esa atmósfera onírica a los poemas de Campaña. En ellos predominan elementos nocturnos, fantasmales y se privilegia una zona limítrofe entre lo multívoco y lo inasible. El nombre de Godric había sido motivo de elucubraciones, pero estas se sellaron cuando Campaña incluyó en «Aviso», que abre la edición de *Poesía reunida* (2018) su origen. Y muestra la «carta de nacimiento» de Godrich, entrada que aparece en el *Diccionario de Milagros*, de Eça de Queirós. En la hagiografía tradicional aparece como San Godric de Finchale, cuya existencia fue relatada por Reginald de Durham, su contemporáneo.⁹⁵

Uno de los relatos griegos con que Blanchot (1992, p. 11) metaforiza el proceso de escritura poética es el episodio de la *Odisea* del canto de las sirenas. En este canto está la seducción que pierde a los marinos. Ambos, quienes emprenden el viaje y la escritura lírica, se dirigen hacia el error. Odiseo sortea el farallón de las sirenas de la misma forma en que el escritor se encuentra con la obra, amarrado al mástil: flanqueándola sin caer en la cuenta de hacerlo. Aunque Odiseo no se libró de las sire-

⁹⁵ Si bien la entrada del *Diccionario de Milagros*, de Eça de Queirós, citado en el «Aviso» que abre *Poesía reunida* (x-xi), menciona al santo desde su nacimiento, en Walpole (Norfolk), su vida como comerciante y después, como eremita, el prodigio de haberse mantenido su cabaña intacta a pesar de una inundación, hay otros datos sobre Godric que dan cuenta de su vida como peregrino. El comerciante inglés cambió de vida cuando supo de San Cuthbert; peregrinó varias veces y después de retornar de Jerusalén, obtuvo un lugar en Finchale, en la ribera del río Wear, para vivir como ermitaño. Se conservan cuatro canciones de Saint Godric, las más antiguas composiciones musicales hechas a base de una obra literaria original en inglés (con música coral y vocal). La novela *Godric*, de Frederick Buechner, apareció en 1981 y fue finalista del Premio Pulitzer.

nas «vencidas por el poder de la técnica, que siempre pretenderá jugar sin peligro con las potencias irreales (inspiradas)». Y no se libró porque aquel episodio devino relato y el canto pervive, inaudible, en lo profundo de la Odisea. Así, el relato «no es la relación de un acontecimiento, sino ese mismo acontecimiento, la aproximación a ese acontecimiento, el lugar en donde el mismo tiene que producirse» (192, pp. 12-13). El pensador llama obra a aquel permanente recomienzo. En cuanto a la escritura, su origen no es un lugar definido. Quiere decir que el eje se ha extraviado. En la poesía de Campaña, una visión apocalíptica cercana a la expulsión del edén de la inocencia y el volcamiento del sujeto, viajero incansable, a un dilatado éxodo, espacio que representa a todos sin quedarse con ninguno. Cuando el poeta devela el recorrido de Godric, lo hace como quien experimenta las múltiples facetas del viaje: «el ir, el volver, la mera errancia, el simple estar, hasta descubrir o conquistar la inmovilidad» (2018: X). En palabras de Verdugo, «[Escritor y lector asumen así la condición de cómplices porque juntos activan una de las circunstancias propias del sujeto moderno: su nomadismo]» (2016, p. 46).

Esta última faceta, la inmovilidad, es significativa, pues abarca a su obra entera; igual ocurre con el nombre de Godric, que sombrea su obra con la excepción, quizá, de *Días largos*. Hay un ciclo que comprende la partida y llega hasta su resolución siendo esta en partes iguales arribo y zozobra —la escritura como forma sublimada del viaje—.

Campaña no vierte miméticamente una sucesión de paisajes en su poema. Se aleja de dicha mimesis topográfica y, para Cristóbal Zapata, el suyo es más que un viaje por determinados territorios ya que «la erranza es una estrategia de sobrevivencia espiritual y física»; tal estrategia implica una sucesión de «conocimiento, autoconocimiento y reconocimiento» (Zapata, 2000a, p. 433) que conlleva todo periplo. El germen de esta etapa del viaje está en escapar de atmósferas perniciosas: esa visión apocalíptica tiene que ver con la peste. Además de la tensión implicada en el desplazamiento del sujeto, está la que

experimentan sus vecinos caídos en el tránsito hacia otra dimensión: la ruta cobra la forma de un viaje iniciático. La enfermedad fulmina a la multitud que rodea al sujeto, y este se encuentra en el trance desde la oscurana hacia las luces de la sanidad:

[...]

La muerte por el Este llegó con el verano
Yo la contemplé desde los altos terraplenes
envuelto en la ventisca
Avanzaba por las calles en la mirada de la gente
[...]

(2018, p. 6)

El enunciante privilegia una actitud sobre otra; persevera en soledad, a pesar de que el espectáculo que advierte durante su trayecto es, más que intimidante y tétrico, escenario de un testimonio que da cuenta de sus pares: «Los vi caídos/ Traspasé los umbrales de sus antiguas casas/ Y fui compañero de sus últimas memorias [...]» (2018, p. 7). Y persevera, a sabiendas de que no podrá lograrlo, en su intención de hallar una salida de aquel laberinto-prisión que es la plaga, y de aquel laberinto simbólico que es la incertidumbre. Como único habitante del laberinto, le corresponde hallar un rumbo de salida. A cada paso se produce una suerte de fascinación ante los lugares simbólicos o captados por los sentidos. Un equilibrio logrado por las fintas entre lucidez y un dejarse llevar por la sensualidad es el que se despliega en estas páginas. La consiguiente oscilación enfatiza el peso de su «densidad conceptual y rítmica» (Zapata, 2000a, p. 434). Godric es un sujeto que testimonia su periplo a través del mundo de un tiempo en decadencia, erizado de urbes desoladas que, al tiempo que pertenecen a aquella era, son también las urbes contemporáneas. Su lugar de enunciación es la precariedad, entendiéndola como el espacio desde el que se pronuncia un sujeto en quien no ha prendido la pulsión de arraigo. Tal locus es heterogéneo por esencia, pero no

a manera de continua yuxtaposición de imágenes, sino desde quien gesta un discurso axial narrativo que reconoce su forzoso desplazamiento. El sujeto cartografía los espacios de un imaginario que comparte; desde su eje en cuanto a enunciante desarrolla el tópico del *homo viator* tanto de forma metonímica como tomando referentes histórico-geográficos concretos.

La *deixis* es el punto referente que proyecta a un sujeto, un tiempo o un espacio externo al discurso.⁹⁶ Como recurso de ubicación espacial, temporal y con los otros sujetos, la *deixis* juega un papel estratégico en la poesía de Campaña. El tipo de *deixis* que funciona, no solamente en el texto vinculado al viaje sino a todo texto poético, es la *deixis ad phantasma*. Esta tiene que ver básicamente con la imaginación y la memoria. En la poética de Campaña, la *deixis* mantiene un norte ambivalente, toda vez que marca un referente siempre en ausencia (en cuanto al espacio), y en un dilema entre pasado y futuro (en cuanto al tiempo). El sujeto se encuentra aquí, allá, en todas partes: «Veo a mis antecesores, a los antecesores de éstos / y a sus antecesores» (CG, p. 26); y a pesar de que cree reconocer en un principio la presencia de los otros, pasa a desmarcarse de dicha presencia: «Mas cuerpos, nombres, palabras, casas / me son extraños» (CG, p. 27). Además, hay un pertinaz deseo de negación, incluso cuando acude a un apóstrofe especular, y el sujeto se refiere a sí mismo:

[...]

Dices que estás lejos
y avanzas hacia un buque abandonado, semináufrago.

[...]

Ahora dices que no estás
y la ciudad se convierte en un dibujo confundido por los meses

⁹⁶ Ver Cifuentes, J. L. (1989). *Lengua y espacio: Introducción al problema de la deixis en español*, Universidad de Alicante; y González Marín, S. (2019). *El epitafio de Ovidio (Trist. III 3.73-76): la complejidad de la deixis al servicio de la sofisticación poética*, Universidad de Salamanca.

[...]

Tu nombre un sortilegio invocado
para un poema menor.

(CG, p. 29)

Para algunos analistas, Campaña ha desarrollado una poética que aproxima su reflexión individual a «las formas universales de la cultura» (Balseca, 2011, p. 83); se entiende así su detenimiento sobre su lugar en relación con otras voces de la poesía local, regional y de la lengua castellana. A pesar de que para esta investigación consideramos la edición de *Poesía reunida* de Mario Campaña (2018), es recomendable caer en la cuenta de un notable detalle: la ciudad imaginaria que el poeta había configurado, como paralelo lírico de Guayaquil, es Guermantes (nombre que proviene de la tercera parte de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust: «Le Côté de Guermantes»). El uso de esta denominación puede leerse como un desdoblamiento: la ciudad es una y es otra simultáneamente. La representación cumple con la función de la máscara, que abona en favor del extrañamiento en tanto es superficie de un espejo que devuelve una imagen otra, (des)figurada, pero que conserva los atributos esenciales que pretende encubrir. Guayaquil y Guermantes corren, equidistantes a la mirada del sujeto enunciante y, a la vez, guardan propiedades que las diferencian. Esta urbe, de nombre de profundas resonancias, y que consta en la edición príncipe de 1988, cobra forma propia al lucir como espacio de tránsito cuando el sujeto no recorre espacios rurales:

Vi las aguas amarillas del río
cuando me dirigía hacia Guermantes
Agitadas alumbraban la ribera

(1988, p. 31)

Sin embargo, en la edición de *Poesía reunida*, treinta años después, a la ciudad de Guermantes se le retira su nombre pro-

pio y se lo reemplaza por uno común; es, a secas, «mi casa», la ciudad. Campaña demuestra su duda en cuanto a si guardar fidelidad al pasado o al «ideal poético» del presente (Campaña, 2018, p. IX). Esta actitud concreta podría considerarse como un afán del autor por deshacerse de un referente ficticio cultista y, más bien, recuperar para el lector una especie de cercanía horizontal:

Vi las aguas amarillas del río
cuando me dirigía hacia mi casa
Agitadas alumbraban la ribera.

(2018, p. 13)

Sirva este ejemplo para advertir la revisión permanente de sus textos.⁹⁷ El sujeto profundiza en su dimensión moderna, esto es, la de adoptar su nomadismo, aunque no se considere necesariamente un extranjero (Serrano, 2011). Las épocas, pasada y presente, coinciden en la enunciación contemporánea del sujeto. De igual manera, cuando la voz lírica «estrella esas alusiones míticas ilustres en sórdidos *arrecifes de cotidianidad* [cursiva mía]» (Rodríguez Castelo, p. 43), ciertamente resalta imágenes negativas —los límites son «borrosos», el río es «in-navegable»—. Pero, asimismo, no se puede negar que la enunciación refleja su reverso, y que existe un vaho casi nostálgico, de melancolía, que rememora cualidades de la ciudad y de un tiempo extraviado que el sujeto añora, aunque declare su deseo de desembarazarse de ellas:

Todas las noches vuelven a mí imágenes que me acorralan
Circunstancias y lugares que no puedo desconocer.
[...]

97 Hay muchos otros casos. Las diferencias entre las ediciones primeras de los cinco títulos de Campaña y la de *Poesía reunida* incluyen la reorganización de poemas, la supresión de textos y la reescritura de versos. Como es visible, el expreso deseo del poeta se enrumba hacia presentar como edición fija la de 2018.

la vieja casa de campo, la pequeña y sucia habitación
en la terraza de la calle Sucre
seguramente son los cuerpos y nombres
de mujeres que conocí o conozco
la casa de mi abuelo, la habitación mía.

(2018, p. 27)

Enlazada con esta pesadumbre, hay una presencia péfida que sombrea los intentos del sujeto por evadir la peste, presencia que puede asociarse con la enfermedad, pero que alude a algo de mayores implicaciones políticas. Entre caóticas multitudes emerge la figura del mal: «Desde entonces sueño con demonios/ con ángeles terribles/ disputándose mi sombra» (CG, 1988, p. 8). La muerte, asociada con los cuerpos apestandos por la plaga, se vincula con un ominoso despliegue de estandartes y canciones que rememoran estériles gestas patrias, situación que, a su vez, es rechazada por el hablante: «En las caravanas de predicadores y mercaderes/ descubro la mirada ansiosa de los untadores del mal» (CG, 1988, p. 9). ¿Quiénes son aquellos «untadores del mal», cuya mirada el sujeto sorprende en medio de la multitud? Cuanta superficie rozan queda impregnada por la vileza y la crueldad. Las ceremonias con multitudinarios ejercicios de formación de tropas, flameantes banderas e himnos castrenses coreados por la turba se vinculan con el fascismo y su culto a la personalidad del caudillo. El repudio a dichas ceremonias es irrefutable: «Desprecio la inútil heroicidad propuesta por los himnos / y el negro graznar de cuervos azuzados por la muerte» (2018, p. 16).

Ajeno a la convicción de su camino, el hablante lírico se persuade a sí mismo para trasladarse recorriendo tramos de territorio, y para marchar y embestir contra y a través del tiempo. Se afirma en el empeño de reconocerse como un permanente nómada, y el de distanciarse de aquella que llama «inútil heroicidad». Intuye lo que Giorgio Agamben propone acerca de la dinámica de la inmanencia; dice el pensador italiano que la inmanencia radica en la traslación permanente, cuyo eje

promueve que se autoconstituya y autopresente el ser, «el ser como *pasearse*»:

los estoicos se sirvieron justamente de la imagen del paseo para demostrar que los modos y los acontecimientos son inmanentes a la sustancia (Cleante y Crisipo se preguntan: ¿quién es el que pasea, el cuerpo movido por la parte hegemónica del alma o la misma parte hegemónica?). Como Epicteto dirá más tarde con una invención extraordinaria: los modos de ser «hacen la gimnasia» (*gymnasai*, donde hay que considerar también etimológicamente el adjetivo *gymnós*, «desnudo») del ser. (2005, p. 514)

El caos proveniente de la partida sin norte equivale a que el sujeto toma un rumbo confuso e interminable, que lo sumerge en un desorientado viaje. Allende esta ruta, no hay un marcado anhelo de progresión de la subjetividad hacia un estadio espiritual. La tierra prometida puede encontrarse más cerca de lo que se piensa: el «viajar en sí mismo» de los místicos cristianos y musulmanes hace pensar en ese permanente desplazamiento es una espiral que va hacia un no reconocer como propio ningún territorio. El andar errático constituye, en sí mismo, un haz de dimensiones entre las que se incluyen la recreación de un tiempo medieval a través del peregrinaje, la angustia por el vertiginoso paso del tiempo, la reflexión acerca de la vida y la muerte:

No es el recorrido de un trayecto prefijado, sino un vagabundeo, y que por tanto no se atiene a linealidad ninguna, ni ofrece posibilidad de fin. El viaje es metáfora de múltiples planos, difíciles de delimitar en firme; todos ellos están al borde de convertirse en otra cosa, en un ciclo en reconstrucción constante. (Del Pliego, 2013, p. 228).

Y aquellas reflexiones no pueden sino asentarse en el tiempo presente. El sujeto parece encarar la maldad inevitable;

corre paralelamente a ella (desde la memoria y desde el tránsito) tomando la posición de quien supone el desplazamiento como una forma de búsqueda de luces en la escritura, toda vez que ha quedado frenada la esperanza del futuro y la mirada recapitula el pasado con todas sus tragedias:

A lo largo y ancho de esta intensa y hermosa odisea posmoderna, Campaña parece interrogarse e interrogarnos por el único sentido que el viaje tiene en un tiempo globalizado como este, donde existe una supuesta libertad para desplazarse de una a otra geografía; aunque la verdad es que, como en Homero, todo es posible en la geografía que las palabras inventan (Serrano, pp. 93-94).

Aquí, la soterrada magnitud del discurso del Campaña de *Cuadernos de Godric*. El sujeto enunciante se propone eludir la iniquidad —la peste—, pero esto no quiere decir que se encuentre en condiciones de bosquejar una ruta de la que esté totalmente convencido. Por el contrario, la incertidumbre acompaña el destino de este peregrino contemporáneo, en quien lo preponderante «es la manera en que este referente renuncia a la certeza que preside a lo épico y derrumba la teleología. La epopeya que surge de ciertos pasajes no tiene recompensa» (Del Pliego, 2013, p. 229).

La libertad del escritor, o el camino andado

La palabra de Mario Campaña otorga énfasis a las nociones del deseo de verdad y de fundamento y, en ese sentido, su voz paga tributo a los filósofos de la sospecha. Tal énfasis se dirige hacia dichas nociones desde la duda como lugar de enunciación. En Campaña, el poema proviene de la oscuridad y el silencio, pero tiene ecos en la *polis*, en el universo del *pragma*, como lo reafirma el autor en reflexión sobre el papel de la escritura en el mundo contemporáneo, pues esta

exige una indeclinable libertad, una incesante renovación. Libertad frente a las instituciones literarias, frente al mercado y frente al poder, libertad frente a la lengua, su léxico, su sintaxis e incluso su ortografía y su morfología. La libertad del escritor no debe tener límites. (2008, p. 327)

Otra de sus coincidencias es que la liberación del pretérito llega a verse como el olvido, esto es, un alejamiento de la opresión que acosa al ser humano (Nietzsche, 1996). Parte del patrimonio del individuo es la elección de un lenguaje y, a través de él, de un rumbo (Sáenz Cabezas, 2018). Si la verdad no se encuentra en las convenciones con que el lenguaje desea comunicar, debemos reconocer que su esencia es, al menos, dudosa.⁹⁸ En este sentido, hay que recordar el pronunciamiento de Campaña sobre la beatería.

Al respecto aclara el poeta que entiende por beatería «la adhesión rutinaria, torpe, veleidosa o interesada, en todo caso acrítica, a un pensamiento, estilo, literatura, persona, tendencia, cosa o situación que ha sido previamente legitimada, erigida hacia lo alto, divinizada» (2006d). Y ve la beatería extendida no solo a lo religioso, sino a lo largo de numerosos campos de la cultura, así como de sus instituciones. Además, percibe que en la crítica literaria ha sido nocivo el papel de lo que llama «espíritu escolástico»; y con ello se refiere a «la actitud intransigente que parece creer que la poesía se puede hacer solo de un modo» (Campaña, 2008, p. 320), y recorre lo que llama realismo social anecdótico, la poesía de la experiencia y otras poéticas que pueden constituirse, desde su perspectiva de la escolástica, en una aciaga traba para la palabra creativa. Profundiza en la noción programática de la duda acometiendo contra sí mismo y reconociendo cierta miopía, pues primero advirtió

⁹⁸ Marya Sáenz Cabezas (2018) recoge la respuesta nietzscheana (*Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*) acerca de la verdad: una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes.

dicho freno en la obra ajena antes de notarlo en la suya, a la que califica de «poética avara».

A lo largo de la historia, siguiendo la reflexión del poeta, ¿puede un escritor fiarse de haber elegido sus temas, su léxico, sus métodos?; en fin ¿de que opera en un libre perímetro, sea este superficial o intrínseco? (2008). Se refiere al periodo premoderno, y debe ser porque era difícil que el sujeto reconociera la alteridad y más bien proyectara un discurso unificador. Basten los ejemplos de la poesía del Siglo de Oro español y la épica de quienes cantaron a las guerras de independencia a principios del siglo XIX; el principio de libertad no tenía sentido si enfrentaba una realidad cuya característica era la comunidad de visión, de convicciones, fundamentos y propósitos (2008). Escasos casos tomaron rumbos disidentes. Hubo, eso sí, un *ethos* histórico que compartieron los autores contemporáneos entre sí en sucesivas edades. Sin embargo, en la modernidad europea emerge la libertad debido a dos ondas, la una promovida por Baudelaire y Flaubert, y la segunda por Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont. Entonces, la mimesis ha sido el impulso por adaptarse al medio, en tanto que la imaginación y la creación poética no encajan con el discurso de producción y mercado, pudiendo ser reconocidas como un riesgo para la sociedad. Hay voces que nos recuerdan que Nietzsche descubre la superficialidad del yo por medio del examen del juego de fuerzas en los vínculos sociales. Hay metáforas impuestas socialmente, a través de las que se puede mentir; pero hay otras, creativas, minimizadas como ficción lírica (Vattimo, 191).

La palabra de Campaña porta cierta opacidad, diríase un esplendor de la pesadumbre. Si bien el discurso de *Días largos* (1996) puede ser leída como una ínsula con respecto a los otros poemarios de Campaña, también se produce un recorrido, esta vez a lo largo del litoral catalán, contando como fondo la «Indolente belleza del Mediterráneo» (2018, p. 44), es posible leer la línea mítica entrecruzada con la línea de un tiempo de realidad contextual (Alhau, 2002). En su fase inicial, el sujeto invoca al trovador Guillem de Torroella, cuya memoria

está llamada a dibujar la senda (Campaña, 2018, p. 43). El periplo incluye a Rosas (el barrio de Gerona) y, también, la plaza Vicenç Martorell como un espacio idóneo para tratar «de la vida la autotraición la hipocresía / de las ciudades y la muerte» (Campaña, 2018, p. 48). No tarda el sujeto en desencantarse de sus descubrimientos: ese hallazgo del otro puede ser, más bien, una vana ilusión (Binns, 2019). Los riesgos del sujeto apuntan hacia una experiencia dialógica: aunque el contexto sea conflictivo y genere ruido, la palabra del poeta se dirige a aligerar tanto el dogma como la violencia. Es, evidentemente, un rasgo de la modernidad en estos poemas. Campaña es un poeta moderno que empieza a escribir, precisamente, como dice Milán (2011), en un tiempo inmediatamente previo a la crisis de la modernidad:

En la poesía de Mario Campaña se amalgaman así la historia y el mito, la memoria y el proyecto en la vivencia dolorosa del cotidiano existir que se figura día tras día en el diario poético de Godric o del sujeto sin nombre que vaga por las estrofas de *Días Largos*; se conforma así una visión clara y dura de los lugares y los tiempos en que el hombre afirma la vida y la reconquista de día en día, rodeado y asaltado por la muerte. (Ferrari, 2002, p. 12)

En este giro, hay evidentes puntos de divergencia con respecto a *Cuadernos de Godric*. En *Días largos*, su primer libro escrito después de migrar a Barcelona, su discurso manifiesta un fuerte deseo de volver el rostro hacia los pasos dados. El enunciante mira hacia América, pero también se asienta en su nuevo lugar de asiento, Europa. La voz lírica se regodea en un recorrido narrativo autobiográfico por plazas y parques; esto marca una diferencia notable con los otros títulos del autor; pero la tragedia aguarda su modo de decirse, de expresarse:

Como una capacidad de hacer de sí varios intentos, que siempre tienen consecuencias sobre la voz enunciativa y que se

manifiestan a través de ella como procesos dolorosos de una existencia que no logra expresar y comprender por completo la complejidad del proceso mismo. (Negri, 2015, p. 135)

Mario Campaña va apuntalando las coordenadas de una poética distinta: el dolor tiene que ver con la dispersión, con volcarse a un registro de los lugares otros que enrostra, en contraste con los lugares que ya no están en su contexto inmediato. Es llamativo que «algunos de los poetas exiliados pasaron primero por una etapa de angustia y disconformidad con la realidad» (Abdel, 2016, p. 61). Parecería que en *Días largos* impera una zona de pertenencia a la nocturnidad y, por eso, a la oscurana (la desmemoria). La consciencia de la oscuridad impulsa la búsqueda. El errar permanente deviene metáfora del desasosiego en que se sumerge la conciencia; esta orfandad se imbrica temáticamente con los poemas al verse en ellos una estructura cuasi dialéctica con los nuevos paisajes que el sujeto halla en el espacio europeo. La pasión que conduce al enunciante es periplo en el que el recorrido físico se refleja en una experiencia introspectiva que reflexiona sobre el lugar dejado atrás y el nuevo lugar de residencia. La búsqueda de certezas, en cualquiera de los espacios, es la misma; como igual es la conciencia de que resulta infructuosa. Aun así, el poema se empecina en ser la clave para la apertura del mundo y de los seres en proceso de metamorfosis:

Campaña se hace fuerte en esa capacidad de perpetua transformación y esto explica que el viaje que nos propone nos conduzca a la misma vez en varias direcciones, que sea, por ejemplo, una salida hacia lo desconocido y un regreso a lo familiar, un gesto de utopía y de resignación. Los poemas se inscriben en ese espacio nocturno que preside la atmósfera de *Días largos*, un lugar que se transforma y desaparece, el lugar del «devenir incesante» (Del Pliego, 2013, p. 228).

Cuando se mira en cualquier dirección, el mar ha perdido su brillo como en *Días largos*: «Ningún dios, ningún demonio/ danza en estas playas/ Nadie recoge caracoles/ en la hora del descanso de los amos» (2018, p. 45). Los amos son los señores de la guerra, son los interesados en la verticalidad de relaciones interpersonales; y lo que pretenden estos poemas es derribar, en lo posible, valores definitivos y estables. Y hallamos versos duros contra el sistema de vínculos a base de la fundamentación metafísica: «Vana fe, largo intento/ del conocimiento y el placer / Vana la voluntad, ardiente sustituta / de la necesidad y la suerte» (2018, p. 52): la piedad no encuentra espacio en la metafísica. La dinámica, a pesar del movimiento frenético que sucede en los alrededores (en parte, debido a la plétora del turismo), es una banda sonora: «En la arena los cuerpos inmóviles soportan / la acción depredadora del silencio» (2018, p. 45). No deja de ser importante la reflexión del autor sobre la función de la palabra poética: Mario Campaña sabe que la lectura pone al día cada poema, lo actualiza. Coincide con voces que piensan los relatos estéticos contruidos a lo largo de «movimientos de memoria y olvido, de recuperación y pérdida» (Carvajal, 2017, p. 81); al escritor (y al crítico) como quienes laboran en función de tal desplazamiento de memoria y olvido, diálogo que forma parte importante de su oficio (Carvajal, 2017). Hay una angustiosa posición en el final de *Días largos*, su voz ha buscado a los padres literarios y sentido al legado de esos mismos padres por medio de la reapropiación:

Aliento vagabundo que conduces
hacia parajes que solo tú conoces
hoy te invoco:
 si aún vives en mí
 muéstrate
como antes te mostraste a mis mayores

Libérame de la trampa que confunde mis sentidos

(2018, p. 64)

La poesía, según Campaña, lleva una pesada cuota de condena, de la que el poeta se sustrae por instantes para mirarse y vuelve a las interrogantes sobre los alcances del lenguaje: «Y buscar la plenitud en la agonía de su deseo [...] ¿Puede la palabra hurgar / y descubrir en su morada / El sentido de los hechos...?» (2018, p. 65). Adelantándose a lo que iba a ser su bisagra creativa (pensando en *Días largos* desde *Cuadernos de Godric*, y lo que será en el futuro *Aires de Ellicot City*), piensa el espacio recorrido como uno yermo debido a la acción nociva de quienes lo pueblan: «Porque tierra descubierta/ es tierra hundida para siempre» (2018, p. 67). Este fenómeno se dirige hacia lo simbólico también; el sujeto acumula imágenes y se cuestiona acerca de su papel, «...como un cerdo/ hoz en tierra extraña» (2018, p. 67). Carvajal propone cambiar la pregunta sobre qué hacer con el acontecimiento poético debido a que este «no delimita condiciones, ni establece tiempos de realización» (2017, p. 97). Asimismo, están presentes herramientas críticas como comprensión de la historia, registro, memoración, y una proyección de la que no están ausentes los olvidos ni las exclusiones. En lo concerniente al discurso del poema, al ánima que lo sostiene, el enunciante se sabe perdido de antemano: «Cada día el imagina corazón su gesta / por un lugar para el dolor y el júbilo [...]» (2018, p. 57); pero a la hora del acaecimiento del lenguaje poético, la lucha con el silencio lo mueve a reconocer que «Del pasado balbucean lenguas muertas» (2018, p. 57). El sujeto busca que lo que se enuncie en el poema sea un lenguaje que brote del silencio, de la noche cerrada:

No tengo alternativas contra el silencio.
También el silencio puede ser un lugar hueco
Tiempo que devora el lenguaje
Presencia que consume el tiempo.
¿Se extingue la palabra en el vacío?

(2018, p. 62)

A pesar de todo, Campaña persiste, una vez más se anticipa, pues el lector se colocará en un lugar de enunciación más allá del discurso ideológico. Le interesará el poema que acaece y su permanente trabajo: «El olvido de la poesía se paga» (2018, p. 67).

Aires libres en urbe extranjera

Uno de los principios éticos que más celosamente se guarda en *Aires de Ellicot City* (2006) es el de la libertad, o su permanente búsqueda. La libertad no es un principio de fundamentación, sino la experiencia básica humana que se expande y evidencia por dicho aprendizaje. La libertad no es solo objeto de especulación, sino que radica en lo empírico, esto es, en la experiencia particular. El motor subversivo de la palabra lírica proviene de un mundo mutante en oposición a la rigidez de las convenciones (Pellegrini, 2005). En su avance hacia la construcción de tal experiencia, el sujeto se sabe susceptible del yerro y de la caída. La angustia irrumpe «porque ante la caída el individuo sabe que siempre se puede caer más hondo; esa posibilidad —libertad— engendra angustia» (Rey de Castro, 2018, p. 158). El sujeto de *Aires de Ellicot City*, en tanto reflexiona sobre la libertad y, más aún, en tanto se desenvuelve en un ámbito libre que es el lenguaje, promueve un tránsito que lo ubica ante la angustia debido al escenario de la maldad y la caída:

De un lado los soplos de una «baldía» modernidad, representados por el jardín del cual pareciera ser emblema el nombre de la población norteamericana que insinúa el título; del otro la divisa del pasado donde también hubo un huerto, modesto quizás, evocado como oloroso y maternal, como índole irrevocable de las inquietudes del poeta. (Robles, 2008, p. 8)

El sujeto recalca su ímpetu por ir hacia los límites (Robles, 2008); avienta fuera de sí la fundamentación metafísica

y se vuelve portador del predominio de lo intensamente humano. Para Eduardo Espina, el enunciante «habla para que las palabras vengan. [...] Al lector le llegan rumores de un habla bien tramada, de un rito de menos a más, pues recién está llegando desde lejos para poder completar su permutada existencia» (2010, p. 29). De forma curiosa, el sujeto arroja sus puyas contra una fundamentación que, aparentemente, coincide con el tiempo medieval que escogió para *Cuadernos de Godric*, y formula una intersección, una bisagra más bien, entre dicho tiempo y una fundamentación contemporánea, sita más bien en el sujeto que, por cierto, es un sujeto escindido, como en *Aires de Ellicot City*:

Un Dios en celo los gobierna
Un Dios sin brillo los alumbraba
Un Dios sin mundo les enseña el mundo

(2018, p. 93)

Esto quiere decir que el sujeto se enfrenta a dicho discurso y, dado que los lectores hemos conferido espacio a su voz lírica para que se pronuncie por nosotros, nos dejamos conducir por los recovecos de su recorrido. Al lado de los temas que trata, hay elementos formales que llaman la atención en la palabra del enunciante. Fernando Balseca atiende el tono de *Aires de Ellicot City* y recalca que el viaje se produce más en la dimensión temporal que en la espacial: viajar «es entregarse a la memoria del que viaja»; sostiene que el discurso del sujeto en este libro «no se puede detener —casi es un procedimiento joyceano—: habla de lo uno y de lo otro mientras anda, mientras se mueve, mientras observa, mientras recuerda, mientras descansa, mientras sueña» (2005, p. 175); mientras que puede señalarse que las imágenes apocalípticas empiezan a notarse en esta entrega y, en consecuencia, Godric deviene «hombre póstumo» de una era que se aproxima a su término (Binns, 2019). El tono de *Aires de Ellicot City* es uno inconfundible, que se hace camino con un impecable manejo de los ritmos,

y parece que conduce al sujeto hacia dolorosas elucubraciones sobre el propósito y el final de la existencia, también concebida a la manera de un periplo:

¿Para qué querías la vida, si habías de ignorarla,
si nada puede darle a tu insaciable incertidumbre?
Alma obstinada, mitad fugacidad
Mitad ósea espesura

(2018, p. 125)

El misterio es parte del sinsentido que subraya la voz, a la vez que produce un camino de ruta inversa a la que llevó adelante con *Cuadernos de Godric*. Si con aquel poema, Campaña pretendió evadir la peste y salir del terruño, con *Aires de Ellicot City* parece volver sobre los pasos en un retorno simbólico, específicamente en la memoria, pues abundan los casos en que el lenguaje se refiere a la madre, a la casa, y lo hace a través de palabras concomitantes, las palabras de la «infancia». El autor menciona lo que persiguió con esta entrega:

El redescubrimiento de las posibilidades expresivas de la lengua, digamos, vernácula, que yo uso con cierta abundancia en ese libro, ha sido muy importante desde entonces para mí. [...] Pero el regreso es imposible, y este libro habla también de eso (En Mussó, 2017, p. 146).

Muy al contrario de lo que podría pensarse, tales redescubrimiento y exploración del lenguaje poco tienen que ver con la idealización; implican, más bien, un privilegio de la libertad sobre la comunicación, que parece preocuparle menos al poeta. El vocabulario de la tierra natal es rescatado por Balseca (2005, p. 176); a pesar de que el libro trata del traslado y de que, efectivamente, Campaña lo escribió en un espacio otro, lejos de su país, a lo extenso del texto se recupera un habla regional (a través de un léxico del litoral continental del Ecuador), que es también una manera de pretender construir un puen-

te con la querencia, esto es, con el terruño. Así, la pulsión de arraigo es detectable a través de síntomas evidentes. Lo vemos en el caso de los baños que las yerbateras andinas, en cualquier lugar del país, aplican a sus pacientes aquejados de mal de ojo, susto, etcétera, o a los que van para obtener un giro positivo en su existencia, sea amorosa o en asuntos de dinero. Se lee en *Aires de Ellicot City*:

Baño de dulce: monte de baño
Ruda de gallinazo y arancel
Mastrante y yerbaluisa, campana
Y paico. Jazmín de Arabia, eucalipto
Abejón y rosa de muerto florecida
Con tabacos y limones. Jabón prieto
Yerbabuena y manzanilla. Yerbaluisa
Otra vez la de la abuela
Romero y paico para que te mire bien
Canela en hojas. Pimienta de olor y
Raspadura. Y después
Baño de Perfume: abrecamino
Bien fragante de cera y suerte rápida.
[...]
A estos baños de limpieza. Encomiéndate.
La gente es mala de arriba abajo.

(2018, p. 117)

Este fragmento es visto como un «humilde tratado de botánica» (Gómez Olivares, 2019) que recoge especies vegetales destinadas, casi todas, al saneamiento; de ahí que rememore la ablución en tanto purificación. Pero sucede que la gente es mala «de arriba abajo»; por tanto, la visión política expone una visión degradada de la sociedad. Sucede también que el sujeto debe cuidarse de los demás y les hace la misma recomendación a sus interlocutores. Hay un marcado puente que separa las orillas entre aquellos a quienes el sujeto considera cercanos y todo un universo de habitantes cuya práctica es procurar daño;

dos maneras de resolver problemas son una excusa perfecta no solo para palpar la otredad, sino que esta se pone de manifiesto en el propio sujeto cuando emerge de sí un otro: no el pacífico peregrino que huye del mal y explora geografías, sino un potencial guerrero. El enunciante se sabe en un universo ahíto de peligros y, haciéndose camino entre ellos, dice hallarse en una versión tropical del caos: «Una gran cachinería rebosante / De bultos pobres y abalorios» (2018, p. 119).

A la meca de los peristas, en el Ecuador, se le llama «cachinería»⁹⁹, el territorio de quienes venden, a sabiendas, objetos robados al lado de otros de segunda mano a los que se les ha dado presencia renovada. La imagen es la plaza atiborrada de quienes se aplican en actividades entre legales y clandestinas, abundantes en abalorios (objetos ornamentales de poco valor). La ironía pesa en la postura del enunciante Campaña. En el poema no hay sujetos de casta privilegiada ni un lugar destinado a la usanza de una tierra prometida para el viajante, más aún cuando se incorpora la hipérbole. La búsqueda de un norte, si es posible en este espacio, se produce en medio de la vorágine con que la ciudad somete a sus habitantes:

Me oriento entre la tralla de los cables
Cuya extensión alcanza para envolver la tierra
y atarla fijamente

(2018, p. 107)

La orientación se entorpece en la confusión que genera el cableado eléctrico y telefónico que pende entre los postes urbanos. Su entramado alude al entramado simbólico que el ser humano encara. Es laberinto indescifrable siempre a determinada

⁹⁹ El cachinero, dice Fernando Miño-Garcés, es aquella persona que se dedica a «desmontar las diferentes partes a un vehículo robado para venderlas por separado», pero también es «el comerciante que trabaja en la calle, generalmente cambiando de lugar según le convenga, y sin pagar impuestos por su comercio»; y en su cuarta acepción, quien se dedica «a la compraventa de objetos robados o de contrabando», *Diccionario del español ecuatoriano* (2016, p. 126).

altura, que apunta a la cabeza de los transeúntes y simboliza tanto hacinamiento como error, como cuando la diosa griega Ate revoloteaba rozando las sienes de los hombres y mujeres, y los impelía a cometer equívocos y disparates. ¿Desea el sujeto atar al planeta y fijarlo? ¿Es realmente su propósito orientarse? Entre las escasas certezas que encauzan al sujeto están las de aferrarse al lugar de procedencia, y su intención de afirmarse en dicho lugar de la memoria: «[...] Yo viví en una ciudad construida con guijarros / Caña guadua y barro, ciénaga y manglar» (2018, p. 113); aunque también está la continua ruina: «Viene como un perro, oliéndome, la muerte. / Viene a un jeme de mí, con su aliento sucio» (2018, p. 113); y, además, hay un norte teleológico, pues el enunciante asume una sucesión de deberes: el cuidado que lo compromete con las flores, los pájaros, el amor, la poesía y la casa. Estos elementos se emparentan con las pulsiones de arraigo y de trascendencia. La pulsión de arraigo hace que el sujeto desee aferrarse y repare, en algo, la distancia. La pulsión de trascendencia se presenta en el enunciante desde que explora la condición humana por la escritura.

En páginas anteriores se mencionó una figura con reinicidentes apariciones. La madre es la guía que guarda, especialmente en este fragmento de la poesía de Campaña, una dimensión de pervivencia telúrica, de impronta profundamente femenina. Y esta sombra, a su vez, se enlaza con una nostalgia que impregna los textos con una intensa melancolía. Como símbolo arquetípico, no acoge exclusivamente a la figura maternal, sino que, simultáneamente, es la naturaleza y es la casa. Proyectándose hacia lo estelar, la madre es la luna y, si se la ve como un ámbito de existencia, puede estar en las aguas nutricias en tanto cuño desde donde emerge cuanto está vivo. Hay un nexo simbólico entre esta madre de todos los tiempos y la noche que alumbró la luz. Así se entiende que en su silencio acoja los alaridos y que adquiera características de caprichosa y grande que el hablante le adjudica:

Excitada por los gritos, la estatua reviviendo
Madre que no alcanza, danzando en esta hora de aventura.
Con la testa gacha avanza caprichosa
Y grande;
Aquí vamos
Rondando esta pasión que aumenta y envejece.

(2018, p. 73)

Y así es como surge en la sección III del poema, custodiando un arrebato creciente a lo largo del texto. Pero también la madre es la evocación de otro tiempo, atravesada por una convivencia con la familia y los lugares de la infancia. El enunciante se ve al lado de la madre en un vano intento de gobernar el azar, dado que la pasión «aumenta» pero «envejece». El empeño es inútil, aunque ahí se constata un marcado contraste entre el examen del mundo por parte del sujeto y por parte de la madre:

Mi madre y yo jugamos a las cartas por separado
O por turnos mezclados; ella baraja de otro modo
O mejor: las suyas vienen barajadas de otro modo
Son idénticas, para perder o ganar.

(2018, p. 92)

Las señales de ruta son las mismas para la pérdida y la ganancia; se prefigura un sentido de extravío toda vez que interviene el azar de las cartas: no hay lugar para la estrategia de los jugadores. El sujeto asume un camino que lo sustrae de otros. La alusión constante a la madre reconoce ese extravío, lo que subraya un emplazamiento nostálgico: «Llegan brillos de otros mundos / Estrellas difuntas / Que irradian luz que no les pertenece / Vienen del pasado a destacar los arrecifes / De lejos admirable, de cerca promesas cortantes» (2018, p. 93). La búsqueda de tal retorno a las aguas nutricias encierra un propósito de disolución del dolor y la pérdida. En este momento, el discurso gana personalidad propia entre derroteros que pueden

reconocerse en los juegos arbitrarios del azar (más bien, en la tensión que hay entre el azar y la premeditación): «La locura juega con las mismas cartas / Yo juego con las tuyas / No hay más / No hay otras / Para nadie» (2018, p. 92). Más aún, se presenta una dualidad: el espacio que, en la memoria, tiene la madre y el de la contingencia, esto es, la arenga que jamás proyectó a esa madre. El primer caso (la memoria) presenta a la madre en la decadente intimidad casera:

[...]

Mi madre juega y juega. Sus jardines
No son lo de una reina.
Entre oxidados barrotes cuelgan
Junto a sábanas remendadas
En ruinosos edificios que rematan tendaderos.

(2018, p. 93)

Sus jardines cuelgan entre la desolación y el hundimiento. Por otro costado, junto a la arenga, el sujeto anima, en un tiempo perdido en el hipotético pasado, a la madre a los riesgos de una existencia otra, lejos de la estrecha predeterminación, en un fragmento que exuda ternura:

(Oh madre, lanza ya tu poderoso juego. Muestra tus ases
Consume las probabilidades de tus años
Tira las sobras al suelo
Deja entrar a las gallinas).

(2018, p. 93)

Ciertos paralelismos entre el mundo sensible y el simbólico (la presencia de un vínculo entre lo sacro y lo profano) han hecho que se asocie la obra de Campaña con determinadas escuelas literarias, como casos de análisis en los que se halla que en su poesía «reina la oblicuidad propia de la perdurable dicción simbolista» (Belli, 2005, p. 5). Otros analistas (Robles, 2008 y Galbarro, 2009) rastrean en este autor la influencia de Rimbaud

y Baudelaire (del que el ecuatoriano ha sido lector y biógrafo)¹⁰⁰, y de los poetas españoles del Siglo de Oro. Por otro lado, Carlos Germán Belli, poeta y crítico peruano, subraya, como una línea que atraviesa el libro, la peregrinación psíquica en la que la humanidad zozobra. Si la peregrinación psíquica tiene un papel decidor en estos renglones, significa que las «digresiones» actúan a la manera de catálisis (distracciones o cambios de ritmo en el relato) que, a la larga, son giros en esa dirección, cuando el camino no sustraía las fuerzas del enunciante.

El sujeto configura un mundo

En el próximo mundo (2011) encierra un discurso en el que el territorio y la casa se ven desde una distancia cierta, desde un afuera. Sin embargo, el adjetivo próximo puede ser leído tanto como para darle a ese mundo un escenario futuro (el siguiente mundo), como de cercanía. Uno de los propósitos del sujeto lírico, consciente de su avance ineludible, es establecer parámetros por oposición en un régimen binario: si hay un mundo silencioso es porque también hay otro plétórico de sonidos; si hay un mundo ajeno es porque se persigue uno propio, aunque se esté al tanto de la imposibilidad de tales aspiraciones. Lo que el hablante pretende es un mundo otro, inédito hasta el momento de su enunciación, y que se oponga al que deja a sus espaldas:

Sin estrépito el mundo empieza, mudo
Un hueco calcinado
Cochambroso mundo ajeno
Interrogando por un deseado renacer abierto
El amplio acorde disonando
De la casa que crepita.

(2018, p. 131)

¹⁰⁰ Campaña, M. *Baudelaire: juego sin triunfos*. Debate, 2006.

En la voz de *En el próximo mundo* hay diseminados tramos que demuestran, por un lado, dosis de determinación y por otro, de desconfianza. Eso puede leerse como una perspectiva en torno a la palabra, pues «Estamos ante una poesía que alcanza un espacio solo conocido en sueños, cargado de imágenes que transmiten la materialidad de lo desaparecido» (Prieto, 2011, p. 99). Por otro lado, pesan la mirada y la conciencia de los alrededores: se advierte más que en los otros libros una vigilia permanente: «En medio del éxodo, el yo del libro, una última reencarnación de Godric, se diferencia sin embargo de los demás por su capacidad de ver más allá, o mejor dicho quizá simplemente de verse» (Binns, 2019, p. 175).

A pesar de dicha vigilia, se consume el tiempo de la ruta concebida como errática, con una participación del azar: el hablante asume que adonde lo lleve la mirada es un potencial camino. Sin embargo, *En el próximo mundo* registra su camino entre una adversidad que hace más pesado intentar dar pasos:

Sedosa libertad: lejos
La pértiga, el bastón, la vara
Que nos conducían amablemente
En nuestro torpe deambular vacío

(2018, p. 132)

Este equilibrio imposible, debido al desvanecimiento de referentes, marca el derrotero emprendido. En el lado de la determinación, los deseos se resisten a perderse en la evanescencia: «Voy a esperar que brille tu nombre en el cielo/ Como brillan la luna o una estrella en el agua/ Letra a letra una nueva constelación/ Verán con tu nombre repetido en el cielo» (2018, p. 160). En el lado de la desconfianza se fusionan los tiempos, asimilados con evidencias del tránsito. Aquel convencimiento (para propios y extraños) que es la memoria, se difumina en la sombra de la negación y la suspicacia: «Ya nadie creía en recuerdos; nadie/ Y así todo se confundía/ Lo mismo era todo; lo mismo que nada» (2018, p. 161). Si la nada es el todo, el sujeto

es perdurable en su propio acorralamiento y se dirige hacia un perenne torcimiento de ruta, en un tiempo presente envuelto en el extravío:

El entorno simbólico que se presenta en estos poemas refleja un mundo asediado por la caída, privado de toda temporalidad y, por tanto, condenado a girar sobre sí mismo. La muerte se ha instalado en la vida porque no se ha luchado lo suficiente contra ella. (Antzus, 2011, p. 179)

Ha quedado bastante atrás la ilusión edénica, y se produce un resuelto estado de desconcierto. *En el próximo mundo* confirma la aseveración de que la ruta no es necesariamente física, sino que puede recoger la proyección de una subjetividad ubicua cuyo *telos* se interrumpe, encaminándose hacia atrás o hacia adelante, como en una espiral imperecedera:

20

¡Y de la puerta regresamos!

No es que quisiéramos salir o entrar

[...]

Debíamos saber que si sube mucho la luz

Deja de alumbrar. ¡Y un día se extingue!

Así ocurrió: ¡Ay, nuestro andar estático

Nuestro extraño avanzar inmóvil!

(2018, p. 161)

Seguimos a Milán cuando advierte, pensando en Campaña, que el poeta moderno resulta de la tensión entre el pretérito (en tanto referente) y la dinámica del futuro ignoto (hay una carga negativa en el rumbo incierto). El poeta cuestiona el pasado reconstruyéndolo. La paradójica caminata del sujeto se enraíza a la voz; la metamorfosis se moviliza alrededor de un afianzamiento en símbolos consistentes como la tierra y la casa. La perturbación se supera a través del movimiento, pero en dicho desplazamiento se halla la negación (la estabilidad

no es posible en la continua crisis). En dicha mutua negación de antípodas se encuentra un síntoma del carácter fugaz de la existencia. Hay una dialéctica que advierte un principio inmutable dentro del conflicto entre adversos. La antítesis de la tensión permanente es ruta que anhela la plenitud. Vemos un afán por la recuperación del tiempo para indagar los principios de la identidad. Y, por otra parte, el descubrimiento de la soledad es heredad telúrica. Aunque el enunciante, desilusionado, reconoce que la soledad lo impulsa a resolver las interrogantes eternas:

El próximo mundo estará lejos de este
Y hasta allí llegaremos vagabundeando
Girando y girando sobre nuestras cabezas
Porque el próximo mundo cambiará siempre de lugar
Ni el amigo ni el enemigo serán nunca estables.

(2018, p. 185)

El sujeto reconstruye el pasado no desde la perspectiva escenográfica sino desde la sensibilidad: es un poeta moderno «que se niega a abandonar la interioridad» (Milán, 2011, § 2). Este analista percibe cierta mimesis con la percepción heideggeriana del poema, pero también lo que sería la apertura de las cosas del mundo al texto.¹⁰¹ El hablante de *En el próximo mundo* halla riesgos que no cesan, aunque cruce barreras y terrenos: «En esta ciudad extraña nada crece/ Una lagartija nos muerde siempre el pie/ Y aun después de muertos nos castiga / Royéndonos las uñas.» (2018, p. 147). Asimismo, va hacia

¹⁰¹ Dice Milán en su reseña: «Hay una apropiación en Campaña de procedimientos diversos de aproximación al fenómeno poético usados con rigor fuera de tiempo, desde lo estrictamente mimético de una reflexión sobre el poema de carácter heideggeriano, por ejemplo –para Campaña el poeta no ha dejado de ser ese caído de la escucha de los dioses que no están, un caído de la ausencia que ha convertido la no casa del mundo en casa de la palabra– hasta su incursión a plena concretud en un presente al que toma también con pinzas aunque no escamotea cosas y, a medida en que avanza la escritura, las cosas del mundo van entrando al poema». (*Periódico de poesía*, 43, octubre-noviembre, 2011)

sucesivas direcciones, incluida la del recorrido tomado y, teniendo a la muerte como segura, llega al extremo de considerar ingenuo aspirar a una guía: «Ninguna línea se insinúa hoy, blandiente y cándida» (2018, p. 167); y continuamente empieza de nuevo su reto a la muerte: «Todo se hunde aquí. En su lugar / En su silencio.» (2018, p. 170). En lo que Antzus llama «alegorías» sobre el lugar que tienen hoy tanto el poema como el poeta, pueden reconocerse líneas aplicables a gran parte de *En el próximo mundo*. Tales son dos, básicamente.

En primer lugar, un camino trunco en el que el hablante se sabe partícipe del *ethos* de la desolación, porque en esta poesía «es consciente de que ya no puede referir el mundo hechizado del poema moderno, sino solo expresar o bien los restos de una lucha [...] o bien eso que origina la belleza, su condición de posibilidad» (Antzus, 2011, p. 181). Sin embargo, el lenguaje busca las esclusas; ¿dónde se hallan dichos rezagos del conflicto? En la serie de antípodas en que las cosas se originan:

i

[...]

Tras la espuria intimidad, una grávida materia
Translúcido metal en las noches nace sin rutina
Que secreta carne cuece en su vaivén

(2018, p. 131)

La lucha también se produce con el lenguaje. Entre los elementos lingüísticos que destacan, pervive la inclusión de ecuatorianismos, aquellas palabras que permanecen en el léxico de un sujeto de la mitad del mundo. Emergen vocablos como «canguil» (palomitas de maíz), y «mosquiñaña» (avispa pequeña). Algunos de otros que el sujeto incorpora al poema tienen que ver con los oficios que se niegan a desaparecer, como el de los «fineros», que son los artesanos «tejenderos» que fabrican los sombreros finos de paja toquilla, conocidos como «jipijapa», en la costa central del Ecuador:

Heme pues, aquí
Llegando una vez más a este sitio extraño
Donde despierta agitado el pecho
Y en su impaciente monstruosidad, la mano:
Azoca, amigo, lo extraño nos despierta
Hosco nos salva, justo
En el instante del torpe transigir.

(2018, p. 132)

Azocar es apretar los hilos de paja que sobresalen del remate del ala del sombrero; el sujeto compara la destreza que posee el artesano mientras azoca con la astucia que recomienda al interlocutor, su «amigo». Lo previene de consentir en lo que no se crea justo; califica dicha acción de torpe y un momento que debe evitarse. Por tanto, la voz privilegia el decir asociado a aquellos oficios ancestrales sobre un mundo homogenizado por las presiones del mundo global. El uso de ecuatorianismos es una «saludable falta de pudor» que supone recurrir a palabras que aclaran la procedencia y ubican al texto en las «coordenadas de un vocabulario que por definición lo margina de cualquier posibilidad hegemónica, incluida aquella de ser cooptado vía una lectura exoticista que subrayase estos usos del lenguaje como una especie de satisfacción metropolitana de la diferencia» (Gómez Olivares, 2019, s. p.).

En segundo lugar, los poemas de este libro conllevan un nimbo de privación alrededor del enunciante. Este es quien lo ha abandonado todo, deviniendo sujeto fuera de normatividades y convenciones. El hablante se traslada a una posición de desplazado, y «esta ética y poética de la desposesión —necesaria si lo que se pretende es [...] la fundación de un mundo nuevo— implica también un rechazo del pasado y de la tradición» (2018, p. 182). Con *En el próximo mundo* nos preguntamos qué nos aguarda, entonces, sino la palabra que se extenua en su posición:

En el próximo mundo podremos más
También ahora podremos más
pero las huellas del desastre
y la falta de sueño
nos impiden creer que podemos más.

(2018, p. 184)

Ese repudio al pasado radica en el deseo de plasmar un relato otro. La historia ritualizada puede, o no, resultar óbice para imbricar los hechos según los empeños de la voz: «No es que hubiéramos olvidado nada / Y volviéramos a recuperarlo para avanzar / Sino que no podíamos organizar el pasado» (2018, p. 161); así es que el sujeto reconoce la dificultad de estructurar su narración. Y este deseo no llega a plasmarse, queda en el plano de la irresolución; al concebir una forma alternativa para el pasado, el sujeto conlleva el germen de la subversión política, pues halla el mundo imbuido en la desazón, provocada por una impronta estragada por la maldad. El resultado es un descarrío permanente.

Ya mencionamos la lucha con el lenguaje y henos aquí, con *En el próximo mundo*, ante una serie de fintas con la cultura. Se activa un recorrido paralelo entre esta cultura y el lenguaje, promovido por acercamientos y distanciamientos entre la enunciación de la voz lírica y su entorno, tanto natural como el creado (y erosionado) por los humanos. La indigencia es simbólica pero también apunta a desprendimientos que se ligan con un terreno asolado en el que se nota su huella devastadora. Además, la ciudad de Campaña es una urbe que se zambulle en una atmósfera difícil. El locus enunciativo mira la realidad concreta con desdén: «El solo hecho de que recurra al verso blanco y a un castellano de cuño hispánico, aunque lleno de las ambigüedades que el uso da a las palabras en las distintas regiones, lo convierte en parte de un estado de regreso y cierre de época» (Aulicino, 2011, s. p.).

La autenticidad que Campaña brinda a sus textos los vuelve paradójicos, ya que «dan la sensación de una naturalidad

del decir —y no hay decires naturales— donde todo desborde escritural se clausura en la medida, toda *hybris* parece controlada» (Milán, 2011, § 1). El analista subraya la voz, entre lejana y oscura, que tiene acción sobre el mundo, que se implica y resuelve desde la utopía. Pervive la mirada al mundo, pero es visible la regresión: «El precio último de la apertura de Campaña al mundo es el poema que cierra el mundo, poema utópico por excelencia» (Milán, 2011, § 6).

El desencanto y el periplo imposible

Habíamos entrevisto un hábito de desencanto desde los inicios de la obra de Campaña. Max Weber, a principios del siglo XX, teoriza sobre el desencanto del mundo, «Entzauberung der Welt», en las sociedades capitalistas.¹⁰² La experiencia formulada por Weber, perceptible en la obra del poeta guayaquileño, es la que advierte, en el mundo moderno, que los medios son más importantes que los fines: de ahí el desencantamiento racional. Seguimos una lectura de los postulados de Weber por parte de Gianni Vattimo, quien además de detectar en el filósofo alemán una actitud del ser humano moderno desde «cierta dosis de escepticismo» ante el mundo, destaca que parte de «la experiencia de una inevitable oblicuidad en la relación de la teoría con la práctica» (1991, p. 187). En parte por aquello, Vattimo asume un pensamiento débil, «pensiero debole», versus el pensamiento fuerte de la metafísica. A su vez, L. C. Santisteban (2013) lee los argumentos del pensador italiano y sostiene que el desencanto

¹⁰² En *La ciencia como vocación* (1919), Max Weber afirma que la racionalización creciente equivale a saber que no existen poderes «ocultos o imprevisibles», sino que todo podrá dominarse a través del cálculo y la previsión. La intelectualización de Occidente deviene olvidarse del «carisma» o noción de lo sacro, eso que está más allá. El elemento que particulariza el mundo es el desencanto. Las divinidades y los mitos, que tanta fuerza tuvieron a lo largo de la Historia, han quedado derruidos.

apunta a superar cualquier práctica que tenga como base el autoritarismo. En Campaña, la morada del ser humano, aunque punto de partida de un proyecto, será lugar siempre inconcluso:

La nueva casa por edificar puede entenderse naturalmente en el sentido, materialmente, de la habitación donde, derruida la antigua, habremos de vivir; pero lo dicho en el poema podemos entenderlo también en el sentido traslaticio de vivir en poesía; y entonces, la edificación de la nueva casa es, para cada poeta, el cometido de la poesía [...] (Ferrari, 2002, pp. 12-13).

Mario Campaña es crítico con su palabra. Partidario de la libertad, ve que esta se ha encontrado en entredicho a lo largo de la historia. Halla lindes en su entorno, y es duro al cuestionar si, como poeta, había llegado a un punto muerto en cierto momento de su escritura. Con respecto a su obra, es consciente de una generalizada crisis de sentido, que el enunciante de *Pájaro de nunca volver* destaca:

[...]

Es este un comienzo para soñadores, lo sé. Pero contaba con la luna para estas noches; contaba con su luz para orientarme en la bruma que a veces me envuelve. Contaba con el río, con su proximidad, su viento desapacible. Anoche, cuando vi a la luna deslizarse en el cielo supe que iba a seguir con mi propósito.

Pero hoy la luna no está. Y la noche es negra como debe ser el cielo de los ciegos.

(2018, p. 191)

Aquel astro, bajo los nombres distintos de la utopía, devino ilusión de norte; mantuvo el fin de iluminar el camino. Pero en su ausencia, la palabra poética suele volcarse en movimiento que pretende la apropiación del mundo a través de su interiorización. En la obra de Campaña, estas ondas de interiorización se superponen en lo que puede ser rescatado como «una

alegoría a la imposibilidad del viaje» (Soley, 2017) Esta idea coloca bajo una lente crítica la mentalidad fundadora que impera en Occidente, y se aproxima a la de Richard Rorty en *La filosofía y el espejo de la naturaleza* en lo que concierne a los cimientos de una secularización del pensamiento. La actitud del otrora peregrino en un espacio, inhóspito por nuevo y hospitalario por las mismas razones, nos coloca frente al conflicto del sujeto a través de sus erráticos pasos en pos de sentido: «yo deambulaba en ese triste desconcierto / buscando a mi maestro y mis amigos» (2018, p. 196). El viaje se imposibilita, el sujeto va tras la herencia de la metafísica, pero sin propósito de fundamentación:

ahora a la inmovilidad
no al vacío
teme el alma aletargada
pánico a una quietud que nos castiga
a un ocioso deambular sin pausa
sin casa, sin lugar bendecido
un desapacible pronunciar sin fin
el abstruso discurso de nuestra vida

(2018, p.197)

La existencia adviene un interminable ser y un estar; así, el exilio doloroso se produce debido al temor a la condena a «un ocioso deambular». En *Pájaro de nunca volver* desaparece el río que daba sustento a un pueblo; de ahí que se abren las posibilidades interpretativas, porque «Es un llarg poema poblat de veus que canten des del passat, configuren un paisatge humà esquerdat» (Montané, 2017, como se citó en Soley, 2017, s. p.). El río, en clave figurada, reúne todo arraigo o sostenimiento. Sea cual fuere la naturaleza de la ausencia del río, el fenómeno vuelca a un pueblo a la errancia. El autor sentencia que, aunque han viajado millones de personas, solamente retornan los que han vencido a otros (Campaña, 2017). En la coda de *Pájaro de nunca volver* dice: «Pero yo no tengo majestad alguna. Yo

nací y creí en un lugar sin majestad, un lugar llamado Matavilela, y esa es la única identidad que reconozco» (2018, p. 237). Al evocar un lugar sin lugar, un espacio nacido de la ficción (Matavilela es un barrio imaginario de la ciudad de Guayaquil que aparece en la narrativa de Jorge Velasco Mackenzie, específicamente en la novela *El rincón de los justos*, de 1983), el enunciante se remite a una querencia conocida; se trata, a decir de Niall Binns (2019), de un retorno a sí mismo en el que halla reminiscencias del «pájaro inmortal de Keats». Si bien esta poesía habla esencialmente del traslado, su discurso no abarca solo el desencuentro, la oscuridad de la distancia y la falta de un lugar idóneo para optar por devenir sujeto sedentario; también configura un universo entero a través de la asunción de una condena a errar, como acción de yerro sin dirección determinada: «de noche el silencio era más duro» (NV, p.193).

En su faceta de ensayista, Campaña sostiene que, a pesar de las nuevas dinámicas y la democracia en Occidente, se arraigan paradigmas que modularon sectores aristocráticos y la Iglesia (2017). Las instituciones, aunque caducas y decadentes, tienen un peso formidable que conviene al poder. Ya en la poesía, el tono es de una congoja persistente, pautado por pasos que llevan una ruta dolorosa, en una «travesía por la pérdida y el desarraigo, sin origen ni meta» (Domínguez, 2017, § 4). Dicho tono grave hace que el sujeto se mueva también de tema en tema, atravesando tópicos como el *tempus fugit* («atado a mi epitafio, durante años / he dormido sobre grandes pedernales / en una piedra solar deshabitada», NV, p. 212), la duda existencial («en la carretera / claman / con su coartada / estrepitosos los deseos / en el banquillo donde nadie sabe / quién gana o quién pierde» (2018, p. 208), el amor y desamor por el país a través del locus horribilis («los antepasados míos creyeron / en tiempos días tras días deshabitados / sin avance ni retroceso hoy seguimos / por estas resbaladizas dunas» (2018, p. 212), etcétera. Aunque *Pájaro de nunca volver* sea el peldaño último de su particular vía dolorosa, no se encasilla en una atmósfera establecida en aquellos ámbitos medievales del poemario que inaugura su ruta migrante hacia al mundo contemporáneo:

Ningún tema como el de este libro es desgraciadamente tan de actualidad (pronto nadie sabrá cuál o cómo era ese mundo, ese Paraíso perdido al que la humanidad siempre aspira a volver); de palpitante actualidad, pero sin haber pretendido Campaña hacerla. Lo cual resulta atinado y, sin duda, un logro. (Lergo, 2017, en línea).

La actualidad mencionada se vincula con esos otros viajes forzados por la violencia y la pobreza, los de la migración. Puede leerse la preocupación de la voz por la guerra y la miseria, endémicas en numerosas regiones. Y por quienes migran buscando seguridad física y satisfacción para sus necesidades económicas. Se descubre en estos versos la saludable contaminación que produce la migración y las realidades que produce en la identidad de las poblaciones, a pesar de que haya elementos complejos de aceptar. Está lo que se deja atrás, los anhelos, sostiene Inmaculada Lergo. El sujeto va hacia otras maneras de acercarse a un origen desde el uso de la lengua, que tienen que ver con acudir al refranero popular: «nadie va a negar lo que sabíamos / del caldo solo sabe la cuchara» (2018, 197); y con la recuperación, pues también aquí hay términos vinculados con oficios ancestrales: «todos aquí en el lugar de siempre // el tahúr criador de guantas» (208, p. 203) y, asimismo, a prácticas artesanales: «¡azoca!» (2018, p. 231). En esta entrega, Campaña replica herramientas que ha usado previamente. Por un lado, la palabra poética parece menguar un dolor constante. *Pájaro de nunca volver* modera el tono desgarrador, aunque expresa –como pretensión velada– lo que deviene símbolo de instituciones modelos de una moral dominadora:

ah, si fuéramos como una catedral...
si tuviéramos nervios finamente trenzados
unos a otros sosteniéndose incólumes
[...]
y quizá tendríamos una esperanza
en forma de misterio propio

(2018, p. 210)

Por otro lado, la ironía va *in crescendo*: el sujeto anhela ubicarse, aunque tenga coletazos de razón, en medio de paradigmas ajenos: «solitario tulipán lacustre / a la deriva entre sagradas aguas / dinero genitor de almas / borboteando oraciones desde el fondo» (NV, p. 217). Hasta que, llegado a su punto, la ironía llega a su clímax:

[...]

ahora, la mano alzada: ¡punto de orden!
sírvele un poco de paz con pólvora
a los obstinados viajeros tambaleantes
¡adiós!
que le sean amables los caminos
en el infinito espacio inmarcesible
y en limpia copa sorban un nuevo ruego
¡el último!

(2018, p. 203)

El sujeto no desea instaurar el orden: la intención del poeta contemporáneo no es la de emprender una nueva épica que lo encauce hacia un lugar más noble, sino procurar sintonía con quien fuga de una funesta energía y anhela un aire más limpio, aunque por desestabilización de la lengua, o su desdogmatización. El postrer tramo del periplo confirma su rumbo hacia una dimensión temporal; avanza y se despoja de nociones estratégicas de ubicación. Carecer de orientación impide una linealidad y, además, empuja a esta subjetividad a una voluta tras otra:

La suspensión de la dimensión teleológica, la inmersión en el «ahora», el hecho de que el proceso de liberación mismo tiene que poner en práctica la libertad, todo esto sigue teñido por la sospecha de que el poner el foco en el «ahora» constituye una desesperada retirada estratégica ante la falta de esperanza de cualquier enfoque basado en una «cartografía cognitiva» más global de la situación (Agamben, 2005, p. 230).

El espíritu vertebrador de una comunidad desaparece. Se trata del río que sustenta al pueblo, pero, al empujar a los seres humanos a un nomadismo que busque otros espacios (de expresión), sugiere traducir discursos de intereses autónomos a un discurso de conciencia común. *Pájaro de nunca volver* configura un universo léxico idealizado concorde a algún propósito subjetivo, reflexiona sobre su génesis y el de sus pares, lo que incluye una atmósfera mítica de búsquedas: «sin la oleosa sabiduría de los mayores/ mansos y discretos nos movíamos» (2018, p. 194). Con mítico nos referimos a la profundización en el misterio y los escombros: ante su hallazgo la respuesta es una aproximación a la realidad mediatizada por relatos ambiguos: «todo lo aprendimos de los absurdos / pensamientos que nos endilga la muerte / prometiendo salvación / y en humedales salvajes nos ahoga» (2018, p. 197). Lo que fue desplazamiento a través de distintos eslabones concluye dándole al lector una sensación doble. En un extremo, la de no haber terminado el viaje y, en el otro, un malestar acerca de la certeza en el sujeto de que no hay un lugar al que pueda aferrarse:

Ulises se transforma en «Nadie» para escapar al peligro. Si extendiera la acción y le colocara al sujeto el predicado de «el nombre que salva del peligro», lo que marcha, ese múltiple anonimato, es la multiplicidad de lo que no tiene nombre. Pero tampoco tiene más señas que la experiencia individual o compartida. Desde el principio hasta el final, el discurso poético mantiene una constante: *la pérdida* [cursiva mía]. En realidad, el ir perdiendo. El largo poema de Campaña tampoco tiene lugar de partida ni punto de llegada (Milán, 2017, p. 10).

Este Odiseo siempre buscó la omisión de su nombre para que surtiese algo de efectividad desde su primera salida de la peste que imperaba en *Cuadernos de Godric*. Se equipara al que se presenta como Nadie para encarar a los monstruos y al peligro. En un principio fue Godric, aunque dicho nombre esconde una incógnita difícil de despejar. Luego la voz se pro-

yecta hacia la incertidumbre: «roja tu ronda de palabras entreabiertas / tu querella de flores ambiciosas» (2018, p. 213). Esto, porque el de Campaña es un viaje imposible, un poema que indaga en el lenguaje y el tropo un sentido de la realidad. Campaña explora por los enigmas; su viaje es utópico, construido con palabras (Vilas, 2007).

En clave de diáspora, la segunda parte del poemario es despliegue que constata la ubicación del sujeto mediante el ejercicio de la *deixis*. El uso de cursivas destaca el *Aquí*; se dirige hacia un eslabonamiento de voces que, a fin de cuentas, emanan de la conciencia del hablante que traduce, como eco, el discurso múltiple que recibe: «y *aquí escucho*» (2018, p. 224), «*Aquí, escucho*» (2018, p. 226), «*Aquí, escucho decir*» (2018, p. 227). La polifonía evidencia un horizonte con otras presencias, de las que da cuenta el sujeto para marcar distancia y afianzar el propio discurso: «cuando vuelvo escucho / ... aquí / *dice, una voz espectral*» (2018, p. 221), más adelante, se trata de un hombre «*de inflamada figura transparente*» que vive «inescrutablemente dividido» (2018, p. 224), de «*aquella mujer*» (2018, p. 228), luego un vagabundo conocido (2018, p. 229) y el «*ser de los rincones*» (2018, p. 230). En este ejercicio dramático polifónico, el enunciante da un paso hacia un costado para dar espacio a un parecer «ajeno». Y mantuviera una postrera duda sobre el papel de la memoria que se resuelve en su aniquilación:

ardan ya casa y ciudad
cielo
corazón y memoria
todo puede cambiar.

(2018, p. 234)

El fragmento evidencia la figura de varias voces, pero proyecta la brumosa experiencia del tránsito del cuerpo material de un lugar a otro. Esta presencia multívoca significa el desarrollo de un ejercicio de escucha de la oralidad desde una

perspectiva plural y da cuenta de una tensión entre la subjetividad del sujeto y la amalgama de ingredientes que interfieren en la configuración identitaria. Hay un tono de disrupción en los eslabones de este horizonte de voces y discursos, que se encaminan a la tormenta, «un apocalipsis blanco». Si en el Introito el sujeto lamenta la ausencia de la luna que le posibilitaría ver en la oscuridad; en la Coda puede ver a través de esos mismos cristales a un hombre que «mea impunemente sobre un abeto, sobre la nieve» (2018, p. 237). Hubo un río que desapareció y dejó sin sustento a la población; ahora un extraño derrite la nieve con su orina, erosiona el paisaje, constata el desplazamiento irreal debido a la ausencia de límites, «por la falta de espacio delante y detrás de este inmóvil presente; la carencia de un futuro o un horizonte hacia el que dirigirse y también de un pasado al que volver» (Lario, 2017, § 10).

La línea de tiempo que leemos en Campaña se asemeja a la paradoja de Aquiles y la tortuga, de Zenón de Elea. Tramos sucesivos / simultáneos de un sujeto que «lo presentan inicialmente en sus tiempos medievales, pero no tardan en lanzarlo a una modernidad cargada de angustia y desarraigo y en un mundo postapocalíptico de desplazamientos migratorios incontrolables» (Binns, 2019, p. 173). El ciclo de Godric, el recogedor de talismanes, concluye; sus sucesivos avatares, como viajante y peregrino que reflexiona sobre la ruta, dan cuenta del movimiento hacia fuera y dentro de sí mismo.

Desde antes de partir a Europa, Campaña se sentía «poseído por una indeclinable necesidad de irme de todos lados, y por una similar necesidad de volver» (2008, p. 325). Benito del Pliego asigna a parte de la poesía latinoamericana las categorías «desplazamiento» y «poeta desplazado»; paralelos con la noción del poeta expulsado de la *polis*. Consciente de la marginalidad intrínseca en la poesía, halla el lugar idóneo de la escritura en el exilio (*Días largos*):

¿Decir es destruir lo dicho?

Eco que se apaga tras la repetición.

Lo que se dice es lo que se puede perder.

(2018, p. 66)

Los meandros, entre lo colectivo y lo individualidad, son síntoma de rutas erráticas, siempre en ejecución. Son varias las pérdidas: de orientación, de seguridad, hasta una merma paulatina de nombre, prestigio y reputación. El sujeto configura resquicios de evasión que comparte con una comunidad a la que pertenece; no necesariamente la de la querencia, sino una comunidad humana, genérica.

Al destierro simbólico se fusiona el que proviene de la noción del viaje. Se acerca a otros poetas al considerar la pérdida como elemento propio del lenguaje fronterizo: «Lo que se dice es lo que se puede perder». Cualquier establecimiento de límites, reconocimiento de patria o demarcación de filiaciones es un acto político (Carvajal, 2017, p. 19); y la poesía de Campaña demuestra preocupación por un lenguaje que asume un léxico arcaico, lo que hace que sea vista como neológica dadas las condiciones actuales de evolución del idioma (Aulicino, 2011). El enunciante no persigue dejar rastro, se aleja de la pulsión de arraigo y deja percibir una «radiografía apocalíptica» (Prieto, 2011, p. 99). Los tramos en que se divide esta investigación corresponden a los títulos del poeta, cuya palabra dibuja una búsqueda que, de antemano, reconoce como infructuosa.

Caemos en la cuenta de la poesía como doble clave: «abre las puertas a un (otro) mundo, pone condiciones para ingresar a ese campo de nuevas representaciones» (Balseca, 2011, p. 54), pues el poema emerge de la noche y el silencio con cierto eco en la *polis*, en el universo del *pragma*. ¿Dónde reside el peso simbólico de esta poesía? En una ética en tanto lugar de residencia para el humano. Tal residencia, lugar de enunciación siempre inconcluso, se proyecta desde el cuerpo que se dirige hacia otro ámbito más amplio: el mundo. El desencanto

en la obra de Campaña se engarza con la inutilidad del desplazamiento y, más bien, pensar el retorno. El sujeto renuncia al papel de epígono de los históricos relatos de viaje. La palabra «no» aparece una y otra vez, respunte a lo largo de *Pájaro de nunca volver*; reiteración que mira al mundo desde su revés como negación del transcurso del tiempo y como signo de permanente rebeldía:

[...]
no reversible no
todo si alguna vez aconteció
condenado queda a repetir sus pasos
[...]
no sueños, falacias del camino, no
no más aquí

(2018, p. 202)

Decimos rebeldía recuperando el término de Inmaculada Lergo (2017); a pesar de la negatividad, «la tierra se rehace cada día de entre las ruinas». El fin del peregrino no es guiar a su pueblo hacia la tierra prometida, ni regresar, anti-Odiseo, a la patria y al ser querido; tampoco admite la guía de otra voz a través de ciclos (su infierno, su purgatorio, su paraíso) tras una Beatriz. Su objetivo es el tránsito (Milán, 2011), porque también hay elementos que configuran un puente con la muerte, convirtiendo al tiempo en un elemento devastador. La propuesta llega a través de un tránsito inconcluso que promueve el hallazgo del otro y, a la vez, el desencuentro.

PACO BENAVIDES: LA PALABRA BARROCA

Belleza hizo que me fije en Belleza
y mi canción pase de moda.

PACO BENAVIDES

Hornada de voces: ámbito literario del poeta Benavides

La obra poética de Paco Benavides (San Gabriel, 1964-Berna, 2003) ha sido una de las de peso más ambiguo en el horizonte ecuatoriano y latinoamericano. Esto sea dicho debido a lo contundente de sus textos y a la prematura muerte del poeta. A pesar de su escueta producción, la crítica, en parte, se ocupó de ella logrando resultados en cuanto a su visibilización en el panorama literario. Su obra constituye un proyecto trunco en que el sujeto siente la presión de un mundo complejo y, debido a los constructos culturales y la metamorfosis, hace uso de su competencia edificadora por el lenguaje.

La poesía actúa como dínamo que muta el mundo en resonancias; «deja fluir el deseo sin nombrarlo, deja que hable la existencia desde lo hondo de la intimidad, pero sin que este pueda expresarse de otra manera que no sea imagen, tropo, y por lo tanto incertidumbre, sentido errático» (Carvajal, 2005, p. 257). Dialogando con la tradición, hay voces que contemplan la poesía desde una perspectiva similar. Nos referimos a poetas fundamentales del Ecuador como Alfredo Gangotena, Gonzalo Escudero, César Dávila Andrade, Francisco Granizo y Alexis Naranjo, quienes se sumergieron en las líneas surrealista y neobarroca.

Los analistas que escribieron sobre su poesía, y son — como dijimos— pocos, han dejado comentarios dispersos que

esperan su sistematización. Antes mencionamos que, en Quito, en las décadas de los ochenta y noventa, se desarrollaron talleres y revistas a través de la irrupción de grupos a los que se adhería buena parte de los jóvenes inclinados hacia la literatura. Eran algunos *Matapiojo*, *La pequeña Lulupa*, *Pedrada zurda* y *La mosca zumba*.¹⁰³

Los intereses de Benavides fueron variados, incluían la música, el fútbol, la astrología, la tauromaquia y el ajedrez. La tesis con la que remató sus estudios de licenciatura en Sociología y Ciencias Políticas (Universidad Central del Ecuador) abordó el festejo alcohólico. Nada lo distraía de sus lecturas y el aprendizaje de lenguas. En cuanto a la obra poética, a su «El gato negro», editado en *La motocicleta joven*, en el hoy extinto suplemento cultural del Banco Central del Ecuador (1987), le siguió *Historia natural del fuego* (1990), cuando Benavides ya no formaba parte del colectivo Matapiojo. En esta entrega ya percibimos sus inquietudes por una expresión radical y adensada, pero aún no demuestra los alcances posteriores. En 1993 se radicó en Berna, Suiza, al lado de su esposa Franziska Berger. A la escritura, la traducción (hacia y del inglés, alemán, francés, italiano y portugués) y las artes plásticas (pintura e instalación) le sumó la enseñanza del castellano y la participación en programas de radio. En los dos siguientes poemarios,

¹⁰³ Benavides vivió en la capital ecuatoriana desde pequeño, perteneció a Matapiojo, que ayudó a formar al lado de Víctor Vallejo, María Aveiga, Fabián Vallejos, Makarios Oviedo, Jairo Valbuena, Pablo Yépez Maldonado, Diego Velasco, Félix Castañeda, Iván Hermosa, Marco Núñez, Silvia Tello, Fanny Samudio, Magdalena Noboa, Ruth Patricia Rodríguez, Diego Gortaire, Susana Struve, Williams Castillo y Edwin Madrid, entre otros. *Matapiojo* se dedicó a la creación, mientras *La pequeña Lulupa* más bien a la crítica y al comentario de obras literarias. Fueron parte de ella: Galo Galarza, Miguel Ángel Serrano, Alfredo Noriega, Raúl Serrano y, más adelante, Leopoldo Tobar y Miguel Ángel Zambrano. *La mosca zumba* estaba integrada por Byron Rodríguez, Gustavo Garzón y Pablo Salgado. Además, en *Pedrada zurda* escribían los poetas Ricardo Torres, María Berrini, Héctor Cisneros, Ramiro Oviedo, Alfonso Chávez Jara y Leopoldo Tobar, y los antropólogos José Bedoya y Amílcar Albán. Las revistas se financiaban con los recursos de sus miembros, solían incorporar textos a manera de manifiestos, recibían colaboraciones de autores extranjeros y, de forma más o menos explícita, mantenían una tendencia contra las instituciones culturales y políticas.

Viento Sur (1995) y *Tierra adentro* (1997a), se nota una profunda impronta de la experiencia de la migración¹⁰⁴, que pesa en su poesía revelando un correlato en clave de contracultura; esto es, ofrece una propuesta contra el discurso dominante y hegemónico. De las oleadas contraculturales, las que se asocian a este decir poético son las de la década de los sesenta con una carga del movimiento *hippie*, y las del movimiento *punk* de los setenta. También su forma de entender la poesía, en tanto relato *underground*, reniega de la importancia que se le ofrece al mercado y de la vía de construcción de masas.

Desde dicha perspectiva se asocia con los propósitos barrocos tanto culteranos como conceptistas. En diciembre de 1997 también apareció *Canto XI de la Odisea. Versión de Paco Benavides*, como edición de autor, constituyéndose en el último libro que publicó en vida. Después de su muerte (24 de junio de 2003) aparecieron dos poemas: «Bloomsday» (2004) y «De algunas consideraciones de Sancho para el mejor gobierno de la Ínsula Barataria» (2006) en sendas revistas literarias.

En cuanto a la evolución de la obra édita de Benavides, pueden detectarse varias etapas. Decimos édita porque hay libros y poemas sueltos que aguardan su cuidado, comentario y edición¹⁰⁵. Las fases podrán dividirse en:

¹⁰⁴ Otros poetas ecuatorianos que viven allende las fronteras nacionales son: Huilo Ruales (1947) en París, Ramiro Oviedo (1952) en Amiens (Francia), Ivonne Gordon (1958) en Redlands (California), Mario Campaña (1960) en Tarragona, Fernando Itúrburu (1961) en Plattsburgh (Nueva York), Roberto Altamirano (1965) en Barcelona, César Molina (1965) en Chicago, Diego Gortaire (1967) en Berlín, Ana Cecilia Blum (1972) en Tucson (Arizona), David G. Barreto (1976) en Filadelfia, Alex Lima (1975) en Long Island. Hay poetas ecuatorianos más jóvenes creando en el exterior, pero, por criterio metodológico, nos detenemos en este punto.

¹⁰⁵ La familia de Paco Benavides y Víctor Vallejo, albacea literario del poeta, conservan algunos títulos. Cuando este libro se hallaba en proceso de publicación aparecieron *X (vida y milagros)*, escrito hacia 2001, y *Cuadrilla* (2023). Quedan inéditos *Besoin de Voyager* (escrito en 1998) y *La voz de mi amo* (1999).

a. «El gato negro», en publicación periódica del Banco Central del Ecuador (*La motocicleta joven*, 1987), e *Historia natural del fuego* (1990). Se trata de poemas que trasuntan bien digeridas lecturas, entre las que destaca la poesía de Ezra Pound, que podría ser considerada una suerte de modelo no solamente para este segmento, sino para la obra entera de Paco Benavides. El enunciante entiende la poesía como un proceso desnaturalizador del lenguaje, y muestra, a través de ella, un escepticismo con respecto de los estratos jerárquicos y los arquetipos de la modernidad. Esta fase ha sido vista por algunos estudiosos como cercana al surrealismo (Madrid, 2007, p. 399). Además, la ironía se vuelve importante en torno a la insuficiencia del lenguaje, toda vez que lo expresa precisamente a través del lenguaje.

b. De esta fase son los libros *Viento sur* (1995) y *Tierra adentro* (1997a). Aunque estos títulos tuvieron ediciones distintas, son los que han tenido mayor difusión entre los lectores y han convertido a Benavides en algo parecido a un poeta de culto. No nos agrada la frase, pero el evidente entusiasmo de los lectores revela tal realidad, que refleja también una actitud de distancia, crítica, en cuanto a la modernidad. El primer título tuvo un tiraje de mil ejemplares en el Fondo Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana; el segundo, de trescientos ejemplares, en una nascente editorial quiteña. Es potente poesía que recupera y busca —como lo hiciera antes Pound— en fuentes como el «Inferno» de la *Commedia* de Dante, y también en la clásica poesía china, algo como una retórica de la concisión que se despliega en ambos títulos.

c. De su tercera etapa son *Canto XI de la Odisea. Versión de Paco Benavides* (1997b), «The Bloomsday», escrito entre 2000 y 2001 y publicado parcial y póstumamente en *Kipus* (2004); y «De algunas consideraciones de Sancho para el mejor gobierno de la Ínsula Barataria. Primera parte», escrita entre 2002 y 2003, y publicada en 2006. Aunque es la más reciente, se trata de la parte más desconocida de la obra del autor. El sujeto sigue buscándose en determinadas tradiciones europeas; esta

vez son la epopeya clásica (la *Odisea*), un texto renovador de la narrativa anglosajona del siglo XX (el *Ulysses* del irlandés James Joyce) y un texto pionero del género de la novela como *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes Saavedra. Paralelas a dicha ruta, avanzan las entregas de *X (vida y milagros)* (2021) y *Cuadrilla* (2023).

En el poema de Benavides, el lenguaje colisiona consigo, impulsando movimientos dialécticos que, en un espacio fracturado, cumplen con enunciar estéticamente sus contenidos y, en cambio, enrarecen el proceso comunicativo privilegiando el poético. Por tanto, desdeña el afuera y se dirige hacia el adentro del lenguaje. Sánchez Robayna menciona que dicha perspectiva contrapone el «lenguaje «mismo» contra el lenguaje funcionalizado, pragmatizado, de direccionalidad exterior» (1999, p. 1775). El poema adviene como el lugar donde el sujeto conjura la palabra.

Podríamos hallar la premisa creativa de Paco Benavides en «Variación», de *Viento Sur*: «El mundo inaugura el mundo sin serle fiel» (1995, p. 35). Al respecto, Ezra Pound enseña a Benavides que la novedad (estilística y temática) es parte de las búsquedas poéticas y, a la par, que la lectura de los clásicos ofrece inagotable material para esos futuros poemas. El poema crea un mundo cultural paralelo al de la naturaleza, y toma partido por la superabundancia que formula a partir de ella. Se trata de un asunto de representación que se alinea con certeras ideas de Bolívar Echeverría cuando piensa en la actitud del sujeto frente al agotamiento de un canon «que para él constituye la única fuente posible de sentido objetivo, la que lo lleva a someterlo a todo ese juego de paradojas y cuadraturas del círculo, de enfrentamientos y conciliaciones de contrarios, de confusión de planos de representación [...]» (Echeverría, 2000, p. 45).

La poesía de Benavides critica la modernidad. Esta es encarnada por poetas desde el movimiento llamado Modernismo en el Ecuador (Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa, Humberto Fierro, Arturo Borja, etcétera), con quienes la poesía del país

adquiere mayoría de edad; y más tarde por el Posmodernismo. Pero lo que en los poetas mencionados es un desprendimiento del Romanticismo y un acre despertar al mundo burgués, en Benavides aparece como conflicto entre el continente y el objeto representado. Este enunciante nos recuerda la noción de un poema que sobrepasa el mundo, pues desborda en potestad lo «sensible» de su volumen. En el mundo barroco, como es el caso de Benavides, cabe, como en ningún otro espacio, pensar el poema como acontecimiento. Además, Alain Badiou recuerda que el nombrar el acontecimiento debe ser poético (lírico). Nos enfrentamos ante la paradoja de un movimiento en espiral, pues ya habíamos mencionado que se privilegia el adentro estético en lugar del afuera comunicativo. El pensador francés señala que

para nombrar un suplemento, un azar, un incalculable, hay que abreviar en el vacío de sentido, en la carencia de significaciones establecidas, en el peligro de la lengua. Hay por consiguiente que poetizar, y el nombre poético del acontecimiento es lo que nos lanza fuera de nosotros mismos. (2002, pp. 89-90)

Así, el «fuera de nosotros» equivale a los extramuros del yo. El poema de Benavides se inscribe en una tradición que atiende la identidad latinoamericana inmersa en un contexto europeo. El sujeto dialoga consigo, y con una tradición occidental y oriental, ironizando el paso de uno a otro, a manera de bloques cuya frontera se disuelve continuamente en el poema, como en «Oros cinabrios», de *Viento sur*:

[...]
alfajores cenizas de Lao-Tse y
la espina dorsal de una sirena plumas
de Quetzacoátl la primera noche a solas
con Minerva
todo para tu ofrenda para tu sepultura
así

te marchas envuelto en símbolos y perfumes
de guayabas José Cemí Lezama Lima.

(1995, p. 14)

Una poesía distinta, que con proyectos similares coadyuve a extender los márgenes del canon, tiende a movilizarse hacia lindes vinculadas con la poscolonialidad, tras un estadio de pluralismo desconocido en décadas anteriores en el Ecuador, cuando el locus clásico señoreaba en la creación y la crítica, y no permeaba la presencia de otras tradiciones.¹⁰⁶ Pondremos como ejemplo de voces que guardan en algo un vínculo referencial con respecto a la de Benavides tanto desde el posmodernismo como de un barroco nacional. Gonzalo Escudero (1903-1971), en el posmodernismo ecuatoriano, recibe la herencia del barroco cultivando formas de la tradición poética española como la silva, la octava real y el soneto, a las que envolvió en un nimbo surrealista y de búsqueda de la divinidad, resonantes entre la luz y el vacío, tal en *Réquiem por la luz*:

[...]

Estatua de la luz sobre la nada
que cambias tu atavío en vestidura
talar con la neblina enjalbegada,
por vaporosa cada vez más pura,
y por más pura más atribulada,
mi prisionera de la celda oscura
del desgarrado pecho que te llama.

(1998, p. 323)

En determinados poemas de sus libros, Escudero tiene una profunda incursión en el surrealismo (las vanguardias decantan en el surrealismo), con una metáfora alienante; con un consiguiente caos que lo embarga todo a pesar de su unidad temática, como en «Zoo», de *Altanoche*, en que se leen o la aseveración o la negación, eslabonadas:

Los caballos han aprendido a leer el mundo
en las frutas de vidrio de sus ojos.
Colonia nudista de las madrêporas.
Grúas de chocolate de las jirafas.
Claude Debussy es apenas
la aguja de sonido de las ratas
Convoyes eléctricos de las boas constrictoras

(1998, p. 123)

Dos de las voces del posmodernismo ecuatoriano, asociadas al surrealismo, son Alfredo Gangotena (1904-1944) y César Dávila Andrade (1918-1967). Gangotena es poeta que escribió gran parte de su obra en francés (allí buscó al Otro, al igual que en un poetizar arcaizante), quien despertó la atención de poetas como Jules Supervielle, Henry Michaux, Max Jacob y Jean Cocteau. Se lee en su «L'homme de Truxillo»:

La marée d'ambre, aurifères les trombres
Brassent l'opale.
Lavande d'août, le vent frémit dans nos armoires;
Déclenche en flammes l'aurore de l'iceberg lointain
Et comme l'espérance s'éloigne labiale
Sous une profonde couche de sience.

(2004, p.18)

Dávila Andrade, en cambio, presenta la mutación de las formas, de todas las cosas, a través de ese «estar alerta» como requisito de la experiencia lírica (Carvajal, 2005, p. 179), fusionado con herramientas de iniciación y no pocas referencias del esoterismo que marcan «el agotamiento de una forma literaria que acompaña la modernidad ecuatoriana y, con ella, la construcción de un proyecto literario nacional» (Carrión, C. E., 2018, pp. 164-165). César Eduardo Carrión recomienda leer la poesía hermética de Dávila Andrade, más bien, como un «gesto crítico», más que como mera ruptura. Leemos en *Catedral salvaje*:

[...]

Quebrantan, roen, lamen y esmaltan el cadáver del amo,
las alimañas, las flores sedientes, las corolas carnívoras,
las mariposas vagabundas, las orquídeas de la fornicación.
Todo se envilece y rueda en caos palpitante de nebulosa
intestinal, tremenda; hasta llegar a la bosta, al vómito,
a la blasfemia, al parto de monstruos, al sismo que engulle
la arquitectura susurrante de los pequeños pueblos.

(1984, p.188)

Francisco Granizo (1928-2007) retoma formas canónicas; en su poesía se percibe una atmósfera mística que erotiza todo lo que menciona y lo que sugiere, a la vez que deja sentir una potencial protomúsica en cuanto existe, derivada del anhelo de lo absoluto y la vecindad orgiástica de los cuerpos. Lo unió a Escudero una noción cercana de la poesía, aparte de una larga amistad. Granizo es una de las voces más potentes de la poesía ecuatoriana. Gozosa y frenética expedición hacia los predios del amor, como en *Muerte y caza de la madre*:

[...]

A prisa, su pecado,
la dulce valva y el delfín herido,
del fondo desvelado
y del arpón sumido
toman, divinamente anochecido

(2005, p. 165)

Entre los propósitos de Alexis Naranjo (1947) está el de articular un lenguaje que, por etapas, pareciera ir de lo hermético a un despertar de los sentidos a través de la búsqueda de significados en resonancias de la cultura y las señales erráticas que brinda en su recorrido. Juan José Rodríguez afirma que en estos poemas «el mundo adquiere —mientras más se acerca a la idea del yo— una dimensión paradójica, especular, anamórfica. Derivas, cajas chinas» (2010, p. 10). Hay un espíritu

recolector en la imagen, pues Occidente y Oriente aterrizan en un desmedido lenguaje especular con la aplicación lúdica que los dédalos aplican a la palabra (Carvajal, 2005). Ejemplo de tal actitud la vemos en «Escher print gal-lery», de *Azahar*:

máscara de régulo / concha de mi albedrío
tinta de mis pupilas / aljibe de tahúr
sierpe de moebius / adán en bustrófedon
si se quema la nube natura no se queja
ni su tizón te tatúa / ni su moaré te viste
cópula alunada / sol machihembrado
melisma apenas / falo de cristal
ouroboros tu verba / esqueje de fribonius
y murmure mi alma
flectere si nequeo superos acheronta movebo

(2010, p. 58)

Algunos poetas levantaron proyectos al alimón. Muchos se dedicaron al activismo cultural. Una voz consistente es la de Edwin Madrid (1961). Lo mencionamos como parte del colectivo Matapiojo. Con Benavides sostuvo una línea de amistad y fue quien publicó *Tierra adentro* (1997a) en su proyecto Ediciones de la Línea Imaginaria, que tuvo su primer número, precisamente, con Paco Benavides (actualmente, la editorial lleva una treintena de libros de poesía ecuatoriana y universal). La primera etapa creativa de un versátil Madrid estuvo marcada por la publicación de *¡Oh! Muerte de pequeños senos de oro* (1987), *Celebriedad* (1991), *Caballos e iguanas* (1993) y *Tentación del otro* (1995). *Celebriedad* es un texto más extenso, y representa el discurso dislocado del sujeto ebrio:

Un borracho es una noche trizada sus cristales
[...]
es un torturador triturando los testículos del lenguaje
es una cantina con sus putas y ladronzuelos
es una botella destapándose en la cabeza

un borracho es una mujer azul
te gustan las mujeres azules?
Dylan Thomas fue un buen borracho
se salió de la clínica a tomar 18 wiskys seguidos

(1991, p. 33)

Tres años antes, Paco Benavides había publicado su primer poema importante, «El gato negro». Texto marcado por preocupaciones urbanas, con un acercamiento al *homo garrulus* (el humano charlatán) y al tono desgarrador producto de las relaciones nuevas a las que ha llegado un sujeto sito en una realidad simbólica y que ha devenido constructo a base de su controvertida (e imposible) definición:

[...]
carrol con su sonrisa sin gato
y al mismo tiempo que escribo escribo
una oreja pasea sin dueño/yo
paseo sin ojos sin boca sin orejas
no estoy contigo ni conmigo
¿te gustan los gatos negros?
[...]
tuatúa zuindá zurrado ausencia amor enfado tristeza
alegría van gogh fue un buen poeta se cortó una oreja
[...]

(1987, p. 9)

En la poesía de estos autores no hay parquedad; el lenguaje es poblado por la desmesura. Los elementos de múltiples procedencias hacen conocer cómo el sujeto repara en que el mundo está construido a base de la diversidad y la memoria, al igual que la realidad, y que de ahí nace una inagotable fuente de significados, porque «el error estético fundamental [...] consiste en creer que el lenguaje es un simple instrumento representativo» (Sollers, 1992, p. 85). Dichos eslabones forman una cadena que

impulsa al lenguaje, desde el poema, a nombrar lo ausente y a devenir cortapisa de su función en tanto herramienta de un sistema y, por tanto, anula su propósito operativo y funcional del poder. En cuanto al hermetismo que se lee en los inicios de Benavides, seguimos a Luis Beltrán Almería, quien señala que la lógica que funciona en esta clase de escritura es «lógica de la necesidad»; asimismo, el crítico afirma del hermetismo que

no es ni un asunto del pasado ni un problema marginal. Para ello podemos alegar una concepción del mundo moderno basada en la fusión de oralidad y escritura, de tradición y libertad. Pero, sobre todo, podemos alegar que el hermetismo y la cultura simbólica que lo sostiene constituyen las diversas repuestas que la humanidad puede dar a dos problemas esenciales: el de la correspondencia entre estética y ética, y su consecuencia la integración de vida y saber. (Beltrán, 2014, p. 158)

La obra de Paco Benavides tiene momentos, fases, diríamos, y serán revisadas en el epígrafe 6.3., que aborda la poliglosia.

Los versos de Benavides entre el surrealismo, el barroco y el neobarroco

La mirada hacia las escuelas y los movimientos de la creación literaria suele ser generalizante, de manera que niega espacio a las particularidades de la obra de los autores individuales. Perlongher, glosando a Severo Sarduy, sostiene que el barroco pone en entredicho la función comunicativa del lenguaje «para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que «brilla en sí»». En fin, una literatura que satura dicha función, «*Potlatch* sensual del desperdicio, pero también urdido de «texturas materiales»» (1996, p. 22). Vemos que en Perlongher subyacen categorías de Bataille y Deleuze en cuanto a la poesía como gasto y la materialidad del lenguaje. Una lectura

detenida de los poemas de Benavides conduce a un territorio ambiguo, toda vez que la constante referencia a textos canónicos aparentemente constituye un perfil elitista. Así lo ve, por ejemplo, Edwin Madrid: «A pesar de que sus comienzos son de un surrealismo muy marcado, luego se despega y abraza una búsqueda en el lenguaje que lo emparenta a la tradición más ecuatoriana de César Dávila Andrade» (2007, p. 399). Con todo, la poesía de Benavides reniega de aquella función operativa del lenguaje y se instala en el territorio de las «literaturas del lenguaje», en una poética que (seguimos nuevamente a Perlongher cuando teoriza el neobarroco y, en particular, la poesía de Leónidas Lamborghini), sin ser del todo vanguardista, se apropia de elementos vanguardistas tomando, como una de sus herramientas, una «saturación metonímica» (1996, pp. 26-27).

Desde sus inicios literarios, cuando perteneció al colectivo Matapiojo, Benavides vivió una era llena de manifiestos y utópicos proyectos en los que predominaban las rutas socialista y anarquista hacia un nuevo espacio social. Sin embargo, el poeta ingresa a una zona donde la poesía puede ser percibida como poblada por la erudición de una cultura letrada estimulante, como estimulante son el vigor y los ritmos de extracción popular de los que se halla colmada en busca de lectores. Aun con tal carga de imaginaria, o precisamente debido a ella, el lenguaje poético restituye identidades que pudieron haber sido escamoteadas por elites políticas y económicas a nivel global (Balseca, 1992, p. 134). Se trata de un sujeto que mantiene su lugar de enunciación y, desde allí, fractura y admite filiaciones varias que confirman la alteridad de América Latina.

El territorio simbólico se desintegra y se reconfigura; son legibles las señas de la simbiosis de disciplinas como la historia, la geografía, la literatura. Juan José Rodríguez cree que una considerable parte del panorama poético ecuatoriano está lastimada por un discurso «redundante como estrategia expresiva» (2013, p. 111), contra el que se han opuesto propuestas como la coloquial y la neosimbolista. La poesía de Benavides evidencia, a través del pastiche, elementos de una composición que afirma

una estética de musicalidad múltiple, al estilo coral, a manera de estratos que se superponen y que cohabitan en el texto como círculos concéntricos: el arcaísmo en el castellano, el quichuismo, la referencia, la cita textual, la impostación del tono, etcétera.

En Paco Benavides es notorio un encauzamiento entre dos veredas como son el surrealismo y el barroco. Más aun, en sus primeros textos se nota la adscripción del sujeto a dicho movimiento, e incluso el epígrafe que abre *Historia natural del fuego* es de René Crevel: «Pero se ha hecho tarde, / misteriosa. Eres la que pasa» (1990, p. 5). Desde esta perspectiva de lectura de poesía, Benavides combina ingredientes de diversas procedencias, buscando entre lo cercano y distante, recabando material para su creatividad, como subraya Verani cuando piensa en Paz sobre el proceso surrealista: «La apertura a lo desconocido e irreducible a categorías explicativas le devuelve a la imaginación poética su facultad inventiva» (2018, p. 435). Tal apertura es vecina del disrafismo, que trasciende el método del acoplamiento. Alí Calderón pone acento en el término disrafismo en entrevista con Charles Bernstein, quien, a su vez, lo toma del universo médico a través de Susan M. Schultz. Proviene de *raph*, suturar; entonces, disrafismo equivale a una mala, visible sutura; el mexicano acude a Enikő Bollobás cuando la crítica húngara, al comentar a Bernstein, se refiere al disrafismo como algo extraño, anómalo, que demuestra las técnicas de escritura y, en esencia, «la materialidad del lenguaje» (Calderón, 2019, pp. 82-83). Ingresamos al territorio de lo diaforético y las distopías expresivas: recuperando, por medio del versículo, herramientas del surrealismo como son el *collage* y la disruptiva yuxtaposición de elementos, Paco Benavides incursiona en el campo onírico y logra que señoree la imagen visionaria. En cuanto al *collage*, se vincula con la inclinación de Benavides hacia la pintura a lo largo de su vida (con una mayor atención en sus últimos años). Está en los poemas que, en cursiva, se intercalan a lo largo de este libro, pero también en el ensamble que, en el poema, existe de elementos de evidente diversidad, lo que integra un tono lúdico-trágico, tal en «Carta a una señorita en su torre baldía»:

...la maravillosa colección de cervatillos sordos y rápidos para admirarla por otra parte que no sean sus ojos, sus ojos que miran siempre al abismo de mis dedos que intentan morderla. (pensaban en decirle, por ejemplo, nevermore)

...la última incursión riesgosa en el bosque de las palabras tristes (le suplico me perdone: aún no puedo conjurar al cosmos para entregarme como a las manzanas muy rojas).

(1990, pp. 34-35)

Daga anémica

+++

No tiene densidad por sí sola,
vive en la forma de un viaje.

+++

Una especie de noche:
Fuego hacia adentro.

(1990, p. 38)

Por otra parte, en cuanto a la imagen visionaria, Benavides encaja con una irracionalidad que para el lector consiste en una metáfora de naturaleza distinta. El hablante desarma la realidad, el entorno. En esta metáfora, la relación de movimiento (a base de semejanza) entre tenor y vehículo reside más bien en la carga emocional que posee para él. De ahí que se incursiona en una intimidad que requiere la función de cómplice en el lector, como en «The man of jenjibre»:

y en los bosques donde crece
un pájaro ciego los árboles
muerden al paisaje de jenjibre
que sueña un sol que cavila y se
desprende
en la Bailarina de Diente de
Ajo que gusta
del paisaje de jenjibre que la
entristece

para satisfacción de los
pianistas cuando
la aman de puntillas y
recostados sobre
un millón de laberintos y de
gatos desvaneciéndose
de miedo en estrellas

(1990, pp. 70-71)

Es un ejemplo notorio de la manera en que Benavides adapta su batería retórica en pos de la vívida visión. Cinematográficamente, en el fragmento arma una cadena abriendo y cerrando la toma; pasa, sucesivamente, del plano general al primer plano y retorna al plano general: bosques-pájaro-paisaje-bailarina-laberinto. Desde el inicio se nota el juego, pues el sujeto no utiliza *ginger* para jengibre sino *jenjibre*, tanto en el título en inglés como en el texto del poema en castellano, a pesar de la poliglosia de Benavides. En lo formal, una energía sin bridas se suelta en las pausas y en cada encabalgamiento, como en una prisa por ofrecerse, saltar en un agilísimo ritmo que produce la imagen del desmoronarse de un mundo en fragmentos: la fractura proveniente de la distaxia, esto es, de construcciones sintácticas que se yuxtaponen. El término distaxia proviene del mundo de la medicina, y es la presencia menos aguda de la ataxia, o sea, de un deterioro de la coordinación y el equilibrio ocasionado por algún trastorno cerebral, muscular o nervioso. Encaja, lingüísticamente, como antípoda de la isotaxia, que incorpora dosis de incongruencia en el poema.¹⁰⁷ Por otro lado, también siente Benavides lo que Hugo Verani halla en el Octavio Paz de *Águila o sol*, esto es:

¹⁰⁷ La isotopía puede darse a través de un amplio repertorio de figuras retóricas, y se divide en tres clases: la isofonía (repetición de sonoridad), la isosemia (repetición de elementos de significado, semánticos) y la isotaxia (repetición de construcciones sintácticas), dicen Algirdas Greimas en *Ensayos de semiótica poética* (1976) y François Rastier en «Sistemática de las isotopías» (1976). Los sigue Enrique Alcaraz-Varó en *Claves de una estilística lingüística* (2010).

La búsqueda de la intensidad primordial de la palabra y la vuelta a los mitos primitivos ponen de manifiesto el propósito de rescatar un absoluto inmemorial, de liberar el lenguaje y la imaginación para fundar de nuevo el mundo (2018, p. 432).

Como afirma Óscar Salamanca (2013), el espíritu de protesta en contra del ámbito burgués, tanto como sus valores, tiene espacio de manera paradójica, pues las categorías que conforman el metalenguaje de dicha crítica, incluso ciertas preferencias literarias, provienen de aquellos valores en contra de los que arremeten movimientos contemporáneos como las vanguardias. La de Lezama Lima ha sido vista como una hornada que «aceptó la marginalidad y que hizo de ella su verdadera patria» (Paz, 1990, p. 210). La proyección ha sido la de descentrar el canon ampliando la lectura y el estudio de la poesía de autores que presentan una obra que marca distancias con la tradición, estén donde se encontraren y en el tiempo en que estuvieren. Roberto Echavarren percibe en el barroco un movimiento que modifica el propósito de un desenlace: «La escritura barroca obedece a la noción de proceso indefinido, si no infinito [...]. No es un final, sino el término provisorio de un despliegue» (1996, p. 17). Se nos hace visible el poema envuelto por una noción que le confiere características de inagotable e infinito. Un recurso al que suele acudir el sujeto en el mismo texto, y que se asienta en la provocación, es el de yuxtaponer palabras de tramo en tramo, palabras que unas veces ofrecen el ritmo violento de la tautofonía mientras que en otras presentan el ritmo fluido de la aliteración:

[...]

el universo se expande como mantequilla
náyade nayarit nazareno nazaret nazi nazismo ne
neandertal neblina neblinoso nebrasca nebrija nebulosa
nebulosamente nebulosidad nebulosa

necear necesariamente necesario neceser necesidad
necesitado
¿te gustan los gatos negros?

(«El gato negro», 1987, p. 9)

El texto evoca la sonoridad del roce de los cuerpos. El espíritu desbordante del barroco, su prodigalidad, está en los textos que representan el mundo en decadencia. La inconclusividad lacera el texto, no a la manera de la reticencia, sino a la hora de producir muescas en el discurso. Este discurso puede reflejar un movimiento latente, en potencia, una escritura móvil, en lo que Sánchez Robayna llama «escritura agrandada: una ecuación de blanco y negro. Ahora: de palabra y silencio» (1999, p.1772). Es una búsqueda que tantea las lindes del lenguaje en tanto urdimbre desproporcionada, pero, precisamente por eso, de una estimable belleza. El escepticismo se pliega y despliega en el discurso de la modernidad; el sujeto que desmerece su palabra enrostra la crítica, las posibilidades de la palabra poética, la expectativa por los sentidos en dicho lenguaje (Mussó, 2003).

En la poesía de Benavides está el barroco en la superabundancia y también en el vaciaje, donde el lenguaje propone en su mínimo continente; el principio de lo inconcluso se incorpora al texto desde una peculiar e inherente seña irónica, en tanto permanece fusionada a una noción ambigua —ambigua en tanto síntoma de negación—, como en el mismo poema, más adelante:

[...]
hay que concluir los poemas acabados
la tierra da vueltas alrededor de tus ojos pero/para/porque
no es verdad no me creas
[...]

(«El gato negro», 1987, p. 9)

La negación se fusiona, a su vez, con la denostación de la palabra propia: «no es verdad no me creas»; cuando el sujeto lírico denigra el discurso propio equivale a que desciende voluntariamente de la autoridad con que suele expresarse. Al respecto había dicho Sarduy que el síntoma, esto es, la falla, se constituía en el «significado ausente». A qué falla se refería el cubano sino a un «tema repetido como ausencia estructurante, como lo que se elude» (1999, p. 1157). En palabras de Gustavo Guerrero, lo que sugieren en sus ecos estos versos es «la pérdida de la inocencia dentro de una cultura que no solo descubre que la vida es sueño, sino que el mundo es teatro y que acaso la naturaleza toda no es más que una vasta cornucopia» (2001, p. 144). Se genera un cañón que divorcia el mundo del lenguaje; aunque para Barthes, «el símbolo también tiene una función crítica, y el objeto de su crítica es el lenguaje mismo (1971, p. 57)». Otra mirada a lo inconcluso se lee en aquel libro poema de seis páginas no numeradas que es *Canto XI de la Odisea. Versión de Paco Benavides* (1997b). Por un lado, el texto, edición de autor, deviene hipertexto de un poema canónico: el hablante ha elegido un solo canto, que tiene antecedentes y consecuencias. Por tanto, el concepto de lo inacabado y lo incompleto está desde su génesis en su desarrollo, latente. En *Canto XI de la Odisea*, la voz lírica deja notar una noción retórica de lo inconcluso como vestigio no tanto del agotamiento como del abandono del texto, por parte del sujeto, a un incierto devenir:

[...]

Porque una inmensa procesión de almas nos
Rodearon aún más. Entonces nos fuimos
Corriendo hacia la playa abordamos la nave
Y enrumbamos la quilla contra el oleaje
Soltamos amarras y con las últimas fuerzas
Remamos, nos, tristes peles
Hacia el mar narrativo.

(1997b, s. p.)

Este remate del poema no es tal realmente. Es una vía hacia una espiral que se conecta con el inicio del texto. En aquel principio, el sujeto, consciente de que se vuelca hacia un inmenso continente de palabras, aterriza en la práctica metapoética a través de una hiperconsciencia del ejercicio de escritura. Y, además, es notorio el propósito del relato en tanto deseo de proyectar una historia. Maurizio Medo recalca, en el texto de Benavides, «ráfagas del *ludos* neobarroco hasta la negación especulativa de aquello de debió decir, y no, pasando por la in-tromisión, el ruido de la ciudad, con el fin de su propia (re)presentación» (2011, p. 26). En efecto, un sujeto netamente urbano se pronuncia bajo un nimbo característico, tanto en lo fónico como en lo visual, que simula un movimiento vertiginoso propio de un caos citadino, que obliga al lector a fijar su atención en varios puntos de forma sucesiva, casi simultánea:

[...]

Yo buceo por calles puentes cementerios
buceando los dos sin máscaras/con máscaras/hacia
el tiempo de relojes de sol/bebo
otro poco de cerveza la ciudad chilla
no estoy contigo ahora no estoy conmigo ahora
a esta hora lora cora llora ahorra jazz/me
gusta el jazz fúnebre ¿veo esas notas/rebotan/
paredes/orejas/neuronas?

[...]

(«El gato negro», 1987, p. 9)

Hay figuras como el anacoluto y la hipálage, que pueblan el poema de Benavides y que marcan el texto con una sonoridad distinta. El anacoluto pervierte la concordancia sintáctica de una unidad de sentido como el verso, favoreciendo una atmósfera de inconsecuencia vinculada a la oralidad como en «Sueño del 12 de junio»: «Despertó, fue directamente al encuentro de aquella voz: eso era lo en inexplicable» (1987, p. 58). La hipálage, cuando adjudica cualidades correspondientes

a otros sustantivos, infringe la sintaxis regular para descolocar al lector del texto: «ciudad de cabezas aladas / ciudad de vagabundos rojos / ciudad de mujeres humeantes / ciudad de perros adorables y/ gatos color fonógrafo» («Habla más bajo», 1990, p. 56). Hay que andar cuidadosamente al momento de utilizar categorías como el neobarroco, pues:

La convergencia es la propiedad más auténtica de una expresión que claramente ataca la tradición moderna de la literatura occidental, y a la vez trasciende la vanguardia de programas explícitos que después revelaron su contradicción al inscribirse ellos mismos en esa tradición moderna. La convergencia y la discontinuidad en esta obra son, precisamente, lo que la preserva de las contradicciones de la vanguardia en movimientos plenamente consolidados donde la práctica artística se articuló con proclamas estéticas muy explícitas. (Salamanca, 2013, p. 167)

Es válida la reflexión de Néstor Perlongher (1996) sobre si el barroco se restringe a un segmento de la historia, o si sus conmociones surgen una y otra vez a lo largo del tiempo, tomando en cuenta que las inquietudes que se movilizan en su seno reaparecen permanentemente. Además, esa tensión entre maneras de comprender y representar el cosmos se percibe tanto en el barroco como en el neobarroco (Martín-Estudillo, 2007). El poema moderno refuta el espíritu omniaprehensivo del texto sobre el universo. Lo hace a través de una dislocada imaginería, al mismo tiempo que propone asociaciones fonéticas y semánticas que producen la sensación de un inacabado texto cuya función parece ser la de representar un nuevo y particular cosmos.

En el caso de Benavides, [...] el nomadismo forzado no adopta tonalidades de lamento o de queja, al contrario, la desterritorialización es asumida con arrogancia y carece de alusiones críticas al espacio castrador e imposible [...], el desbarajuste social,

la conciliación negada con el nuevo marco urbano cuyos referentes y códigos ignora y por los cuales va a tientas, terminará volviéndose monólogo con una cerveza que sirve de trinchera, chaleco antibalas y ruta propicia al vuelo de la ebriedad gracias a la cual, así como a la memoria y a la lengua, el poeta resultará momentáneamente ileso (Oviedo, 2009, § 31).

Este arrancarse de raíz testimonia el destierro y, a la vez, coloca al sujeto frente a las indagaciones e interrogantes que interesan a la poesía moderna (Mussó, 2003) y, a la vez, es contrapunto de un texto previsible; más bien subvierte y recurre a la parodia en lo que Sánchez Robayna denomina «escalas narrativas de «diseño» grotesco» (1999, p. 1773). El Barroco no solo habla de profusión sino del otro exceso que es la nada: resultado de «una lucha entre dos polos contrarios (uno que se erige como afirmación, otro como negación o destrucción) contra el problema como en el cuadro puede aparecer definido el claroscuro» (Sánchez Robayna, 1999, p. 1775). Como producto tenemos un texto oblicuo que, a fin de cuentas, demuestra una ruta no lineal sino variante. Por ejemplo, el texto de un poema obsequiado por Paco Benavides a Víctor Vallejo a inicios de febrero de 1996, aunque escrito el 4 de diciembre del año anterior, sufre evidentes alteraciones. Benavides había aprendido del poeta ruso Joseph Brodsky el hábito de escribir un poema todos los años en la misma fecha. El poema nació sin título, aunque tentativamente Vallejo lo llamó «4 de diciembre de 1995» (2005, s. p). Más tarde, el texto fue incluido en *Tierra adentro* (1997a) como el poema XIII. Pero lo que en 1995 era un poema compacto dividido en seis estrofas, en 1997 se editó en forma de segmentos signados con literales (desde a hasta f). El poeta incorporó no pocas variantes, básicamente consistentes en el orden de las estrofas, la omisión de las estrofas iv y vi, así como el encabalgamiento y la disposición de algunos versos.

La poliglosia

Aparte de que la poesía es un lugar de disolución de la corrección idiomática y la gramática (hasta el grado de levantar gramáticas propias, particulares), uno de los aspectos que emerge con característica de reincidencia en la obra de Benavides es el uso de términos y frases en lenguas diversas en dilatada acogida de la poliglosia. Pueden ser lenguas muertas como el latín, occidentales como el inglés, francés, catalán, o amerindias como el quichua, que es la variante del quechua que se habla en la zona andina del Ecuador. Esta práctica demuestra un sujeto reactivo a una vocación de clausura y, a la vez, lo notamos opuesto a detenerse en los estereotipos culturales de un solo medio; más bien, capitaliza la diversidad. La mixtura, la fusión y la mezcla colocan a las lenguas en un horizonte donde el castellano recibe préstamos que alteran su gramática, con los consecuentes barbarismos. No puede quedar fuera de mención el recurso frecuente del quichua, lengua de cotización menor en la creación poética occidental. Este factor fisura, desde su marginalidad, una visión monolítica de configuración del poema. No ha sido visto como habitual, menos aún canónico, el uso de lenguas originarias en el poema castellano hasta la llegada del barroco y su eco, el neobarroco. El uso del quichua matiza el castellano de habla regional, que se ve salpicado con la interjección y la expresión coloquiales del mundo andino:

[...] no aguantaría dije ni el mismísimo Dionisio y de trago en trago arrejuntados con chochos y con tostado y fritada y cosas finas zunfo también alguien tocando el pingullo chagrillas ellos con voladores y camaretas puendos no había solo mitayos y tapialeros y huasicamas y sete oficios y taita día se iba y los rocotos pasaban a guangudos a runa a rutushca indioemierda muspa innorante y gramputiaban shunsho [...]. (2006, pp. 13-14)

El lenguaje contiene rostros y máscaras, y los pone en crisis constantemente llevándolos al límite. La fiesta que el poema expone lleva un correlato lingüístico, la carnavalización, otra categoría bajtiniana. A través del homenaje, el sujeto logra un discurso potente, desgarrador y, al mismo tiempo, renueva nuestra visión de una tragedia a lo largo del tiempo. Nos referimos, en «Ronda nocturna» al tono y a la cita textual que toma como referente el «Boletín y elegía de las mitas», de César Dávila Andrade. El tono que simula la desoladora épica a través del uso profuso del término *tam*, apócope del adverbio *también* que usan los indígenas. Mientras en el poema de Dávila Andrade sirve para una sonoridad cuasi solemne que acompaña la denuncia, en Benavides se inviste de una función otra: por medio de la ironía y el desplazamiento metonímico, se refiere a la condición del migrante. La ironía cumple la función de exponer los contrastes como «poderoso intensificador» (Bousoño, 1999, p. 582) y la metonimia, el debido desplazamiento entre representación y el objeto representado (asociación de ideas en función del tiempo, con dependencia de una —vehículo— hacia la otra —tenor—). Aunque también la ironía puede convertirse en objetividad (Moreno-Durán, 1984, p. 867), y es lo que se advierte en el poema iv de *Tierra adentro*:

n)

Antonio me dijo «bueno digamos que en tu país
vamos, quiero decir allá,
vuestrs Plazas, Arosemenas y Corderos
fueron vuestros Medici pero, vamos claro
sin los logros de los Medici, en el caso
que estos hayan logrado algo

(1997a, p. 32)

Plantea que los patricios de las tres ciudades más populosas del Ecuador (Plaza en Quito, Arosemena en Guayaquil y Cordero en Cuenca) implican un correlato de mediocridad y decadencia en oposición a sus tradicionales historias de es-

plendor oligarca. O, más adelante, cuando el sujeto simula solemne salutación:

XXVII

Pero qué puedes ofrecer tú oh progreso
entre tanta batahola adversa
un hemistiquio fallido te conviene

(1997a, p. 50)

Juan José Rodríguez ve en el uso de primera y tercera persona, además del acopio seriado de nombres singulares, «una sensación tumultuaria, de subjetividades acumuladas» (2012, p. 79).¹⁰⁸ Dice el poema de Dávila Andrade, al representar escenas del suplicio de los pueblos nativos:

[...]

[...]

Y de tanto dolor, a siete cielos,
por sesenta soles, Oh, Pachacámac,
mujer pariendo mi hijo, le torcí los brazos.

¹⁰⁸ En *Arco de instante* (1959) aparece «Boletín y elegía de las mitas», un emblemático poema que expone las contradicciones y los conflictos de tiempos de la Conquista y la Colonia española en las Indias Occidentales. Es casi una relación del oprobio sufrido por los indígenas a manos de los exploradores y conquistadores europeos. Y, en cuanto a la enunciación del texto, una puesta en escena plural, polifónica, que asume las voces del sujeto inmerso en un nosotros, una suerte de cuerpo colectivo:

Miguel, Antonio. Mitayos, a hierba, leña, carbón,
paja, peces, piedras, maíz, mujeres, hijas. Todo servicio.
A runa-llama tam, que en tres meses
comistes dos mil corazones de ellas.
A mujer que tam comistes
cerca de oreja de marido y de hijo,
noche a noche (1984, p. 288)

En «Ronda nocturna», de *Viento Sur*, Paco Benavides asume esa enunciación polifónica en tanto representa colectivos que se enfrentan, a través del poema, entre el agravio y la indignación:

Todo saluda al día nuevo; un nido de abejas
Eran sus bocas, hijueputascarevergas
Maricones tam cabrones tam viracochas tam
Eran las potencias del hablar materno. (1995, p. 36)

Ella, dulce ya de tanto aborto, dijo:
«Quebra maqui de güagüa; no quiero que sirva
que sirva de mitayo a Viracochas».

Quebré.

(1984, p. 288)

La violenta escena parece extraída de alguna Crónica de Indias: el indígena escucha a su esposa, quien le suplica que despedace la mano del hijo de ambos para evitarle una vida de esclavitud. El gesto lo viste de dignidad «en la medida en que de esa manera rompe el círculo de complicidad de la víctima con el verdugo, rehusándose a hipotecarlo a la historia y a exponerlo a las contorsiones insufribles en un circo encunetado en la Colonia» (Oviedo, 2009, § 31).¹⁰⁹ Desde su exilio en Suiza, Benavides rememora los versos del poeta cuencano en cuya expresión mestiza combina castellano y quichua, y la convierte en propia a través de la ironía.

Pero también está la cita de Jorge Enrique Adoum, en cuyo «Ecuador», de *Curriculum mortis*, leemos: «Es un país irreal limitado por sí mismo, / partido por una línea imaginaria» (2008, p. 737). Es el sujeto quien se proyecta a revivir la crisis entre una potencial existencia en un angosto espacio en que se sentiría oprimido simbólicamente y la posibilidad de migrar hacia un ambiente otro:

[...]

«quebra maqui de guagua», Ara vos prec
no vaya a ser cosa que atine a columpiarse
en ese país «irreal limitado por sí mismo».

[...]

¹⁰⁹ Viracocha consta en el DRAE como, entre los súbditos incas, el conquistador español, y en su variante de «huiracocha», en el *Diccionario del español ecuatoriano*, como el hombre de tez blanca.

La ironía expone contradicciones: revela tanto un pensamiento de crítica profunda como lo trivial y tosco. La ironía, en tanto recurso, coloca ante el lector elementos que le son familiares y, desde el panorama en que se hallan, extiende otro, perturbado, que los coloca en crisis. Declara la inestabilidad del mundo:

para de contar: ara vos prec
el verano se fue por donde vino:
ardiendo
[...]

(1997a, p. 45)

Las traducciones fueron un ejercicio importante en la carrera de Benavides, y las más conocidas son las que hizo de algunos fragmentos de la obra de James Joyce, incluso de aquel proyecto considerado uno de los imposibles en el campo de la traducción que es *Finnegans Wake*. Afirmar Víctor Vallejo que sus traducciones, más que a la lengua castellana, las hizo a la lengua quiteña:

¿Qué llevó a Paco Benavides a entablar diálogo con James Joyce? Puedo imaginarme razones varias pero me detengo en una equivalencia: eso mismo que nos lleva a cada uno a intimar, y en un peligroso punto hasta lo tribal, con nuestros amigos: la manera implícita y compartida de representarnos el paso de las horas y, a lo Sábado, el universo con nosotros dentro; digo, representarnos el universo con palabras; ver el mundo a través de las palabras; verlo, cubrirlo y descubrirlo con fonemas y sintagmas. O, como también lo hizo Paco, con colores y formas. Entonces: palabras, colores, sonidos, estructuras visibles e invisibles, planos y figuras a la caza de sentidos. (2004, p. 74).

El poema «The Bloomsday» celebra al *Ulysses* de Joyce; comparte algo de la desconcertante densidad del modelo y de su soberbio caos. Dicha complejidad emerge de una sensibili-

dad otra que decanta una fusión de géneros. En efecto, aquel relato de largo aliento, la novela del dublinés, enhebra en su estructura y contenidos considerables dosis de poesía y, en cambio, la poesía de Benavides guarda, en tramos, una narrativa innegable:

El Santo Día de las palabras. Criminales y verdugas, llenas de conmisericordia. Orgullo de la profanación divina y fasto en sus mismas barbas: el dispendio verbal de sus críos, la cópula de los signos, el sentido esotérico y exotérico de cada sintagma [...]. (2004, p. 79)

Uno de los motivos es la palabra y los puentes que tiende entre sujetos; un puente henchido de superabundancia en su continente, y que expresa, con cierta dosis de lividez, lo que el mundo ofrece y escamotea. A medida que avanza, el poema integra cada vez un mayor número de términos en lenguas como el inglés, el italiano y el alemán. Por otro lado, fluye sin temor a los temas escatológicos: «desatándote ya entrada la noche, toda culminada de esperma [...] Yo me tomo meados de arquiducosa, lo sabes, a escondidas [...] que hasta tus peditos que te salen del alma y que disimulas echándote el pelo hacia atrás» (2004, p. 79). La escatología, en este sujeto, emerge como en el caso de los usos en el conceptismo de Quevedo y parece cumplir el mismo propósito, esto es, el de la hipérbole y la sátira. Quiere decir que los excrementos no son un motivo de peso de la poesía sino un recurso dentro del lenguaje figurado: un símbolo (Roig, 2007), y devienen tropo que sirve a los intereses del texto. Además, pueden ser herramienta de cuestionamiento: «¿Moqueas?», o también para la invitación amorosa: «bajo mis mantas terminaremos you broozer piss artist» (2004, p.79).

Las lenguas antedichas conforman una trenza para cuyo desglose es necesario trabajar la traducción y sintonizar con el tono del conjunto: «Beweg dein Arsch, you tell me Anna, io sono un fannullone, un couille molle, du spinnst wohl that pisses me off you perv pédale vieja verde anda ya y tráeme que i am blind as a bat» (2004, p. 79). El resultado es de impresio-

nante heterogeneidad (tonal y lingüística). Bajo esa capa de dureza hay estratos cargados de argot, pero también de requiebro, incluso de ternura. Y provoca una sensual traducción devenida de la proximidad y distancia entre las lenguas, a través de sucesivas fintas irónicas que, más que titubear, oscilan desde una cultura hacia otra:

[...] parece que tienes la cabeza llena de mierda pero si yo te convoco todas las mañanas mi bella leve vigilia que me hace suspirar voy a lavarte como las ovejas del viejo libro es scheint du hast den Kopf voller Scheisse body for ever word for everybody ma dai dai tell me tell us tell them Sí, sí quiero. (2004, p. 80)

Al igual que sus referentes barrocos, el enunciante hace acopio de los elementos que se ponen a su paso, sin importar los límites tradicionales entre el género narrativo y el lírico (Roig, 2007). Las reiteraciones rítmicas de la poesía (hay frases que han sido enunciadas tanto en una lengua como el castellano como en otras tales el alemán y el inglés) se combinan con el relato del discurso narrativo y consolidan un texto potente.

La desterritorialización

Néstor Perlongher enfatiza la condición excéntrica del barroco (europeo e hispanoamericano) en lo que ve como una «poética de la desterritorialización» (1996, p. 20). No observa exclusivamente aniquilamiento en el barroco (como en el Dadaísmo); más bien acota que «El arrasamiento no desterritorializa en el sentido de tornar liso el territorio que invade, sino que lo baliza de arabescos y banderolas clavadas en los cuernos del toro europeo» (1996, p. 24). En la poética de Benavides hemos de conceder que el sujeto lírico observa el lenguaje en tanto sitio de convergencia no de la memoria sino de las memorias del mundo. El enunciante reconoce las lindes y las transgrede por

medio de numerosos recursos textuales que dilatan las circunscripciones del poema y licuan aquellas fronteras. La categoría de territorio parte de una magnitud física, pero va más allá: observa —más que un lugar poblado por paraderos y objetos— la construcción (y destrucción) del vínculo existente entre los individuos que habitan un espacio que se proyecta simbólicamente. Sujetos y vínculos admiten contenidos que se configuran continuamente, y la voz lírica podrá traspasar fronteras y convocar al diálogo entre bloques de sentido o imaginarios disímiles. La realidad se configura y desmantela debido a la hibridez determinante en su discurso:

Las palabras viejas se funden con las indagaciones que rivalizan con la lógica que no tiene nada que ver con el mundo *submarino* [cursiva mía] de las palabras nuevas. Pero están aquí, evidencia de que esto de pintarrajear la cotidianidad es la confirmación de los epitafios y su lectura sin rumores. (Serrano, 1990, s. p.)

La dimensión submarina que le confiere Serrano a la poesía de Benavides debe leerse como equivalente a fragmentos de su complejidad; mientras permanecen ocultas otras aristas, dialogando con la tradición, ensayando perspectivas desde las que dicha tradición adquiere lecturas novedosas, otras. Benavides ha quedado en los extramuros de su lengua castellana (y, dentro de ella, del argot quiteño); el exilio por el que ha optado es geográfico y, a la vez, lingüístico: la marginalidad le es necesaria para constituirse. El hablante lírico busca su hábitat (hablamos de ética y estética) y escoge el lenguaje; priorizará el lenguaje a esos otros lugares que son Quito o Berna. Ambas ciudades devienen el emplazamiento de la comedia nueva. Benavides detalla la ambigüedad del mundo en dicho exilio; registra tanto el rostro como el antifaz, sigue (y deja) la impronta del fracaso. El sujeto, estimulado por una impresionante red de referentes, permanentemente ensambla homenajes fuera de lo común, disruptivos, pues Benavides encuentra:

motivos de su poesía lo mismo en la cultura azteca que en la mitología griega, en la Ana Livia Plurabelle de Joyce, o en la Beatriz de Dante, como su ritmo y su estilo fusionan cadencias de la poesía española del XVII y la muelle sensualidad del *dolce stil novo*. Poesía con un poderoso andamiaje intertextual, para él, como para los modernistas, la Musa antes que en la mesa está en el Museo —aunque quizá su modelo artístico habría que buscarlo en Pound, y en su proyecto global de restitución de literaturas—. (Zapata, 2000a, p. 443)

Atravesando fronteras, tales referentes se incorporan al poema. Provenientes de muchas geografías y épocas, adquieren carta de naturalización que aporta un discurso al sujeto nómada. Hay una condición de insoslayable dolor en la desterritorialización que conlleva a una poética del exilio, como señala Antonio Torres (2019) al leer la obra de Gustavo Pérez Firmat. Pero lo que se le adjudica al poema podemos rastrearlo también en otros géneros. Luisa Puig recuerda que, en el esquema de Bajtín, la poesía y prosa emergen de energías opuestas; mientras que el género lírico nace de corriente centralizadora, el narrativo lo hace de fuerzas descentralizadoras. Este último fenómeno registra múltiples orígenes que van desde la variada propuesta de la oralidad, los relatos callejeros, el refranero, así como en la broma, la sátira, incluso «en los relatos cómicos en verso que aparecieron entre los siglos XII y XIV (los llamados *fabliaux*, que inspiraron a Boccaccio y a Chaucer y favorecieron el nacimiento del cuento)» (2004, p. 381). Puig afirma que de esta base de lenguas y procedencias diversas emanan una atmósfera y un tono de facetas lúdicas:

Ahora bien, por su origen contestatario, el plurilingüismo se revistió de un carácter irónico, polémico, paródico, de «habla alusiva», ya que constituía una reacción ante los lenguajes oficiales. De hecho [...], en estas modalidades del discurso es donde más claramente se puede advertir una «dialogización lingüística» o un juego polifónico (2004, p. 381).

Al inicio de esta revisión de la poesía de Paco Benavides mencionamos los esfuerzos de determinados poetas por extender los márgenes del canon, y que se vinculan con movilizar las lindes del lenguaje en relación con la poscolonialidad. El hablante no es un mero testigo: se inmiscuye en los espacios de Berna como lo hizo primero en los de Quito; es capaz de acercarse a varias tradiciones y culturas mediante el estudio. En Benavides, la crítica al eurocentrismo reside, entre otras direcciones, en colocar en los fieles de la balanza perspectivas de distintos espacios geográficos y culturales, con implicaciones que van desde lo topográfico hasta lo lingüístico. Si bien la idea de los estudios poscoloniales es «convertir a Europa en el otro», el alegato central es ampliar las fuentes de que se dispone en busca de la enunciación.

Perspectivas del sujeto moderno

El sujeto lírico en Benavides se debate entre una fuerza centrífuga, esto es, entre el discurso que se concentra en las diferencias, y una fuerza centrípeta, o sea, un discurso que cohesiona a los otros. El cuestionamiento del enunciante lírico —del sujeto poético— nos llega a través de la práctica dialéctica entre los principios analógico e irónico. Este diálogo es el soporte de la estética moderna. Un particular manejo de la categoría de la otredad de Todorov, así como las categorías de mirada analógica e irónica, a la hora de percibir la poesía, provienen en algunos casos de Octavio Paz.¹¹⁰ En este conflicto, que determina que la ironía relativiza y fractura la analogía, se presentan elementos disruptivos que se enfrentan con el pretérito y el futuro. La noción del perpetuo presente es la que señorea en el poema moderno y, acudiendo al poema de Benavides, notamos

¹¹⁰ En *El arco y la lira*, Octavio Paz ve la inspiración como «una manifestación de la otredad» (2006, p. 183). En algún modo somos lo que esperamos, analógicamente. La ironía surge con el descubrimiento de la finitud humana.

una perspectiva en la que el discurso del sujeto declina la visión de un héroe —trágico, romántico o lo que fuere— y, más bien, figura un nicho de duda y debilitamiento como lugar de enunciación, asociado con una noción enrarecida de las cosas:

[...]

iremos al zoológico
el zoológico no tiene bichos tan comunes
carrol con su sonrisa sin gato
y al mismo tiempo que escribo escribo
una oreja pasea sin dueño/yo
paseo sin ojos sin boca sin orejas
no estoy contigo ni conmigo
¿te gustan los gatos negros?

[...]

(«El gato negro», 1987, p. 9)

El enunciante expone la pluralidad de perspectivas en la modernidad, aunque desde una periferia marginal: la polifonía bajtiniana promueve la concurrencia de posiciones, lenguajes, discursos en la voz de un enunciante en ejercicio de resistencia contra el poder, ya que se aleja de la rigidez de un único discurso. No podemos dejar de apuntar que, así como la poesía moderna mantiene la ironía como uno de los elementos que la guarecen del perfil denotativo y empírico, hay, en cambio, una tendencia a poblarse con términos de disgregación en lugar de términos que recuerden la instauración heideggeriana. Tal tendencia cuestiona el sujeto poético que han sostenido tradiciones como la clásica y la romántica, aunque algunas circunstancias se compartan como tópico con aquellas escuelas, la peculiaridad es que asistimos a un debilitamiento que pretende desvanecer al sujeto:

SUBMARINO

yo no estoy para nadie
he dejado marchitar mis dedos
en la buhardilla de tu nuca
que grazna igual que una
naranja
impaciente

(1994, p. 44)

El sujeto descentrado deviene un proceso en la poesía latinoamericana y del Ecuador. Desde la década de los sesenta, la poesía pone en crisis al sujeto y explora lugares de enunciación que patentizan la diversidad de enfoques, al tiempo que cuestionan una única línea de pensamiento (Orihuela, 2006). Una voz lírica incuestionable y poderosa cede ante una multitud o aquel mosaico que se halla en la polifonía. Octavio Paz considera que desde mediados del siglo XX advino una concepción estética distinta; una en la que el sujeto declina seguridad y se ve a sí mismo frente al arte como una comparecencia. Para el mexicano, el sujeto se oculta «detrás de su voz», voz que es suya, de todos y de nadie, porque sin importar el nombre que se le dé a dicha voz, «es siempre la voz de la *otredad*» (1990, p. 224). El discurso poético encuentra espacios donde se visibiliza la voz del otro, desplegando aristas de horizontalidad dialógica. En el caso de Paco Benavides, el sujeto se deslinda de la corrección idiomática y ronda el argot andino:

XXII

William las musas no son sordas
William las musas no son sordas
Solo que esta noche están abstemias
«Sin chumar al pavo», como dices
no pasa nada.

(1997a, p. 42).

En este poema se reproducen ciertos ritmos y cánticos festivos de los Andes ecuatorianos; la iteración sumada al tono lúdico produce el efecto de los cantares del carnaval o de determinados ritos de los calendarios religioso y secular. A la vez, se recoge el infinitivo *chumar*, cuyo origen es de lengua asturiana y de amplio uso en Latinoamérica. En ejercicio de libertad, la voz del poeta cuestiona al mundo, pero también se cuestiona a sí misma.

Por otro lado, Michel Onfray se ocupa del sujeto en cuanto al desplazamiento. Para el pensador francés, el poder siempre se ha demostrado hostil a los nómadas que incursionan en tierras ajenas. El nómada representa los «tropismos milenarios». Onfray (2016) afirma que el yo no es el elemento que se deslíe en el mundo, sino al revés: el yo ofrece forma a ese mundo, no le basta con acomodarse a una recreación del espacio, sino que se da el trabajo de reconstruirla. Así, el espacio es ubicado en un nivel de significación subjetiva puesto que tras cada pedazo del mundo existe un cuerpo que le permite existencia.

Luis Martín-Estudillo (2007) recuerda que, aunque el cuestionamiento barroco desestabiliza el sujeto lírico previo (el premoderno), hay que avanzar en la línea de tiempo y sugiere revisar la modernidad configurada por los románticos anglosajones y, después, por los simbolistas franceses. Si bien las contradicciones de la modernidad fueron sistematizadas por pensadores como Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin y Martin Heidegger, conviene leer posteriores acercamientos al fenómeno como los de George Steiner. Podemos tomar elementos de la categoría de la extraterritorialidad desarrollada por el crítico, y permear los poemas de Benavides. A su desplazamiento territorial, el poeta de San Gabriel incorpora el lingüístico, evidenciando el salto entre el terruño y el espacio otro, el exilio. Steiner se refiere al caso de escritores «carentes de patria» (por tanto, de un idioma). Halla a estos autores en un vínculo de «duda dialéctica no solo respecto a su lengua materna sino respecto a varias lenguas» (2000, p. 6).

Por su lado, la condición limítrofe es notoria en un plano que vuelve porosa su palabra, que se fecunda con la zona que comparten, como círculos secantes, el lugar de procedencia y el de afincamiento. No es que el sujeto carezca de país, se ha desplazado hacia otro, y la sombra de la extranjería permea su escritura, especialmente desde *Viento Sur*. Aunque vemos la fortaleza de dicha noción de extranjería, la lengua literaria de Benavides sigue siendo el castellano. Es más, no utiliza la lengua para incorporarla interviniendo en la del nuevo contexto geográfico, esto es, el francés o el alemán del noroccidente suizo. Su extranjería se hace sentir a través de una movilidad, una heterogeneidad lingüística en sus poemas. Al trasuntar la diáspora, la naturaleza judía se hace sentir en la estructura profunda del concepto de Steiner.¹¹¹ Por otra parte, Alejo López trabaja la extranjería de las letras latinoamericanas en los Estados Unidos desde la migración la diáspora, el exilio, y rememora el debate sobre si la transculturación es posible en la poesía además del relato (2014)¹¹² López no se detiene allí, sino que rastrea el pensamiento steineriano sobre las relaciones de extraterritorialidad:

Pero esta extraterritorialidad lingüístico-literaria no consiste, solamente, en la potencia creativa de hacer eclosionar las tensiones productivas de esta multiplicidad lingüística y cultural, sino que hay, además de este valor estético y político, una dimensión trágica que atestigua la experiencia lacerante y cruel de la des-territorialidad. (2014, p. 67)

¹¹¹ Al respecto, Alejo López señala el artículo de William Poteat, «George Steiner: the Extra-Territorial Critic» (1972).

¹¹² Carlos Rincón no hallaba razón para separar géneros y que el análisis se pueda efectuar también en la lírica. López remite a *Revista de crítica literaria latinoamericana* (1989, p. 53).

Giorgio Agamben reflexiona sobre la tensión entre sujeto y lenguaje, y el ámbito ético en que se desarrolla.¹¹³ El sujeto es sujeto de enunciación; el sujeto lírico, para el italiano, es un permanente faltarse a uno mismo. El sujeto deviene, debido a la experiencia poética, residuo proveniente de la tensión entre procesos de subjetivación y desubjetivación, y el habla es la lengua (2002, p. 123). En Paco Benavides asistimos a un irónico parteaguas, su escritura se acerca y distancia de referentes contextuales. En palabras de Agamben, el *ethos* de la distancia entre sujeto y logos es un testimonio, la morada de un sujeto (2002) La poesía puede ser leída en tanto expresión primitiva, y reflejar el discurso en su puro tener lugar y también al sujeto en tanto irrealidad en cuya ausencia continúa por siempre la difusión perpetua del lenguaje (2002). La enunciación evoca un umbral, en el lenguaje, entre el adentro y el afuera: los enunciados devienen referente de la cosa. El sujeto, libre de implicaciones sustanciales, es pura función, o posición (202). El hablante Benavides se moviliza hasta asirse totalmente del lenguaje como elemento que lo constituye, erotiza o desvanece:

XI

a)

Al final de la noche nos fuimos
y el río
sibila de mirada verde nos vio hundirnos
divinos tú sin cuerpo yo sin oratoria.

b)

Venera corona la pureza del exceso
Cara que en estos días nos abrumba
con monosílabos felinos

(1997a, p. 22)

¹¹³ Taravacci destaca la categoría «ontología del declino» (2013, p.14), creada por G. Vattimo (1991, p. 8).

Al río le podemos conceder características que comparte con el tiempo –ambos mantienen un flujo continuo e inexorable–; incluso el flujo se torna más visible con la ausencia de las comas para cercar la aposición «sibila de mirada verde». Es esa eternidad la que observa el deterioro del sujeto y su acompañante. Este se extenúa y queda sin corporeidad mientras que al sujeto le aguarda algo peor. Su palabra se extingue y lo reduce a una condición precaria, ya que su existencia se debe al lenguaje.

Es preciso decir que en la poesía de Benavides se percibe una suerte de lengua permeable que trasunta elementos en los que el sujeto enuncia a través de distintos registros lingüísticos. A su vez, el cuerpo polifónico del yo, que ha sido leído en la obra de poetas como Javier Ponce¹¹⁴, llega a un desarrollo más ajustado «en la individualidad, en la subjetividad o ya en lo puramente heterotópico en textos posteriores como en «De algunas consideraciones de Sancho para el mejor gobierno de la Ínsula Barataria» de Paco Benavides» (Rodríguez, 2012, p. 84). Esta práctica poliglósica expande las dimensiones del poema al plegarse hacia la variación textual. Entre los registros que se encuentran en su obra está el registro formal. Dentro de esta clase de registro está el que asemeja un género intermedio entre la literatura y el periodismo como la crónica:

estoy en un bar escribo un poema
mañana es jueves hoy
te veré vestida o desvestida bebo
otro poco de cerveza
en el centro de la ciudad la gente
pasea y vibra

¹¹⁴ César Eduardo Carrión (2008, pp. 11-59) menciona dicha condición polifónica en los primeros libros de Javier Ponce (*Escrito lejos*, de 1979 y 1984; *A espaldas de otros lenguajes*, de 1982 y *Código de Lorenzo Trinidad*, de 1985), a través de una «sintaxis de la fatalidad» en la que aparecen preocupaciones por el discurso del indígena, que reconoce más bien una voz tribal, colectiva, horizontal enfrentada a la de Occidente, volcado a una voz con identidad individual y vertical.

pienso que no estoy del todo mal
almacenando oxígeno/tus ojos son pardos
y hermosos
me gustan los ojos pardos el lunar
incluido en tus gestos/siento placer
al escribir tu poema que más da
¿te gustan los gatos negros?
van gogh se cortó una oreja fue un buen poeta
(«El gato negro», 1987, p. 9)

También están los registros formales, que incluyen uno que toca muy de cerca al refranero español como en «Un corazón apetitoso» (1990): «La penumbra es perenne, / lo visto es instantáneo» (24); y la sentencia que, curiosamente, a veces se envuelve en un nimbo ambiguo debido a la ausencia de verbo: «La mujer vulnerable dentro del aire» (26). Por esos mismos espacios está el registro que frisa la solemnidad de un acto protocolario, tal sucede en «De algunas consideraciones de Sancho para el mejor gobierno de la Ínsula Barataria» (2006),¹¹⁵ y donde el enunciante ensaya una serie de postulados que, a manera de decretos u ordenanzas, regirá a los habitantes de un lugar que nace en la obra de Cervantes:

Serán declarados insuleños aquellos que lleven flores al entierro. Quiero decir con esto que nada más por nacer en la Ínsula no todo está saldado, como tampoco por el mero hecho de solicitar las credenciales. En un principio propongo que nadie sea de la Ínsula antes de mostrar las modificaciones que ha traído consigo. Se aceptarán todo tipo de modificaciones: gástricas, médicas, poéticas, horticulturales, amorosas y tantas o más como numerosa sea la población. (2006, p. 8)

¹¹⁵ Texto que trabajaba Benavides cuando acaeció su muerte. Hay una versión digitalizada por el autor, pero las correcciones que introduce avanzan hasta la primera parte. Esta parte es la que se publicó en 2006.

Engrosando los registros informales está el coloquial, que muestra un texto estructurado con sencillez y que realiza ejercicios de cercanía tanto con ritmos de la calle como con el habla cotidiana: es como si se introdujesen en lo popular, recreándolo no a manera de imitación sino como una genuina voz. Un discurso que cambia de matices según el medio, esto es, el registro oral, presto a reaccionar ante las vicisitudes que se presentan en la colisión entre discursos. Notamos una palabra híbrida que combina un ejercicio de escucha de la oralidad con la formalidad, en «Columna votiva»:

[...]

ama cada imagen y rómpete el espinazo u ofrécele flores:
haz ruido, después no vayan a decir que ardiste sin
consumirte,
que cada día vuelas en fiebre, no vayan a decir «las malas
lenguas»

/ que no tuviste sobresaltos,

(1995, p. 7)

Notamos que Benavides irrumpe en la balanza de un esquema binario que ha normalizado la distancia entre Occidente y Oriente, e incorpora elementos de otras culturas y otros tiempos fomentando la configuración de un *topos* que maximiza aquel territorio simbólico:

XV

[...]

Pero si ustedes no mencionan
el nombre de al menos veinte plantitas
y 20 avecillas de sus provincias
esto –y se refería al aula– no
sirve para un buen diablo.

(1997a, p. 34)

El argot regional es aquel lenguaje utilizado por los habitantes de un determinado lugar, y el sujeto abunda en el argot andino, específicamente el quiteño. En el fragmento d) del poema XV de *Tierra adentro*, simula en apóstrofe una carta en la que el sujeto da cuenta a su interlocutor de su experiencia en Suiza:

XV

[...]

ni autos de fe ni
toros de pueblo
ni muertos ni contusos en las marchas
ni mendigos de supurantes heridas
ni negros apaleados
ni indios enterrados vivos
ni chapas sacándote la puta madre
pero como te dije bien hermano

(1997a, p. 29)

El «chapa», para los quiteños, es el agente de policía que vela por el orden en las calles.¹¹⁶ «Sacar la puta» es obligar a una persona a hacer un gran esfuerzo o golpearla hasta dejarla maltrecha.¹¹⁷ La jerigonza, esto es, el código que se aleja del uso estándar de la lengua y que se especializa según ciertos oficios, gremios o profesiones, está presente como cuando toma formalidades del guion cinematográfico:

¹¹⁶ Ver en Fernando Miño-Garcés, *Diccionario del español ecuatoriano*, Quito, PUCE (2016: 180).

¹¹⁷ Ver en Fernando Miño-Garcés, *Diccionario del español ecuatoriano*, Quito (PUCE, 2016: 576).

VIDEO A DOS

primer plano: los ojos de ella,
musgo donde la luz vuela en círculos;
segundo plano: un paisaje,
abatido por los vientos,
centauros borrachos
disputándose una hembra (quien
in puribus chirisique magra
mordiéndose el corazón);
plano final: el mar,
vitrio sierpe pátina criadero de tribus;
alguien en off:
parva suave pavura tiembla tierna asciende
por tu voz.

(1995, p. 33)

Aparte del uso de la jerigonza del cinema, el poema plantea un escenario que eslabona las adjetivaciones *in puribus* (resultado de corromper la locución latina *in puris naturalibus*, esto es, al natural o en necesidad extrema; sumada a la palabra quichua *chirisique* (desnudo)¹¹⁸. El texto realiza una gradación que se abre debido a la sucesión de los planos: primero la mirada femenina en primer primerísimo plano, después el paisaje con centauros ebrios en plano medio, luego la presencia en plano general del océano, para finalmente ofrecerle al conjunto una banda sonora volviendo el rostro a una voz que es la voz de los interlocutores todos volcados a enunciarse en la aglutinante del sujeto.

Pensando en el barroco, Martín-Estudillo (2007) apunta que la elipse deviene la figura primordial de un movimiento que descubre el rostro ignoto de la Modernidad y muestra la fisura de sus bases. El estudioso cae en la cuenta de la corres-

¹¹⁸ Ver en Fernando Miño-Garcés, *Diccionario del español ecuatoriano*, Quito, PUCE (2016: 192).

pondencia entre el origen etimológico de elipse (del griego *ἔλλειψης*, ausencia o falta) y el tópico del *horror vacui*. Avanzando entre los extremos de la sobreabundancia y el continente mínimo, la palabra de Paco Benavides cancela lindes, tanto de la geografía como de las tradiciones. En estos poemas no existe huella de centralidad o de algo que funja como eje, sino que, más bien, la búsqueda de sentido parte y se moviliza desde un afuera y alrededor de este afuera, produciendo enunciados en un horizonte matizado por la dispersión. Aquí se ha perdido la noción de legado único proveniente de un espacio al que se le rinde cuentas; el sujeto explora territorios atravesando comarcas con una poderosa herramienta como la ironía.

Cuando Pietro Taravacci sigue a Alain Bègue en el estudio que el francés realiza sobre la poesía durante el puente entre el barroco y neoclasicismo, apunta al sujeto lírico. Este, según Bègue, encara el bagaje lírico del Siglo de Oro y, además, se le impone el uso de tópicos barrocos aun en su propósito de renovación. El nomadismo de Benavides, escribe Oviedo, es uno en el que «la desterritorialización es asumida con arrogancia y carece de alusiones críticas al espacio castrador e imposible» (2009, § 30); con su consiguiente desbarajuste. Entre quienes leen la poesía de Benavides como enunciación de rastreo en pos de esencias está Eduardo Espina, quien le adjudica características de caótica obra en construcción:

Haciendo uso de una retórica por momentos agramatical que tomó la decisión de existir donde las palabras hacen perder el rumbo del acto de la interpretación, pues la búsqueda de indicios no parte de ruinas preestablecidas sino de momentos iniciáticos que visitan el significado apenas una vez, la poesía programa su desafío en dirección contraria hacia donde se dirige. (2010, pp. 25-26).

Fijándose en el ritmo, Maurizio Medo subraya la celeridad del poema «El gato negro» y encuentra en su musicalidad un «efecto desconcertante del movimiento. La voz de un su-

jeto, la del sujeto Benavides, se «sale» del poema, ¿podemos considerar a «El gato negro» como un poema o más bien un registro sémico?» (2011, p. 26). Queremos detenernos en la categoría de registro sémico, que la entendemos como la pretensión de aprehender la memoria social de una lengua. Se encuentra allí el lenguaje figurado de pensamiento: «Yo buceo por calles puentes cementerios / buceando los dos con máscaras / sin máscaras/hacia / el tiempo de relojes de sol / bebo / otro poco de cerveza la ciudad chilla» (1987, p. 9. Además, hay otras apreciaciones de la obra de Benavides como en Xavier Oquendo, que percibe connotaciones schopenhauerianas en la poesía del autor en lo que ve como «discurso casi nihilista del individualismo y el dolor» (2011, p. 20). Entendemos que tales cercanías del poema de Benavides con Schopenhauer se traducen en leer la obra de arte como desinteresada y llena de padecimiento.¹¹⁹

Edwin Madrid recuerda lo que alguna vez dijo Benavides: «La poesía no se hace con lenguaje limpio» (2015, p. 14). El poeta de San Gabriel, en tal charla, reniega de la asepsia textual, y en ese sentido, cree que

hay algo de suciedad en la elaboración de su sintaxis, como si las palabras se mezclaran con el ruido: «De un tiempo acá, siento que enredo en elipsis y en elipses», no es un juego de palabras, hay una convicción de contribuir a la confusión, no para rayar en el texto hermético, sino para expandirlo a otras dimensiones. (Madrid, 2015, p. 14)

¹¹⁹ Para Arthur Schopenhauer, el poeta puede cantar a la voluptuosidad como al misticismo, ya que su ámbito se propaga a la naturaleza; no hay manera de que se empuje al poeta a tener nobleza, elevación moral, piedad ni cristiandad, debido a que en él se refleja la humanidad, y proyecta al mundo el concepto vivo y honesto de lo que siente (2001). Además, el objetivo de la poesía es «la representación del lado horrible de la naturaleza humana, el dolor sin nombre, los tormentos de los hombres, el triunfo de la perversidad, la irónica dominación del azar, la irremediable caída del justo y del inocente» (2001, p. 88).

En la obra de Benavides se perciben elementos que aluden a esta suciedad que debe impregnar el texto poético, a este mancharse con todo lo posible y que se contamine de las orillas que flanquean al sujeto en su ruta lingüística.

[...]

b)

Y las trataba, a las palabras, como borregas negras.

c)

Y vio la página en blanco:

choza nipona

delicado barroco del vacío.

(1997a, p. 20)

Hay una tradición simbólica que sostiene al poema complejo, que puede ser leído como hermético y cercano a la magia, al misterio. Pero cuanto más profundiza en el misterio, se halla más próximo a ritmos y contenidos otros. ¿Cómo abordar el hermetismo? Alguna poesía de estas características ha sido marginada del canon, quizá porque enfrenta al lector a la agitación, al conflicto (Carrión, 2018, pp.153-154). La dislocación, el discurso disruptivo, la opacidad, en ciertos casos una proximidad al ocultismo, hacen que esta poesía sea vista como asociada a lo extraño, ajena al universo cartesiano. En Benavides advertimos síntomas derivados de su incursión en descubrir brechas y nexos entre culturas orientales y occidentales, y lo hacen pronunciarse desde un locus enunciativo divorciado del mundo transparente (apolíneo); en fases de su poesía, Benavides elige lo que Carrión llama «el camino primitivo (hermético) de la poesía» (2018, p.156). Luis Beltrán asume una perspectiva que evidencia saberes ajenos al positivismo:

La concepción canónica del hermetismo lo entiende como una amalgama de saberes ocultos: la alquimia, la cábala, la magia, la astrología... Estos saberes tienen en común, además de su tendencia al ocultismo, su carácter mágico. La magia, el saber

unitario que conoce los secretos del cosmos, es el contenido del hermetismo (2014, pp. 151).

En efecto, ciertas entregas de Benavides manifiestan sus intereses religiosos, cívicos, las contradicciones de la literatura, en fin. Cuando recientemente Sara Vanégas lee al autor de San Gabriel, se fija en sus referentes y también en una particular apreciación de su *telos*. La crítica cuencana afirma que la poesía de Paco Benavides

establece un diálogo intertextual con el mundo clásico, especialmente con los griegos [creemos que este movimiento dialógico se produce con toda una gama de referentes]. Critica la sociedad, al mismo tiempo que indaga las posibilidades del lenguaje. Poética de la soledad y el desarraigo» (2019, p. 21). Se produce una suerte de contrapeso entre el desamparo y la anulación de identidades entre sí, del que resulta una interesante propuesta.

La reescritura

Cuando Antonio Negri afirma que «el arte es un poder constituyente» (2016, p. 63), coloca en tensión los poderes desbordados (constituyentes) con los funcionales y lógicos (constituidos). Antes de ir de lleno a la reescritura, es necesario revisar la condición de extranjería permanente en este sujeto, que lo empuja a construir puentes con sus interlocutores desde un territorio que jamás es el suyo, asienta aficiones de estéticas que comparten ingredientes sea cual fuere el espacio geográfico en que se afinca el enunciante. Cristóbal Zapata (2000a) recupera ideas de Rafael Moreno-Durán (1989), quien enlaza las disciplinas de la escritura y la cetrería, en tanto son disciplinas que buscan aprehender su presa al vuelo. En el caso de la volatería, el halcón vuela hasta cazar animales que recupera para su entrenador; en el de la escritura, su oficio pretende capturar,

entre otras cosas, la imagen del concepto. El escritor colombiano contempla la imaginería estética como fluido circuito, y al oficio del poeta como uno que oblitera la movilidad y se centra más bien en el sedentarismo. Aunque expulsado de la *polis*, el poeta halla las cimientos de su identidad en la página que tiene delante; ya que «uno solo es extranjero al margen del texto». Los fragmentos de *Viento Sur* (1995) se denominan «Mascará de proa» (en el que expone una vocación marina, viajera), «Lugar natal» (donde ensaya gramáticas de un espacio propio) y «De cetrería». Las entradas de los dos primeros son epígrafes de Dante (de *Vita Nova* y del «Inferno» de la *Commedia*). Nos interesa el epígrafe del último fragmento, extraído de *Das Falkenbuch Kaiser Friedrichs II* (El libro del halcón del Káiser Federico II):¹²⁰

Sieht ein Falke, früher als sein Träger, dass sich etwass auf sie zu bewegt, heftet er darauf seinen Blick und spitzt den Kopf, solange es noch weit entfernt ist. Hommt es jedoch näher, so senkt er den Kopf und straubt die Federn. (Benavides, 1995, p. 39)¹²¹

Antes de este fragmento pensado en la halconería, el sujeto le había dado importancia a la disciplina de la volatería, como en «Luna llena», del mismo volumen de poemas: «[...] Dentro / los sentidos de lobo y halcón. / Nunca fallaba dicen. / Tangible fue Diana para él también Elena. / Cuervos restregando la nieve, / voces al alba pronunciaban su nombre» (1995, p. 19). El enunciante coloca a la par al depredador de tierra y al de cielo, cubriendo toda superficie posible. Ya en el fragmento mencionado, todos los poemas dan cuenta de la circulación y

¹²⁰ (*Libro del halcón del Káiser Federico II*), conocido como *Über die Kunst, mit Vögeln zu jagen*; en su versión latina, *De arte venandi cum avibus* (*El arte de cazar con pájaros*); escrito para la corte del monarca entre 1241 y 1248 y anotado por su hijo Manfred.

¹²¹ Intentando la traducción, será: «Si un halcón ve, antes que su portador, que algo se está moviendo hacia él, fija su mirada en él y frunce la cabeza mientras aún está lejos. Sin embargo, si se acerca, baja la cabeza y resisten sus plumas».

el emplazamiento tanto en geografías como en tiempos otros. Pero entre todo ese tráfago de culturas y lugares, aparece el extraño lugar de la concisión, como en «Grabado en hueso»:

III

la desnudez es sagrada
nocturna profanación

IV

no:
la desnudez es consentir
un puñado de ficciones

V

¡pero ni siquiera son paganos!
sus cuerpos como sus iglesias
no desnudos sino vacíos.

(1995, pp. 53-54)

A la necesidad de vaciamiento se le suma la desintoxicación del poder de las grandes religiones y, más bien, con un retorno a los cultos paganos, emparentados con lo que los griegos llamaban el mundo bárbaro. El palimpsesto, en tanto presenta la impronta de una escritura previa, es una herramienta que permite al sujeto visibilizar el hipotexto (texto primigenio) a través del tamiz del hipertexto (texto que se deriva de otro, y es producto de la reescritura en tanto homenaje, parodia, pastiche, etcétera). Gerard Genette (1989) construye la categoría de palimpsesto pensando en la literatura que se basa en una anterior, esto es, que tiene un referente inmediato e incluye variaciones que interponen distancia entre el texto original y aquella palabra otra que, a su vez, propone distintas lecturas. Cuando Benavides menciona el poema como un texto que no se obtiene con pulcritud de lenguaje (Madrid, 2015), se refiere a que produce una suerte de ruido en el lector. Este, en el ejemplo del palimpsesto, tiene consigo el referente (texto A o hipo-

texto) a la hora de leer el palimpsesto (texto B o hipertexto), independientemente de la obra que homenajea o parodia a otra:

Todo texto literario funciona como un palimpsesto, es decir como un lugar o una superficie topológica en la que coexisten por lo menos dos escrituras: una visible, la *scriptio superior* [hipertexto], y otra invisible, la *scriptio inferior* [hipotexto]. Por la misma razón, si todo texto literario guarda la forma de un palimpsesto, y si la práctica del palimpsesto es siempre traumática, entonces toda escritura, todo texto literario es por necesidad traumático. (Prósperi, 2016, p. 218)

Prósperi distancia e identifica a los textos actuales (el presente, la acción) y virtuales (el pretérito, la memoria), con la condición de que ambos textos no son sucesivos sino coexistentes: «lo actual y lo virtual, el codex recentior y el codex antiquior, difieren por naturaleza, existen no obstante en una relación mutua de imbricación o coalescencia» (Prósperi, 2016, pp. 226-227). Los estratos del texto actual evidencian fisuras a través de las que se deja ver el texto virtual. Benavides hace que el sujeto se pronuncie hacia (o contra) sí mismo y, a la vez, formula una poética del desplazamiento (dislocación) y demuestra un tratamiento tanto de la palabra lírica como del mundo que representa: «*Unos se fueron por los valles, otros cogieron tierra adentro; los más, se quedaron, «por si las moscas». Nunca supiste hacer, digamos, una canción prolija*» (1997a, p. 9). Entonces, el texto estético que Negri define como constituyente, para Garrido es constituyente y a la vez destituyente, debido a que guarda una relación con el mito: permanentemente está liberándose. El crítico establece puentes entre el mito y la construcción de ese mundo que es la mitopoiesis:

Mito y mitopoiesis son, en tanto que la supervivencia de la comunidad siempre requiere variaciones en su identidad, indiscernibles. La sujeción a la inmanencia, que ha de garantizar-

se con el rechazo de la multitud a las palabras-propaganda, el Líder o el origen trascendentes, asegura este carácter abierto del mito que permite a la comunidad el diferir de sí. (Garrido, 2018, p. 49)

Por otro lado, la idea de que el sujeto se refleja en un espejo cuya superficie le devuelve, mediante el poema, un universo poblado de escritura caótica (irracional y subversiva) coincide con la imposibilidad de construir una «canción prolija» que, más bien, apunta hacia la observación de las leyes del mundo normado, domesticado. Los recursos que el enunciante utiliza a través de la reescritura promueven el «segundo grado» en la literatura del que hablaba Genette, específicamente de «transformaciones simétricas e inversas» que se llevan a cabo en el texto B a base del texto A (Genette, 1989, p. 16). En el caso de Benavides, tanto en el texto que reescribe a Homero como el que lo hace con Cervantes, se trata de una premeditada e infiel prolongación de segmentos de las obras clásicas, y apunta hacia

una repolitización gramatical y léxica, parecieran tener como savia nutriente el humor, comprendido como la capacidad para romper con la lógica secuencial de un rígido *pathos axiomático* y apostar, más bien, por el triunfo ante la realidad, aún con cierta amargura. (Medo, 2011, p. 28)

El 4 de diciembre de 1997, día de su cumpleaños número 33, el poeta dio a conocer entre sus amigos una edición no venal, de 99 ejemplares, de *Canto XI de la Odisea. Versión de Paco Benavides*. Dada la poliglosia del autor, es importante que destacara la condición del texto de ser producto a base de ediciones castellanas. Benavides escribe su vulgata o traducción de la *Nekyia*, la evocación de los muertos. Aunque se trata de un texto de mínimo continente, apenas seis páginas impresas y encuadernadas, es un espléndido ejercicio de reescritura en algo parecido a lo que Alberto Fernández (2006) llama «estética del tránsito», y que es asumido por Marco Antonio

Santamaría cuando lee el diálogo entre vivos y muertos en la *Odisea* como evocación y descenso (físicamente), hasta una «proyección más allá de su argumento» (2011, p. 27) pues ve, como lo más importante, la profecía de Tiresias. Ni en Benavides ni en Homero el propósito deviene mera preocupación por la muerte y el emplazamiento de ultratumba. En ambos, la dirección primigenia parte de Circe, la diosa maga, sin cuya asistencia no hubiera sido posible hallar la dirección idónea. En el poeta ecuatoriano, desde el viaje, que se realiza en un «tétrico barquillo», la voz da cuenta del país de los Cimerios y «ciudades populosas ocultas tras espesas nieblas», que nos remite a la existencia en tanto periplo, esto es, los tópicos del *homo viator* (el individuo visto siempre como un ser itinerante) y *omnia mors aequat* (la muerte no discrimina a nadie); pero trascendiendo los tópicos como recurso estético y exponiéndolos como noción del vínculo (y, a su vez, tensión) entre una esencia universal y el ingenio individual. Esto se confirma con su distancia con el poema homérico, donde se trata de una sola ciudad cimeria, aunque también envuelta en tinieblas y nubes, pues el sol jamás se deja ver en dicho lugar.

El episodio de los muertos o de las almas en la *Odisea* es reescrito por Benavides, que se encuentra con personajes que le son cercanos. Aparecen prestos al diálogo la madre, Julia, Judit, Janet, Carla, Pilar, Fanny, Celina y, un poco más adelante, Antonio el honrado, Mario, Rafael, Edwin, Pablo, Diego el impuro, Ernesto, Fabián, Javier y Pericles. La madre es el espectro que deplora no haber educado a su hijo como hubiese deseado:

[...]

Y el primero (esta vez) fue mi madre muerta
Hace poco. Y ella me dijo: «cierto es que no te crié
Como halcón pero te di carácter —suficiente—
Para batirte como lince con los lobos. Aunque
Ahora veo que trastrabillas con tu sombra, hijo

(1997b, s. p.)

Una vez más estamos ante el motivo del halcón y la volatería. El ave rapaz aparece como sinónimo de valentía y arrojo para enrostrar el mundo. Un poco antes del diálogo con la madre aparece el amigo Carlos, que cumple la función que tuvo el joven remero Elpénor en la *Odisea*:

[...]

Pero antes apareció el alma de Carlos, mi viejo amigo.

Mi viejo amigo muerto al que dejamos insepulto

Y sin haberlo llorado como se debía. Entonces lloré

Preguntándole cómo hizo para llegar antes.

Y contestó: «me jodí por la bebida, estando

En casa de Circe resbalé por las escaleras

Y me quebré la cerviz y me despeñé a los quintos

Infiernos. Heme aquí. Ahora te pido poco:

Quemes mis restos y rotules mi tumba con un:

«HOMBRE SIN FORTUNA CON UN NOMBRE

POR GANAR»

(1997b, s. p.)

Benavides reemplaza u ofrece variantes de algunas de las actividades del héroe épico; asimismo, obra con elementos de su tránsito hacia el mundo de los muertos. Se lanza a ejercicios de sustitución, enmienda y rectificación del texto homérico trasladándolo (transponiéndolo, si usamos el término de Genet) a un tiempo moderno, pero con oscilaciones antiguas. Uno de los primeros pasos que el hablante da en tierra firme es el sacrificio, «aguardiente y vino dulce y harina blanca. / Y rezos»); a semejanza de Odiseo, que hace sus libaciones pensando en todos los muertos: ofrece leche, miel, vino «que da alegría» y esparce todo con blanca flor de harina. Hay una labor sustitutiva de personajes en el texto. Juan y Víctor son los amigos cercanos que ayudan al enunciante a los sacrificios. Otra cercanía se debe a la apreciación temporal. Tanto en hipotexto como en hipertexto parece pesar poco el transcurso de las eras para los personajes y, en cuanto a la memoria, el sujeto se acerca con

fuerza al contemptus mundi (menosprecio del mundo), que actúa incluyendo en tal desestima al hablante: «Será difícil que disfrutes de tus esfuerzos. / Nadie dirá nada nadie recordará algo de Nadie». Pero Nadie es, también, Odiseo (Οὐδεις), nombre con el que el príncipe de Ítaca escondió su identidad ante el cíclope Polifemo en el Canto XI en Homero; de modo que se produce un círculo reflejo: nadie recordará al sujeto hablante; ergo, la memoria no tiene sentido.

¿Qué es lo que busca probar el enunciante en el poema de Benavides a través de su incursión en el inframundo? No se trata de homologar la valentía del héroe como en Homero. En la épica del aeda, el héroe enfrenta al enemigo y al monstruo en esforzadas expediciones que demuestran y llevan al límite la osadía del guerrero. En el texto de Benavides, el viaje al Infierno se produce para internarse en un terreno desconocido. No hay juicio en torno a la vida de los muertos de Benavides y el relato de la forma de deceso de cada quien es exiguo. Los espectros que acuden al encuentro del sujeto son de «soldados/Trasquilados, muchachitas guapas, putas desdentadas» (1997b, s. p.). Ejercicio ecléctico de ubicación de sus personajes, pues el José y la María que invoca el sujeto para hacer sus sacrificios son, en realidad, «(Perséfone par nos y el otro Plutón)» (1997b, s. p.).

Hay, en efecto una posible lectura política del fenómeno de la mitopoiesis en Benavides. Este, en tanto sujeto, no se nomadiza desde su territorio para evadir las normas (Deleuze, 2005), sino que parecería preguntarse, con Antonio Negri, sobre el vínculo entre filosofía, letras y poder: «¿Cuáles podían ser, en el seno de esa realidad, los procesos de producción artística, de creación alternativa, de reinención de lo real? Esa percepción no era simplemente filosófica, era también política» (Negri, 2016, p. 11). Severo Sarduy ya había puesto su mirada en *El Quijote*. A través de la mitopoiesis, el sujeto configura un espacio suyo edificando una mitología propia. Esta mitología va poblándose, en manos del hablante lírico, con componentes como comarcas, personajes con sus respectivos relatos y para-

digmas sociales. El sujeto toma elementos dados en la tradición literaria castellana y los altera a través de particularidades que le interesan; de manera que horizontaliza el texto precedente y su interpretación subjetiva del cosmos (¿caos urbano?). El procedimiento va en pos de cimentar un lugar de enunciación desde el que el enunciante cuestiona las formas en que el poder actúa. Si bien, Paco Benavides utiliza la mitopoiesis en varios de sus textos, el trasfondo político se ve más en «De algunas consideraciones de Sancho para el mejor gobierno de la Ínsula Barataria. Primera Parte» (2006), en el que el sujeto actúa desde el levantamiento de un universo, esto es, desde la construcción de un cuerpo legal que cohesionará una multitud de símbolos y contenidos de cariz cultural. El hablante asume la posta desde un hipotexto conocido por los lectores, uno de los textos pioneros del género de la novela, en el siglo XVII:

Los primeros cinco artículos están bien, en un principio, y como principios; y ya que su naturaleza muerta, no me ocuparé de ellos. Criticarlos sería absurdo, modificarlos peligroso, refutarlos laborioso. Así como cada quien declara lo mejor de sí está bien que la Ínsula pretenda que todos crean en sus virtudes, aunque llegado el caso nadie crea en ellas [...]. (Benavides, 2006, p. 8)

Benavides no necesita buscar diversos genotextos para el mitologema, sino que su única fuente literaria es el texto de Cervantes Saavedra, al que ha incorporado, por supuesto, la experiencia en contexto conocido y vivido por el sujeto.¹²² En la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, concretamente en los capítulos xlv, xlvii, xlix, li y liii, Sancho Panza, el escudero nombrado gobernador de la Ínsula Barataria, ve en

¹²² Nicolás Emilio Álvarez se vuelca a rastrear fuentes posibles de Borges para la escritura de «La casa de Asterión» (1991, pp. 507-518). Avanza tanto en relatos de los mitógrafos clásicos como en textos medievales y modernos. En cambio, Benavides acude a una sola referencia: *Don Quijote de la Mancha*.

tal designación cumplida su ambición máxima y demuestra sentido común y de justicia ejecutando el gobierno de un territorio. El lector asiste a una trenza de acontecimientos: una ínsula que no es ínsula sino una comarca de mil habitantes, un nombramiento a cargo del Duque propietario de la comarca, y un intercambio epistolar entre Don Quijote y su escudero sobre el buen gobierno. En su paralelo hipertextual —el caso de Paco Benavides— el gobierno de un universo otro mantiene esa vocación que busca un mundo en versión distinta y, evidentemente, conservar aquella dimensión utópica, aunque difiere del referente en el tono y en el lenguaje. Tantas cosas buenas dispuso el escudero que se guardaron como «Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza» (2005, p. 946). En este corrolato no puede dejarse de lado el sentido del humor con que el sujeto va elaborando simbólicamente un cuerpo legal: «Pero la retórica es necesaria. Sin retórica las mozas nos despreciarían, los hijos huirían de casa a temprana edad, los entierros serían tablados, y la historia pura ortopedia» (Benavides, 2006, p. 8).

Otra de las connotaciones que se advierten en las búsquedas de Benavides al reescribir dicho fragmento del Quijote es la de los predios de la utopía. La ironía que ronda los registros de Cervantes en la oferta del hidalgo hacia un siervo radica en pretender que se implante un espacio de justicia y clemencia donde campeaba un sistema conforme a su tiempo, y al de todos los tiempos, esto es, uno de violentas desigualdades (Carandell, 1973). Asimismo, se deja ver en que la experiencia no va mar adentro o en lejanas selvas vírgenes; más bien, emprende la expedición hacia alguna isla remota, y su tarea es establecer una era de probidad en, al menos, un punto cualquiera del mapa. El mapa del que hablamos es el español en el caso de Cervantes y simbólico en el caso de Benavides, aunque es imposible pensar en la Ínsula Barataria sin una dosis utópica. La prudencia y la compasión, nociones que debían señorear en un régimen liderado por Sancho Panza rumbo a la felicidad, colisionan con un ámbito hostil.

Las connotaciones políticas se barajan, pues, aunque parte desde la conciencia individual del sujeto y, en tanto texto lírico, proyecta una enunciación concreta, el resultado de la dinámica mitopoiética, en el caso de Paco Benavides, es propuesta que estructura una superficie de ámbito social. La ironía marca una vuelta completa: a pesar de que Sancho Panza anhelaba como lo que más ser gobernador, al final reconoce que las tareas de gobierno no están hechas para él. De igual manera, Paco Benavides presencia el fracaso de un proyecto que sabe imposible: el de un discurso que se enfrente a la modernidad desde la subversión de la utopía.

La mitopoesis es una representación textual que deviene, al construir un universo otro, mecanismo de resistencia política. Quiere decir que su plano dialógico subvierte las circunstancias actuales de un espacio en que fuerzas de poder conflictúan entre sí, y propone una nueva regulación en la que incorpora la perversa noción de los paisajes, los seres y las cosas. Asimismo, reubica los postulados de identidad y resignifica ese territorio simbólico que hemos heredado de la modernidad.

No sucede lo mismo con «The Bloomsday». O sea, no se configura un modelo de reescritura como fue el propósito en los dos poemas revisados anteriormente. La intención de «The Bloomsday», como ya se dijo, es celebrar la obra de Joyce, y en dicho empeño imprime a su poema una fuerza considerable que permite una evidente desmesura. Juega con las lenguas, inserta indistintamente frases en inglés, alemán, francés, pero los recursos no se limitan a la babel. El conjunto ofrece unos ritmos contundentes que podían ofrecer la perspectiva de estar realizando continuamente una fluida traducción (hay líneas que aparecen escritas en una y otra lengua). Pero la traducción no se agota en lo escrito una y otra vez en idiomas distintos, sino que más bien se trata de la traducción de un universo onírico a uno letrado con el caos consiguiente. La idea, similar a la de su modelo joyceano, es la escritura de un universo a través del poema que se anuncia como el Día de los Bloom (en Irlanda se conmemora cada 16 de junio desde 1954).

Se conservan escasos apuntes de Paco Benavides en cuanto a reflexiones sobre la escritura. Quizá la más extensa sea «J'aime Joyce», escrita pensando en el dublinés, y que puede leerse como una poética extraída del proceso literario de lectoescritura:

Llevamos una vida visible, otra invisible y la tercera amatoria (el estado, dependiendo del tiempo, extremo de las anteriores). Quien ha reparado tanto en esta trinidad, quien ha tenido un oído a la manera de los ojos de un halcón (o dado su estado, mejor un murciélago todo radar) para cazar al vuelo estas trivialidades, estas vidas, nuestras vidas que son lingüísticas, costumbristas, cívicas, metafísicas, apotégmicas, térmicas, tónicas, metonímicas, gástricas, anacolúticas, epifonémicas, políticas, disolutivas, fluyentes y refluyentes, metafóricas, ontogénicas, escatológicas en ellos, quirománticas en ellas [...] pleonasmáticas en tanto literatura, y además anagramáticas, peripatéticas, terapéuticas, hiperbatónicas, chuscas, alegóricas, disyuntivas, derivativas, catárquicas al despertar, evanescentes al dormir, efervescentes al beber, epanortósicas al día siguiente, episódicas día a día. (2004, p. 75)

Benavides expresa sus preferencias en cuanto a imponentes modelos de la prosa occidental: «Proust el prusiano, Kafka la cucaracha, Joyce el garabato. ¡Qué siglo! Como dicta la tradición, el héroe (que en Cervantes es un loco, en Flaubert una adúltera) en Joyce es la lengua viperina» (2004, p. 76). Debe considerarse ecos joyceanos tanto del *Ulysses* como de *Finnegans Wake* a la hora de leer «The Bloomsday». Benavides creía que para leer el *Ulysses* se necesita inglés, no así para *Finnegans Wake*, en tanto es «como la lengua-madre-mar llena de sonidos, de ruidos, de espuma. La lengua marina es para todos» (2004, p. 76). Tales ecos son, más que temáticos o rítmicos, la evocación de un universo en un solo día que se centrifuga con componentes en varias lenguas que sedimentan densidades a través de sus porosidades y opacidad, como en el

vínculo especular de una traducción permanente. Para hallarse (esto es, para encontrar su voz), Benavides emprende camino al exilio, simbólico y voluntario, y asume la condición de hallarse fuera de su sitio. El sujeto asume lo sudamericano (específicamente ecuatoriano andino) como base de su estar lejos de la querencia: la exterioridad, el afuera, le hacen ser.

Otros apuntes sobre la poesía de Paco Benavides

La poesía toda de Benavides es una crítica a la modernidad, que siembra una zona de desconfianza, sospecha más bien, en los modelos culturales, sociopolíticos y económicos contemporáneos. Niega una verticalidad con espacio para una estética impuesta a las demás; le da cabida a una gama de vertientes en abanico desplegado compuesto por distintas estéticas acogidas en su poesía. El sujeto desglosa elementos barrocos y surrealistas. La poesía de Paco Benavides no se agota en una sola línea y, más bien, se advierten tres fases: una en la que el mundo onírico tiene importante papel; otra atravesada por una línea neobarroca, y la última en la que el sujeto experimenta con la reescritura y la mitopoiesis. Este proceso implica una representación de un espacio en el que se construye una mitología propia. El sujeto ocupa esta mitología con comarcas, personajes que poseen sus respectivas historias y paradigmas sociales. El hablante lee elementos de la tradición literaria (clásica griega, castellana, etcétera) y los modifica por medio de singularidades muy suyas. Así coloca en tensión el texto precedente y la interpretación que de él hace.

Nos hemos dedicado a revisar libros o poemas éditos (aunque contamos con parte de los títulos inéditos de Benavides, nos comprometimos con sus deudos a aguardar las gestiones de edición). La dificultad de documentar la poesía íntegra de Benavides consiste en la cantidad de poemas sueltos, aparte de tres poemarios que dejó (dos corregidos completamente: *X, vida y milagros* y *Besoin de Voyager*, y *La voz de su Amo*). En

cuanto a este último título, gracias al encargo de Víctor Vallejo, hemos podido organizar y cuidar el texto –a pesar de sus distintas versiones– para su próxima edición.

La poliglosia del sujeto se extiende a la del poema. Sirve al poeta el conocimiento de idiomas, más si el entorno es un país plurilingüe. Benavides usa términos y frases en idiomas varios: lenguas muertas como el latín, occidentales como el inglés, italiano, francés, catalán, y amerindias como el quichua. Su vocación de apertura acopia la diversidad cultural resistiéndose a amparar arquetipos reductivos. El castellano de Benavides tiene fisuras, fusiones, mixturas, mezclas, préstamos que cambian su gramática. Parte de su poesía, especialmente la primera, ha sido catalogada como hermética.

La desterritorialización se encamina en ámbitos geográficos y simbólicos. El sujeto parte de un espacio cultural (y una lengua) hacia otro espacio cultural (y otras lenguas). El hablante enuncia desde la condición sudamericana (ecuatorial) del exilio y la identidad se vuelve ambigua, dividida, volcada a un lugar que enfrenta modelos culturales, sin que pueda desprenderse de ninguno de ellos (Torres, 2019). Benavides dialoga con tradiciones debido a la reescritura, en proceso de palimpsesto. Cohabitan los textos previo y actual en un poema que es una realidad con grietas que permiten entrever el hipotexto. Sucede con los homenajes a figuras de la literatura, tales Homero, Cervantes y Joyce, pero también con citas, libres algunas. Benavides extrema su condición errante y la coloca al servicio de un poema que expone la hibridez de los conglomerados humanos contemporáneos. La muerte detuvo su producción, no así el proceso de publicación de sus libros, incluso los que dejó escritos (corregidos o no), que esperan una edición comentada y fija.

PEDRO GIL: MÁS QUE UN POETA MALDITO

por conveniencia todos ahora fingien ser perdedores
para exhibir
sus falsos éxitos
sus falsos fracasos
PEDRO GIL FLORES

La era de los talleres literarios

La poesía no se polariza entre una y otra orilla de una visión. Seguimos a Luis Guerra Miranda cuando recupera ideas de Badiou sobre el poema. En voces como la de Pedro Gil (Manta, 1971),¹²³ el poema es artefacto de imitación, artefacto mimético, que obstaculiza o permite llegar a la verdad en tanto propia visión. ¿A qué le teme Platón? ¿A una palabra que toma para sí el espacio de la verdad? Para Badiou, recoge el analista Guerra, el poema provoca «la ausencia del mundo en el espacio del lenguaje que es su sitio» (2017, p. 127). Si el poema es algo que no se sujeta a la representación ni al sentido, es porque va más allá del mundo, afirma. Cómo darle sitio a una poética como la de Gil en este aspecto. El analista evoca el contexto de la antigüedad griega para ver qué clase de poesía fue la repudiada por Platón. Y se responde hallando los usos que se hacían de la lírica dramática en la poesía funeraria, esto es, la poesía expuesta a la población en los funerales de alguien preponderante. La poesía transforma «lo que de real cognoscible pueda ser accesible», pues el poema cierra el

¹²³ La obra de Pedro Gil no ha tenido cuidadas ediciones; sin embargo, se homogeniza en la edición de *Los poetas duros no lloran. Obra reunida* (2019), que compendia sus libros entre 1988 y 2019. Mantiene inédito el poemario *Recaidas* (2020).

razonamiento y vela el acontecimiento. Entonces, «el poema corta esa capacidad y orienta el pensamiento a un estado de «ineficiencia». Esta ineficiencia es en definitiva la que puede simplemente producir la decadencia absoluta de una sociedad, de una ciudad» (Guerra, 2017, p. 125). El poeta que debe ser expulsado es el que retiene la verdad para sí (a nombre de lo que sea). Voces como la de Pedro Gil irrumpen en un momento de la poesía ecuatoriana que algunos ven como un punto muerto (Itúrburu, 2008, en línea). Si bien estaba vigente la herencia de los poetas del Modernismo, las Vanguardias y del Posmodernismo, el escenario de creadores se veía un tanto desolado en los últimos años de la década de los ochenta debido a un momento crucial y de crisis. El ensayo ha tenido su propia problemática en el Ecuador. Ha costado para que lentamente devenga un género más profusa y seriamente cultivado; y es preciso contar, aparte de con una creación saludable, con un comentario honesto, una glosa implacable, que vaya a la par en pos de apuntalar una tradición. Si seguimos las líneas iniciales en cuanto a que el poema promueve la ausencia de mundo dentro del lenguaje, a través de voces de poetas como Pedro Gil se produce aquella tensión entre mundo y palabra.

La complejidad de revisar el lugar (o los lugares) de enunciación de la bisagra que se produce en la poesía ecuatoriana entre los siglos XX y XXI, especialmente cuando estamos frente a la ebullición de estéticas tan diversas, hace que se admita una *nueva modernidad* en las letras del Ecuador, vinculada a la crítica permanente, desde la palabra poética, hacia la función de la palabra, pero también hacia el papel de la clase intelectual frente al Estado y el género lírico en sí (Balseca, 2011). La poesía también es releída en su relación con el pueblo del que emana y los lectores que tiene: como el resto de las artes, pasa a ser vista y valorada desde su procedencia. Por un lado, lo que antes era llamado alta cultura es visto como cultura formal (con el mundo de los derechos de autor); por otro está la cultura popular con una esencia de anonimato, paso de generaciones a otras, etcétera. La poesía había sido vista tra-

dicionalmente como disciplina propia de los círculos oficiales del Estado, o cercana a una clase socioeconómica alta, la que conduce los destinos del país.

Desde la segunda mitad del siglo XX apareció una óptica distinta, que entendía que el poema, en tanto acto de habla, refleja las maneras en que un pueblo se piensa, se expresa y avizora vías, vistas como subversivas, para realidades otras en su horizonte. Aquella mirada otra entendía, asimismo, que era posible hallar puntos de fusión entre una poesía acartonada por el oficialismo y una conectada con las preocupaciones populares. No es posible, además, hablar de una evolución uniforme de la poesía ni en el Ecuador ni en Latinoamérica. Podríamos, sin embargo, aventurarnos a ver en la enunciación del ethos moderno un anhelo mayor de crítica e intervención política en la realidad, como lo pensaría Bolívar Echeverría (2010).¹²⁴ Al respecto, Terry Eagleton señala que no todo tiene precio, hay elementos que tienen un valor distinto al del mercado, y que uno de los logros mayores de la modernidad es que la cultura puede ser leída como lo opuesto al poder, al punto de ver la cultura como «uno de esos dichosos y asediados lugares donde todavía podemos huir del desagradable influjo del poder» (2003, p. 107). Abanderada de la libertad, la poesía pervierte esa esencia conocida como realidad y destaca por registrar un discurso con potente ímpetu tanto de albedrío como de disrupción.

Una profusión de escritores de la década de los noventa surgió de los talleres literarios a los que el Banco Central del Ecuador dio espacio. Miguel Donoso Pareja fue quien detonó los talleres literarios en el país, tanto en poesía como en relato. Sus labores en México le habían dado suficiencia, a través

¹²⁴ En *Definición de la cultura*, Echeverría lee la dimensión cultural de la vida de los seres humanos como inmersa en los procesos productivos. Para el pensador ecuatoriano-mexicano, el «mundo de la cultura» no es lugar de improductividad permitida o nicho benigno de la irracionalidad que actúa desde un mundo exterior, irrealista y prescindible, en pos de lo que sucede en el «mundo realista y esencial de la producción, el consumo y los negocios» (Echeverría, 2010, p. 20).

de cinco años, cuando reemplazó a Augusto Monterroso en el Taller de Cuento de la UNAM —que pasó al de la Capilla Alfonso—; y luego, entre 1975 y 1981, en el Taller Piloto de San Luis Potosí, Aguascalientes. Antes de retornar a su país, Donoso Pareja era Superior Nacional de los talleres literarios del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura), y decidió replicar en el Ecuador dicha experiencia de aproximadamente once años, amparado en una nueva institución. Lo que había en el Ecuador era una discusión de tinte sociológico y político. La novedad consistió en ir frontalmente a la discusión de los textos, sin que se lesionaran la búsqueda, el estilo ni la voz de cada uno de los integrantes. Algunos escritores se negaron a participar en los talleres porque el modelo de Donoso Pareja fracturaba el que ellos entendían como taller. Quedaban fuera, entonces, la discusión política y el paternalismo de hornadas mayores de escritores hacia los más jóvenes.

Como la intención fue dar espacio a otras regiones que no fuesen la capital (como había sido la intención descentralizadora del taller de San Luis Potosí con relación al del DF), se configuraron los talleres de Quito, Guayaquil y Manta. A este último, llamado Renglón 3 Universidad Laica Eloy Alfaro, pertenecieron narradores como Ramón II Zambrano, Libertad Regalado, Ubaldo Gil, Víctor Arias, Patricio Lovato y Franklin Briones, y también el poeta Pedro Gil (Manta, 1971)¹²⁵. El método tuvo adelantados detractores que desconfiaban del trabajo al interior de un taller y pensaban que los estilos se homogeneizarían en cuanto al estilo de quien dirigía el espacio. Pero Donoso Pareja sostiene respecto al método:

El taller es al mismo tiempo un ejercicio de lectura y escritura. Y lo que el tallerista aprende en el taller es, en definitiva, a leer su propio texto como si fuera de otro y, por lo mismo, a organizar su discurso. En el texto, pues cabe todo, pero debe

¹²⁵ La obra de Pedro Gil se homogeniza en la edición de obra reunida, con minúsculas tanto en los títulos como en el texto de los poemas.

surgir de él [...] entendiéndose, eso sí, que ningún taller o coordinador puede hacer un escritor: el escritor ya estaba, lo único que hizo el taller fue acelerar su proceso de aprendizaje, abreviar su camino, dotarlo de un instrumental expresivo que le permita ejercitar su talento en forma idónea. (1989a, pp.132-133)

Quienes participaron en los talleres, hoy son —casi todas— voces reconocidas de la literatura ecuatoriana. En el Renglón de Quito, que se reunía en las instalaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, trabajaron Francisco Torres Dávila, Edwin Madrid, Víctor Romero, Alfredo Noriega, Byron Rodríguez, Rubén Darío Buitrón, Allan C. Coronel y otros. En el Renglón de Guayaquil lo hicieron Fernando Balseca, Raúl Vallejo, Fernando Itúrburu, Aníbal Farías, Gilda Holst, Livina Santos, Marcela Vintimilla, Liliana Miraglia, Eduardo Morán, Jorge Martillo, Mario Campaña y Teresa Gutiérrez (también estuvieron escritores mayores y formados como Jorge Velasco Mackenzie y Edwin Ulloa). Ha llegado el momento de revisar una de esas estéticas. Uno de los elementos que refleja la esencia de la modernidad es la conciencia crítica, pero también, analizaremos si se encuadra esta modernidad en tanto esta

es la forma ideal de totalización de la vida humana; como tal aislada artificialmente por el discurso teórico respecto de las configuraciones que le han dado una existencia empírica, la Modernidad puede ser vista como una realidad de concreción en suspenso, todavía indefinida; como una substancia en el momento en que «busca» su forma (momento en verdad imposible, pues una y otra son simultáneas); como una exigencia «indecisa,» aún polimorfa, una pura potencia. (Echeverría, 2001, p. 149)

De ahí que haya una profusión de poéticas, cada una de ellas pretende darle forma a lo informe; cohesionar, desde su punto de vista, el horizonte literario y, específicamente, el poético. De tal forma, cada poeta asume sus asuntos y establece

sus propios hitos en tanto impronta diacrónica, delimita regiones simbólicas a través del lenguaje. Aterrizando en el Ecuador, hay pronunciamientos que atienden a lo que sucedía en el país en la década de los ochenta. Fernando Nieto Cadena subraya que cada voz se moviliza deshaciendo para volver a construir un mundo propio a través de la única manera, «la entrega absoluta a la exploración y experimentación del lenguaje a partir del descreimiento del oficio poético de videntes traslucidos» (2008, p. 13). A su vez, Donoso Pareja (1984), quien como se ha consignado antes coordinó talleres literarios en Quito, Guayaquil y Manta, advierte de las temáticas, tonos y alcances que dan cuenta del parteaguas de los ochenta entre una y otra manera de ver la poesía. Para el escritor guayaquileño, si hay principios que en algo comparte la mayoría de estas nuevas voces, pasan por una mirada desencantada de los acontecimientos que vive el continente (mutación del pensamiento de izquierda, crisis económica, versión local de la democracia), a lo que le añade el abandono del optimismo, la casi omnipresente ironía, la vecindad con lo conversacional y un notorio distanciamiento con relación a la preceptiva tradicional.¹²⁶ En fin, como también señala Donoso Pareja basándose en el criterio de uno de los hermanos Goncourt,¹²⁷ «la literatura es un don, pero también una dificultad adquirida», por lo que «Hay que adquirir la dificultad» (2002, p. 7).¹²⁸

Estos poetas de una hornada de variopinta procedencia, entonces, son los que pueblan el horizonte ecuatoriano desde las décadas de los ochenta y noventa. Se perciben varias líneas

¹²⁶ Miguel Donoso Pareja editó y prologó *Posta poética*, que publicó El Conejo en Quito, 1984.

¹²⁷ Edmond (1822-1896) y Jules de Goncourt (1830-1870) escribieron novela a cuatro manos y pertenecieron a una línea naturalista del relato. Aunque su obra no ha sido de tanto renombre, donaron su fortuna para establecer el reconocido Premio Goncourt de Novela, que se entrega en Francia cada diciembre.

¹²⁸ «La lectura literaria: ¿un don o una dificultad?», en *Mensaje en una botella*, Guayaquil, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 2002, pp. 7-13.

desacralizadoras, que van en contra del tono solemne en el texto lírico, y al mismo tiempo conscientes de la imposibilidad de las utopías políticas. Algunas de estas poéticas registran los extramuros urbanos, las vergüenzas que las ciudades desean ocultar. Están tras la integración de lo nuevo y la desintegración del sistema. El territorio desde el que se pronuncian estos poetas es irregular, y dicha irregularidad tiene múltiples variables. El Ecuador se había concebido tradicionalmente como un país multicultural, pero tardaría hasta la vigente Constitución Política (2008) para que el legislador constituyente incluyera la característica plurinacional en sus consideraciones. Aunque tuvo que ver con la visibilización, esto no significó que la creación de tales diversidades se eclipsara. Las numerosas nacionalidades indígenas, los pueblos montubio, cholo y afroecuatoriano también tienen sus propias cosmogonías desde las que configuran sendos paradigmas culturales.

La visibilización de una estética

El poeta se adhirió desde muy joven al taller literario dirigido por Miguel Donoso Pareja en la Universidad Laica Eloy Alfaro, de su natal Manta. Entre las convicciones de Donoso Pareja, que aseguraba que la escritura se trata de una dificultad adquirida, están la que «el coordinador debe ser un escritor con formación teórica que no forme epígonos», y que «un taller no debe adscribirse a la obtención de créditos en alguna carrera universitaria» (2006, p. 23). El escueto texto de Donoso Pareja en la contratapa de *Paren la guerra que yo no juego* reza que Gil «aun siendo tan joven, tiene una incuestionable maestría en el manejo de la palabra, una intuición creativa que rebasa su disciplinado rigor expresivo y una gran audacia en su búsqueda temática y formal» (1989b). Cumpliendo, en parte, con su función de director del taller literario, Donoso Pareja actúa como si dejara el libro —y cada uno de los escritos por los talleristas— a criterio de los lectores futuros. Pero acla-

ra algunas ideas. Primero la sorprendente juventud de Gil (al publicar su ópera prima tenía 18 años), luego un atinado uso de las herramientas retóricas y, por último, la osadía con que el sujeto lírico rastrea, en la cotidianidad y las lecturas, los asuntos que aborda en sus poemas. Hay cierta referencia en el título, tanto a la tensión que provocó a la larga un fenómeno bélico de grandes alcances de esos tiempos (la Guerra del Golfo), como a una viñeta atribuida al dibujante argentino Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino), en la que su personaje infantil Mafalda dice: «Paren el mundo, que me quiero bajar». Una vez publicado su primer poemario, *Paren la guerra que yo no juego* (1989)¹²⁹, Pedro Gil pronto llamó la atención de críticos y poetas del Ecuador por su alejamiento de la corrección política y los riesgos que tomaba a través de una potente provocación. En la prensa nacional aparecieron notas y comentarios como el de Marcelo Báez, quien también se mantuvo cerca de los talleres del Banco Central. Gil marcó distancia con relación a una poesía que sublimara los contextos groseros, así como las situaciones y experiencias destempladas:

En estos cantos mantenses desentonados hay una percepción del mundo que a ratos es pesimista y en otros, optimista, en tal caso jamás pierde la vitalidad [...]. Gil es un parodiador. Y parodia no solo al poeta y su papel en el mundo, sino también a la poesía y su rol colectivo, hay una fuerte tendencia a ironizar, a burlarse de las cosas que dentro del esquema convencional son idealizadas, como por ejemplo el amor, que es uno de los motivos más profanados en el libro. (Báez, 1990, p. 4)

Cuando entre el 15 y 18 de mayo de 1997, la Corpora-

¹²⁹ La edición tomada en cuenta para esta investigación es *Los poetas duros no lloran. Poesía reunida* (2019), publicada en Quito por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en su colección Letras Claves. Los títulos de Pedro Gil Flores son: *Paren la guerra que yo no juego* (1989), *Delirium tremens* (1993), *Con unas arrugas en la sangre* (1997), *He llevado una vida feliz. Los poetas duros no lloran* (2001), *Sano juicio* (2004), *17 puñaladas no son nada* (2009), *Crónico* (2012), *Bukowski, te están jodiendo* (2015). Este último incluye los poemas del apartado *No es fácil ser gil* (2019).

ción Editorial Eskeletra, de Quito, convocó en Ambato al *I Encuentro de Escritores: Nuevos nombres, nuevos lenguajes, ¿Escribir a fines de siglo?*, Pedro Gil había publicado tres poemarios y tenía ya un nombre en las letras nacionales. Lo que le interesa al analista de la propuesta de Gil es aquel tono desencantado al que el sujeto fusiona la caricatura de modelos, tomando elementos prominentes de la figura del poeta e hiperbolizándolos, como hiperboliza rasgos de la propia poesía y su función social. Subraya, además, que el amor se incluye en este discurso alejado de la noción del amor cortés y, más bien, se lo enfrenta con brusquedad y desparpajo en un mundo desencajado. La ironía no es la lineal, sino que «se imponen los procesos interactivos y las relaciones abductivas entre texto y contexto» (Caro et al., 2018, p. 107). En efecto, el amor de los poemas de Gil es el sentimiento conducido hasta la pasión en medio de las dificultades y enfrentando continuamente el obstáculo. Tratando de configurar claves de lectura para estos poemas, se trata de una tensión entre el sentimiento amoroso y la factura maldita del poema, como leemos en «me gustaría matarme por amor»:

[...]
me gustaría matarme por amor,
dispararme contra la guillotina más oxidada
que tiene
la vida. pero no lo hago. por amor.
Imagíneselos sin mi poesía, palanca de la
Materia universal.
quítenme esa palanca y no respondo.
al fondo,
a la derecha de mí mismo se encuentra Pedro
Gil al revés
Jodiendo que no jodamos al evangelio,
(da lo mismo decir no nos jodamos)
que algo anda mal,

que hay que incinerar el algo,
que ese algo levanta al mundo con cemento de infamia,
que socialicemos el amor humano y el amor.

(2019, pp. 46-47)

El amor en Gil no es un espacio acogedor ni placentero. Por el contrario, el amor, se trata de un lugar de conflicto que, obviamente, necesita un lenguaje conflictivo. De ahí que las experiencias y los escenarios que se reflejan en el poema dejan en entredicho el flujo de estabilidad y promueven un vínculo más bien precario. El discurso de la parodia visibiliza otros relatos que subyacen en la poesía de Gil: «quítente esa palanca y no respondo» evoca a Arquímedes de Siracusa y su principio físico de la palanca. A renglón seguido, «al fondo / a la derecha de mí mismo se encuentra Pedro / Gil al revés» trae a la mente el relato neotestamentario de la muerte del Mesías y las perspectivas en torno a sí y a quien se halla a su diestra. El cemento a que se refiere el sujeto tiene dos significaciones: por un lado, se trata del hormigón con que se construye el mundo de la modernidad, pero también es la sustancia con que, por barata, miles de menesterosos latinoamericanos se drogan. Mientras que Xavier Oquendo Troncoso advierte cierta cercanía en su poesía contestataria al universo de los poetas tzántzicos,¹³⁰ y ese proceso de ajusticiamiento contra todos y contra sí; «Esa autoflagelación que parece tenerla en el texto y en el contexto también la tiene para sí mismo. Pedro Gil es el más despiadado crítico de Pedro Gil y de tanto Pedro que hay por allí» (2010, § 13). Hernán Rodríguez Castelo (1990) nota la diferencia de este libro de poemas en relación con un discurso domesticado, con lo que se cultivaba entre los paréntesis de un «buen decir». En

¹³⁰ Los poetas tzántzicos formaron una suerte de vanguardia durante la década de los sesenta. Su ámbito de acción fue Quito, y su propuesta era de colisión contra el aparato oficial. Eran Marco Muñoz, Alfonso Murriaguí, Rafael Larrea, Ulises Estrella, Raúl Arias, Luis Corral, Humberto Vinuesa, entre otros, y tuvieron en la revista *Pucuna* un órgano de difusión.

cambio, esta palabra asume como su función la de desacralizar los asuntos que toca. Así, el crítico vio en aquel libro de sencilla edición una palabra contraria a las buenas costumbres, y lo situó como un poeta muy estimable de su tiempo.

Ni el poder político, ni el académico, ni el de la moda momentánea doblegan la conciencia de Pedro Gil, quien, más bien, «refleja su ánimo subversiva en una posición contra la modernidad» (Campaña, 2013, p. 24). En su discurso, la lección ética heredada de Sade reside en reconocer que triunfa la perversión sobre la virtud (que termina siendo un fracaso).¹³¹ Pronto, el tema fue el del poeta maldito que negaba espacio a la moral burguesa y a sus componentes. Pedro Gil no se sintió motivado a llevar sus estudios hacia una carrera que promovieran estabilidad emocional y económica; le llenaba el espíritu escribir poemas que sus coetáneos tachaban de duros.

Hay un fenómeno que ocurre con la relación entre los escritores y las ciudades que habitan. Pensamos en una Dublín y el legado de James Joyce; en la Lisboa de Fernando Pessoa; en Praga, la ciudad de Franz Kafka. Volviendo la mirada al territorio ecuatoriano, están las crónicas sobre Guayaquil del poeta modernista Medardo Ángel Silva; Paco Tobar García y su colección de cuentos *Los quiteños*; las crónicas de viaje de *Porto-velenses S. A.*, de Roy Sigüenza. Pedro Gil, por su parte, hace lo suyo transitando calles y plazas de Manta —pero también otros espacios— en sus poemas. Como en «movimientos», de *Paren la guerra que yo no juego*:

en verdad,
no es la ciudad, soy yo el que está bastante acholado.
los yuntitas esnaqueros gozan la noche.¹³²

¹³¹ Mario Campaña lee a Sade en su discrepancia en cuanto al ideal revolucionario de fraternidad; «esos lazos, pensaba, no están en la naturaleza, que nos hace enemigos los unos de los otros y nos pone en perpetuo estado de guerra recíproca» (2013, p. 49).

¹³² «Yunta» es la «persona con la que media una estrecha relación de amistad y camaradería» (Ver *Diccionario del español ecuatoriano*, 2016, p. 687). Esnaquero

ciudad, mi ciudad,
no me pidas, que mis palabras busquen
documentos intraducibles en un lugar donde
no conozco el principio del final de las cosas.
qué vaina.

(2019, p. 72)

El enunciante reconoce «acholarse», esto es, venirse a menos; pero en el discurso de Gil esta actitud solo puede contemplarse desde la ironía. El poeta, que no pertenece a colectivos y se regodea en la soledad y la singularidad, lee su ciudad nocturna de modo que la fauna de la noche urbana es la que aparece en sus textos, con la consecuente opacidad. La noche confiere a los seres, las cosas y los escenarios una homogenizante dosis de oscuridad, más bien de opacidad, que el sujeto devuelve por medio de la proyección de su subjetividad por callejuelas y albañales. Leemos en «manta, parir era una fiesta», de *Delirium tremens*:

[...]
la estupidez
de un pueblo
que ya no respira el yodo y la sal;
humo
es lo que respira.

[...]
aunque haya nuevas voces
(en este hermosísimo puerto
de gallinazos
profilácticos)
antigua será
nuestra manera de existir.

(2019, p. 87)

proviene de habitúe de la «esnaqui», esto es, de la esquina de la cuadra en el barrio popular.

Una vez más, la parodia es evidente al recuperar el tono de las memorias de Ernest Hemingway, *París era una fiesta*, la época en la que el escritor norteamericano reconoce haber sido muy pobre, pero muy feliz con Hadley Richardson, su primera esposa. Aquella decadencia que comparte con Hemingway, como una sombra, sigue al sujeto durante su existencia y el registro de la existencia; y en el poema, el sujeto admite que «una pagana necesidad/ de pertenecer / (a lo que sea) / nos llevó a meternos / a la mafia / de experiencias» (2019, p. 87). Y, envuelto por este bullicioso nimbo, que representa un espíritu decadente y dionisiaco, se proyecta con fuerza para volver sobre el argot. Este elemento es muy importante en la poesía de Gil, al ocupar un notorio espacio en un discurso que enuncia más que comunica, ya que «El arte no puede disolverse nunca en la comunicación porque contiene un núcleo incomunicable que es la fuente de una infinidad de interpretaciones» (Rodríguez Jiménez, 2020, p. 308). El que toma Gil de su contexto se trata de un argot de la costa central ecuatoriana que se aproxima a la construcción de un puente entre un acto de habla poético —en ejercicio de escucha y registro— con un acto de habla oral. A lo largo de sus textos hay zonas de la oralidad dentro del discurso de la poesía. Fernando Balseca (2000, p. 55) rescata los valores que ha visto como los que posee la poesía de todos los tiempos; esto es, una subversión en la palabra cotidiana hacia un lenguaje desestructurado; pero, asimismo, piensa en la distancia que se ha llevado a cabo con relación a las llamadas bellas letras (el beletrismo); tal en «la vida no es un sueño», de *Paren la guerra que yo no juego*:

ya no hay aspirina para el chuchaqui.
en el cementerio mira qué tetas.
la inmortalidad consiste en morirse.
tengo pena por el mosquito que aplasté.
¿sientes pena por mí?
la humanidad no cabe en esta ciudad.
el difunto de los millones fue enterrado en pelotas

(2019, p. 39)

En «cementerio de Tarqui», el hablante se refiere a la democrática postura de la muerte y lo hace, también, acopiando el argot del contexto costeño. Desde los oficios del sepulturero, la ciudad es un fárrago de rutinas, actividades y ruidos. Los eruditos no saben de estas cosas —reflexiona el sujeto lírico—, ni los banqueros se degradan con temas de esta naturaleza. Así, el sujeto usa la concatenación para exigir atención al individuo que se regodea en su vanidad sin tomar en cuenta la realidad ajena:

[...]

párame bola, creisi, párame bola.

estoy frente a un cementerio.

este cementerio era un charco.

este barrio era un charco.

una lechuza campaneaa¹³³ la ciudad.

[...]

estoy frente a un cementerio.

anoche estuvo enfermo un vecino y esta madrugada

se dirige al camello.¹³⁴

(2019, pp. 66-67)

Los seres nocturnos se alían con el sujeto: la lechuza se convierte en su cómplice mientras vigila la ciudad. Balseca piensa que, entre otras cosas, desde el siglo XX en adelante se lee una poética de mal decir más que de bien decir, con todo lo que aquello implica, esto es, distintas lindes en los criterios desde los que se leen los poemas (dichas lindes se movilizan, mutando el territorio de la poesía). La búsqueda se dará no en

¹³³ Vigilar una persona mientras alguien más comete un delito o realiza una acción a hurtadillas, para dar la alerta en caso de peligro» (*Diccionario del español ecuatoriano*, 2016, p. 145).

¹³⁴ «Puesto de trabajo u ocupación remunerada» o «lugar en el cual una persona realiza un trabajo, generalmente a cambio de un salario» (*Diccionario del español ecuatoriano*, 2016, p. 143).

Como ejemplos están voces cronológicamente un tanto mayores que Pedro Gil: Alfonso Chávez Jara (1956-1991), Leopoldo Tobar (1956), Alfredo Pérez (1956), Francisco Torres Dávila (1958) y Diego Velasco (1958). Alfonso Chávez expresa conciencia social despotricando contra el sistema, como lo hace en «Late la muerte en los rincones más insólitos», de *La medianoche sacude la memoria* (1989):

los perros copulan sólidas ampollas de miasma
para el desconsuelo de los decanos
las calles nos acarician
con sobrias culebras de aluminio
—el momento más dulce
nos abrirán los pechos—
los ríos tosen semanas agrias

(En Andrade, 2008, p. 59)

La de Leopoldo Tobar es una poesía densa, de profundas sumersiones surrealistas, encaminada hacia un discurso cósmico que provoca permanentemente, como en «Encuentros en el limbo», de *Sirhiom*:

entre los tristes árboles de las molucas que en la noche florecen, se veían dispersas lámparas eléctricas. Ambiguas formas encorvadas con pelos, salían, entraban en iglesias barrocas, cafeterías, lupanares. La penumbra como una telaraña todo lo recubría. El Corazón del Purgatorio era una metáfora que se iluminaba en la plaza de Santa Sábada. (En Andrade, 2008, p. 74-75).

En su poema, Alfredo Pérez refleja la ciudad desoladamente solitaria y un doloroso habitar en la nocturnidad. Lee-mos en «Dios protege a los que empinan el codo», de *Para encantar esta muerte* (1992):

compruebo que Dios
protege a los que empujan el codo
pero dentro
en el cuarto
mi corazón es una víscera
que pronto tirarán a los chanchos

(En Andrade, 2008, pp. 119-120)

A veces, Francisco Torres Dávila tiene en el texto un discurso de considerable extensión, por momentos un tanto lacónico, a la manera de recios aforismos, como el caso de «Hipótesis», que aparece en *El Alka-Seltzer se volvió esotérico* (1987):

la especie humana nace crece
se come todo lo que encuentra
va al baño estornuda y muere
nadie sabe lo que hace en los intervalos

(En Andrade, 2008, p. 228)

Estos poetas publican desde la década de los ochenta. Algunos pertenecieron a colectivos y revistas; otros a talleres literarios en una década marcada por la barricada política, motivada por la resistencia de los intelectuales frente a las dictaduras latinoamericanas. Para Cristóbal Zapata, la poesía de Pedro Gil se aproxima a la «lengua menor» que trabaja en un espacio nacional (promovida por Deleuze y Guattari): «Dosificando escrupulosamente el argot, Pedro Gil no solo ha devuelto el honor a las jergas, sino que al hacerlo ha remitido la palabra a su violencia y guturalidad prístinas, a su potencia comunicativa» (2000a, pp. 436-437). Acude tanto al argot como a las asperezas del idioma porque áspero es el mundo que expresa: no edulcora su lenguaje con modos sensibleros. La tensión que Zapata halla en esta poesía es la que existe entre lírica y marginalidad, pero al mismo tiempo entre un habla individual y un habla comunal. Pedro Gil indaga por los límites y excesos existenciales, que son a su vez llevados al texto. El verso conduce temas que se apo-

soy un varón
experimentado en derrotas
lo he perdido todo
y lo tengo por basura-

las enfermedades
que alargan más la noche,
los nervios arruinados
por el fraude del amor,
los calmantes,
la persecución de la imaginación.

(2019, p. 162)

A medida que Pedro Gil se distancia de colectivos y busca su propia voz, va en pos de aquella magia, de una suerte de sabiduría que logra que surja de la poesía «la forma sagrada de la esencialidad», en palabras de Rodríguez Jiménez.

Los poetas diferenciales, auténticos a lo largo de todos los tiempos, se enfrentaron a la falsa solemnización de un producto que, a través de la intervención del crítico y de su inserción en las instituciones culturales, devaluaba la grandeza de la poesía clásica y de la lírica de siempre. Se ha producido en las últimas décadas una involución, es decir, la inmersión en la negación de la creatividad y de la originalidad poética. (Rodríguez Jiménez, 2020, p. 319)

Aleyda Quevedo, poeta nacida en 1972, ha seguido de cerca la obra de Pedro Gil. Para Quevedo, la de su contemporáneo es poesía honesta, que no busca ser cosa ajena a lo que presenta con vigor, ironía e incluso dosis de terneza. Tiene que ver con la idea de que el sujeto lírico es una máscara que inventa el autor para pronunciarse desde esa construcción. Afirmo que Gil es

poeta de una inagotable intuición creativa, portador de la palabra obscena, que para D. H. Lawrence es «aquello que no puede representarse en escena», pero que tiene como parientes etimológicos lo siniestro y lo fatal; la palabra obscena —lo irrepresentable— es tratada por Pedro Gil con algo más que audacia, en su poesía pervive la propuesta de convertir la vida en un acto poético terrible y divino como la vida misma (1996, p. 130).

Para la crítica quiteña, en cuanto a esa línea de escribir como vive, es norma que Gil «no ha infringido en ninguno de sus versos y eso es suficiente para reconocer en él un poeta valioso de los noventa [...] en el mundo del lumpen, su poesía no narra otra cosa que la vida que vive» (1996, p.131). Por tanto, rescata una línea de honestidad y coherencia; en cambio, el chileno Juan Cameron va preferentemente a los recursos lingüísticos, o sea, a lo que constituye el tratamiento del lenguaje:

Gil recuerda a veces a los nadaístas en su afán un tanto directo por asustar al lector; y sus descubrimientos alumbran: «nunca salí a buscar empleo, / porque el empleo agota, / salí a buscar amor, / porque el amor es inagotable». Sin duda, la mayor subversión del lenguaje yace en este tipo de recursos y no en cuanto en este se dice (En Mussó y J.J. Rodríguez, 2010, p. 285).

Esto nos acerca a las figuras retóricas patéticas, que dibujan un panorama de perspectivas desde la deprecación, la imprecación, la conminación y la execración del sujeto lírico frente a sí y frente a los distintos escenarios, pero, principalmente, frente a los demás sujetos. ¿Qué hay sobre el telón de fondo y la experiencia de Gil? El escenario ha sido condensado:

Hacia principios de los 80, los grupos se habrán desintegrado y cada participante tomará su rumbo, el mismo que a veces estará marcado por la diletancia tanto individual como grupal, pues

el contexto en el cual aparecieron había cambiado notablemente: en el plano nacional se había pasado a un régimen democrático, y en el plano internacional se viviría el fin del llamado bloque socialista europeo. En los 80, tanto la poesía como la prosa van a registrar algunos aciertos, como el de Pedro Gil, pero también un estancamiento expresivo por el gratuito oscurecimiento del poema so pretexto de universalidad. (Itúrburu, 2008, en línea)

El analista detecta lo que considera una cierta miope visión universalista —que entendemos también como paralela a una línea atemporal en el poema—, y privilegia el color local de determinadas poéticas, incluida la de Gil. Y esa discusión se llevó a cabo, en efecto, desde mucho antes, pero con una fuerza mayor durante la década de los ochenta.

El malditismo en tanto propuesta de integridad

Luis Britto García acentúa la cultura «de aparato» como la que predomina en la modernidad. Afirma que «A la producción en masa industrial, corresponde la masificación de la cultura. Contra la dictadura de esta, solo caben el aislamiento de las subculturas, o la rebelión contracultural» (1996, p. 37). En la marginalidad existe un potencial de creación, a base de la disrupción, que Gil ha sabido aprovechar para su poesía. Su lenguaje lucha por permear el tejido de un territorio abrupto con las palabras propias del albañal, en medio de un tono de tragedia urbana contemporánea. Desde que recicladores callejeros de basura llevaban textos escolares a la taberna que sus padres administraban en el barrio de Tarqui, de Manta, Pedro Gil halló en ese mundo libresco un lugar para fantasear. Un poco más adelante, de su hermano Ubaldo recibió *Crimen y castigo*, de Dostoievsky. Leyó también a Octavio Paz y a Salvatore Quasimodo; y luego vinieron los poetas de la generación beat,

los ecuatorianos César Dávila Andrade y Hugo Mayo, y un largo etcétera.¹³⁶

Cuando Gil tenía entre 16 y 17 años, el taller literario Renglón 3 del Banco Central del Ecuador se asentó en la Universidad Laica Eloy Alfaro, luego de que Miguel Donoso Pareja eligiera Manta sobre Cuenca y Machala para su conformación. La experiencia le significó al joven poeta rigor y seriedad en el único nicho en el que tendría disciplina a lo largo de su vida, esto es, en la escritura. Halló, según confiesa, sentido dentro de una vida disoluta. Desde que llevó al seno del taller el poema «Los escribidores» hasta que se publicó el poemario *Paren la guerra que yo no juego* transcurrió aproximadamente un año. El *enfant terrible* había nacido.

Cristóbal Zapata cree que Roy Sigüenza y Pedro Gil son «poetas fatales, [...] esenciales, de este fin y comienzo de siglo. Hijos periféricos de la periferia, han nacido en los extramuros de dos discretas aldeas y comparten una externa, natural marginalidad que el destino les tenía reservada» (2000a, p. 437). Gil ve el mundo desde los intersticios; no teme que se noten las costuras del poema —la noción metapoética es pespunte permanente en sus libros—. Para Raúl Serrano, la marcada característica de la poesía de Pedro Gil, a quien llama «un maldito de fin de siglo», ha sido, al mismo tiempo, una limitante. Quizá Serrano lo ve así desde la perspectiva de quien espera un despliegue de temáticas, tonos, registros en la poesía del autor. Gil enfoca la mirada sobre escenarios que son pasados de largo por otras propuestas de creación, por considerarlos de poco interés. Los individuos que pueblan aquel espacio configuran un universo que otras miradas rechazan. Ahí están asesinos, travestidos, ladrones, prostitutas, por quienes no es necesaria la lástima: el sujeto caería en lo lastimero en sus poemas. La

¹³⁶ El poeta se ha referido a sus etapas de formación y consolidación en entrevista concedida a nosotros: «Pedro Gil. Las letras malditas», publicada en Cuenca por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en 2017, en el volumen *La orilla memoriosa. Diálogo con la poesía ecuatoriana*.

vecindad con la muerte le viene de dos oficios ejercidos: el de reportero de crónica roja y el de sepulturero; de ahí su temor a la agonía más que a la muerte en sí. Crecer y vivir en la marginalidad «es otra forma de mirar la muerte», dice el poeta. La marginalidad de asuntos y de lenguaje se instrumentaliza a través de continuos y dolorosos desplazamientos entre las zonas formal e informal de la lengua. En entrevista que le hicimos, Pedro Gil se refiere a su manera de entender el oficio:

El poema debe salirte de las tripas, de las vísceras, dice Chinskyy. La autenticidad, la originalidad en tu voz lírica, eso es lo que hace que el poema trascienda. Ahora, mirando desde otro lado, hay poemas malísimos cuyos autores creen que trascienden debido a los zalameros, a los pseudocríticos nada exigentes. Personalmente, creo que ese debe ser el fin, porque para escribir mal, mejor no escribir nada. (Mussó, 2017: pp.194-195).

Nótese que la atención que le confiere el sujeto lírico al detalle rudo, al uso de herramientas lingüísticas bruscas —entre ellas están una palabra descarnada y el echar mano del argot—, es un correlato del vínculo entre los cuerpos derruidos y aquejados por las adicciones múltiples como son el alcohol y las anfetaminas. En ese sentido, la palabra es algo más que una denuncia (que no llega a la condición de cartelismo); el lenguaje se constituye en una fórmula para cuestionar.¹³⁷ Qué es lo que el sujeto cuestiona, sino un sistema subalternizador, y lo hace desde una condición marginal. Eduardo Espina revisa esta determinada tendencia en ciertos poetas ecuatorianos:

¹³⁷ En «Jorge Eduardo Eielson, El cuerpo recobrado», José Güich Rodríguez caracteriza partes de la poética de Eielson. La poesía, en tanto «instancia que trasciende a la escritura misma», empuja al analista a planteamientos de interpretación.

otra vertiente operativa, una en la cual se advierte una improbable reconstrucción del operativo visual del mundo empírico en donde destaca la desestabilizante belleza de los signos colapsados y, antes que nada, la necesidad de representar la realidad a través de lo que no se puede decir completamente de lo que ocurre allí. En esta línea de distensión y acercamiento al mismo tiempo, en la que el habla lírica trabaja a partir de esquirras del silencio, se instalan las obras poéticas de [...] Sara Vanégas Coveña [...] Pedro Gil... (2010, p. 26)

Así, la voz que conduce la enunciación apela permanentemente a la contrapuesta posición de mundos. En efecto, las experiencias de la marginalidad y de la subalternidad se presentan en el hacinamiento que provoca violencia, aun entre los cercanos, como en «los pobres y yo», de *Paren la guerra que yo no juego*:

[...]

oiga ¿y el arroz con menestra que le pedí?
en este lugar también la traicioncita de los más amigos,
la ira que gira,
las tribus de hombrecitos con jorobas de malicia también aquí.
Se está haciendo lo peor posible para mejorar los males.

(2019, p. 34)

El tono autobiográfico y autorreferencial es visible en la obra de Gil, siendo el primer pico alto *Delirium tremens* (1993). Ya se había distanciado del círculo del taller, y permanecía entre la sobredosis y el delirio de persecución. El tratamiento que la voz de Pedro Gil hace del cuerpo también pasa por el cedazo de la brusquedad. Tradicionalmente el cuerpo ha sido un elemento acerca del que ha habido una extrema censura, aparte del disimulo y la ocultación. En algunos casos, en lo concerniente al cuerpo y el sexo, el tratamiento se vuelca «a un registro que evoca, de inmediato, una estética de lo grotesco e hiperbólico» (Güich Rodríguez, 2010, p. 205). Leemos en «yo me pasé fumando la noche entera», de *Delirium tremens*:

das por el otro: lo importante es tener tiempo para fumar; y se fusiona al ambiente de la taberna, de la cantina como se le llama en Ecuador, con música triste y alcohol. Sucede también en *Con unas arrugas en la sangre* (1997); en «breve biografía». La voz se retrotrae hasta el instante mismo de su nacimiento. Estamos ante una nueva mayéutica (el otro recurso socrático): el sujeto lírico se ve a sí mismo como un eco del pensador griego en tanto su madre, comadrona que ayuda a parir a las mujeres, lo trae y vuelca hacia una existencia donde él, a su vez, se impele a alumbrar el poema a base de la experiencia y las lecturas, que son otro tipo de experiencia:

madrugada de un 18 de mayo.
ahí está mi madre,
fresco aún el crisol de su entrepierna,
sudando y pujando dolores
para que luego venga yo
llore sude escriba El poema.

(2019, p. 125)

Véase que la mención al poema se da en mayúsculas, que le dan a tal propósito una gran importancia en el proyecto del sujeto. La idea es repensar y diluir los estratos tradicionales en tanto materiales para la enunciación, e ir en pos de un caos primigenio. Lo que interesa es el establecimiento de los contrarios en un eje cuasi binario: las orillas de unos y otros son muy marcadas. La lectura de los escritores malditos, cuya obra mezcla exceso, ceguera y lucidez, fue cultivada asiduamente por los hermanos Gil. Cuando mantuvieron charlas con el fin de organizar una editorial con el apoyo institucional de la ULEA (Universidad Laica Eloy Alfaro) pensaron en lo que sería más adelante *Mar Abierto*; y cuando pretendieron bautizar una colección de libros en su seno, escogieron *El almuerzo desnudo*, como la novela de William Burroughs. La colección se inauguró llevando a imprenta *Con unas arrugas en la sangre*, en 1997. Era la época en que morían algunas de las figuras

importantes del mundo beat: Terry Southern murió el 29 de octubre de 1995; Timothy Leary el 31 de mayo de 1996 y Herbert Huncke el 8 de agosto; Allen Ginsberg murió el 5 de abril de 1997 y Burroughs lo hacía 2 de agosto.

De los poetas malditos, el enunciante se halla en consonancia inclinándose principalmente por Charles Bukowski, cuyas resonancias son evidentes en el poema gileano. Se trata, asimismo, del hombre brusco que se siente atraído por los libros a los que convierte en una de las ruedas que sujetan el eje de su existencia. Escribe Bukowski en «3:16 and One Half»:

here I'm supposed to be a great poet
and I'm sleepy in the afternoon
here I am aware of death like a giant bull
charging at me
and I'm sleepy in the afternoon
here I'm aware of wars and men fighting in the ring
and I'm aware of good food and wine and good women
and I'm sleepy in the afternoon
I'm aware of a woman's love
and I'm sleepy in the afternoon,
I lean into the sunlight behind a yellow curtain
I wonder where the summer flies have gone
I remember the most bloody death of Hemingway
and I'm sleepy in the afternoon.

(*Mockingbird Wish Me Luck*, 1972)

Bukowski, o su *alter ego* Henry Chinasky, a veces es grato con los autores que ha leído, si bien en otras oportunidades despotrica contra el canon. Hablando del canon, atiende al anglosajón con Ezra Pound, Dos Passos, e. e. cummings, D. H. Lawrence, Aldous Huxley, etcétera; también a la novela rusa (en la que, a su parecer, destacan Máximo Gorki y Turguénev) y al relato francés (desde Rabelais hasta Guy de Maupassant). Se siente muy atraído por la violencia, por ejemplo, por la sangrienta muerte del suicida Hemingway, quien es otro autor que

Gil lee y parodia. Volviendo al poeta de Manta, tenemos un horizonte que se evidencia a través de un cronotopo en el que aparecen los mencionados ejes binarios del mundo occidental que deterioran el mundo, exacerbados por el poema. De esta manera luce en «jodidos golpes me han dado», de *He llevado una vida feliz. Los poetas duros no lloran*:

linda noche para morir.

soledad y lujuria,
el plato fuerte.

amantes, amigos, autoridades,
jodidos golpes me han dado.

si supieran lo que llevo dentro:
legiones de diablos
que no me dejan dormir

pero no tiro la toalla.
si quieren pelear sucio
aquí me tienen:
poemas que son ganchos
al hígado y al alma,
esa es mi especialidad

(2019, p. 170)

De esta manera, Pedro Gil ensancha el inventario de su universo lírico, hacia un estadio en el que se sabe cuestionado, agredido, y desde el que debe defenderse incluso de anteriores aliados. El diálogo del hablante con Bukowski se percibe a través de fórmulas, imágenes y una recia musicalidad, hasta el punto de mencionar al autor germano norteamericano y establecer una horizontal relación con él en *Bukowski, te están jodiendo*. Pero incluso el poeta maldito se quiebra ante las embestidas de la existencia, como ante la evocación de la madre

y ante la muerte del hermano que había sido desde siempre su respaldo y guía. El sujeto corrige con humor oscuro ciertas frases de la cultura popular creyente y religiosa en «madre», de *Con unas arrugas en la sangre*: «madre: / deja de engrerir a Dios con tus rezos / madre: / no temas si eres miserable, / somos los llamados a entrar / al reino de los mártires / y los mártires son personas respetables.» (2019, p.130). La ironía sombrea el poema hasta el final, tomando su figura de poeta en un universo de extravío doloroso: «madre: / vine a cantar / y estoy perdido en la ciudad / entre los artistas del descontento. / Nada más, / besitos de tu hijo amado. / cuando sea famoso, hablaré de ti, / hablaré.» (2019, p.131). El hermano del poeta, Ubaldo Gil, director de la editorial Mar Abierto, de Manta, ligado a la Universidad Laica Eloy Alfaro, falleció en 2013, y su desaparición constituyó un durísimo golpe. Gil escribe en el conjunto *Bukowski, te están jodiendo*, el extenso texto «Mi hermano se parecía al mar». En el poema, la voz del hermano lo recupera para la vigilia:

En mitad del sueño me ha despertado mi hermano muerto,
despierta que no hemos hecho nada todavía
ya has dormido demasiado, dormiste amanecido
recogiendo colillas de cigarros en las veredas de la
autodestrucción

(2019, p. 272)

Nos dejamos llevar por el poema: el hablante da cuenta de una serie de electrocardiogramas, máquinas, los múltiples infartos que sufre su hermano en paralelo a las varias noches que, en cambio, él ha estado consumiendo crack para alejarse de la realidad. Mientras uno se distancia, el otro se aferra a los tubos que lo mantienen con vida en el hospital en Guayaquil. Muere al fin el hermano, y al fin, luego de ser sometido a una sesión relámpago de aseo y recuperación, el poeta se halla de golpe ante la realidad:

[...]

y ahí estaba Ubaldo Enrique desnudo, hermoso y varón
las manos cruzadas en el pecho sonriendo
un muerto feliz mi hermano amado
el que me sentaba en sus piernas para nutrirme con proféticas
coladas de avena,
sabiendo que duro iba a ser el camino
dura la guerra en este mundo asqueroso.

(2019, p. 272)

Ubaldo Gil, que veía en su hermano poeta «varios hombres con destino de hierro e infamia» (Mussó, 2017, p. 193), se había marchado. La tensión del poeta con el trabajo nace de su escepticismo ante la idea de que toda labor es digna; por el contrario, cree que se trata de una aproximación del ser humano a la absoluta miseria, y se refiere a los escasos espacios para quienes ya de por sí tienen pocas oportunidades, en una zona sombreada por la necropolítica. En entrevista que le hicimos, el poeta toma con humor el episodio de las diecisiete puñaladas recibidas y el hecho de haber sido arrojado desde un segundo piso como resultado de una enemistad entre adictos: «Estaba bloqueado en la escritura, aunque no dejé de leer. Entonces estoy agradecido por los malos matones que quisieron eliminarme, porque de ahí saqué un nuevo tema de escritura —me estaba quedando sin recursos literarios—» (Mussó, 2017, p. 195).

Tres tratamientos consecutivos y un año en el psiquiátrico Sagrado Corazón de Quito condujeron a un nuevo libro. El doctor Ibáñez, uno de los médicos psiquiatras tratantes, le recomendó a Gil que escribiese un texto como registro de la experiencia presente y del pretérito. «Ahí aprendí que la locura no es un juego. La locura es dolorosa. Me daban 21 pastillas al día, entre antipsicóticos, ansiolíticos, antidepresivos», el poeta en dicha entrevista (En Mussó, 2017, p. 195). Entonces, el libro puede ser leído como una estrategia psiquiátrica que va a ayudar al sujeto a restablecer contacto, por medio de la pala-

bra, con la vida real (Oviedo, 2012b). Es evidente que hay un propósito literario en el poemario, así lo demuestra el uso de paratextos como epígrafes.

Se puede pensar que un poeta de tales características aparece en antologías, ensayos y comentarios, pero no es necesariamente así. Hay omisiones que sorprenden porque propuestas antológicas que se presentan como horizontes variopintos hacen a un lado poéticas como la de Pedro Gil. Además, se puede aprender, y no poco, de las presencias y ausencias de las antologías, al igual que de los estudios introductorios. El poeta ha mantenido estancias en ciudades de Ecuador, Argentina y Colombia, y le da importancia al viaje, aunque deplora no haber emprendido más excursiones alrededor del mundo. Hernán Rodríguez Castelo fue uno de los primeros en conocer y seguir con interés a Gil, según propia palabra, si bien no dedica tiempo a actualizar su antología de 2008, toda vez que su *Poesía ecuatoriana* llega hasta María Fernanda Espinosa, nacida en 1964. La antología *13 poetas ecuatorianos* (2008), compilada por Aleyda Quevedo para Fundación Editorial El perro y la rana, de Caracas, toma en cuenta al poeta de Manta. Por su lado, el proyecto del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, *Antología de Poesía. Literatura del Ecuador*, preparado por Iván Carvajal y Raúl Pacheco, y editado en Madrid por Alfaguara (2009), no considera al poeta de Manta. En el mismo año, el número 257 de la revista *Casa* (La Habana, Casa de las Américas), con un especial titulado «Presencia ecuatoriana», no incluye a Gil. Como tampoco lo hace la muestra *Ecuador de feria. Muestra de literatura ecuatoriana*, compilada por Raúl Vallejo para Editorial Planeta de Bogotá (2011). En cambio, *Poesía ecuatoriana contemporánea. De César Dávila Andrade a nuestros días* (Casa de la Cultura Ecuatoriana-La Cabra Ediciones, 2011), compilada por Xavier Oquendo Troncoso, incluye a Gil dedicándole un considerable espacio, al igual que *Modelo 1972. 12 poetas ecuatorianos*, de Editorial Valparaíso (2016). Por otro lado, la formidable BBAE (Biblioteca Básica de Autores Ecuatorianos), proyecto configurado

por la Universidad Técnica Particular de Loja, que concluyó en 2016, tiene once tomos dedicados a literatura contemporánea sin que en ellos aparezca Pedro Gil. Otras muestras han sido generosas con respecto al poeta, tal los casos de *Punto de partida*, revista de los estudiantes universitarios de la UNAM (n.º 160, marzo-abril de 2010), la también mexicana página digital *Círculo de Poesía*, además de *Equinoccio. 50 poemas ecuatorianos del siglo XX*, compilado por Luis Armenta Malpica y Gustavo Íñiguez (2015), la editorial madrileña Polibea publicó *En mitad del equinoccio* (editada por Siomara España y Verónica Aranda, en 2017), y la Universidad del Azuay hizo otro tanto con *Poesía ecuatoriana. Antología esencial*, de Sara Vanéguas Coveña (2019). El estudio, lo que se escribe sobre la obra de Pedro Gil, emana básicamente de notas de prensa, páginas digitales, entrevistas, entradas de blogs y palabras introductorias que sirven de antesala para sus libros. Sin embargo, convoca un escaso interés, y son pocos los analistas que se han aplicado a abordar su poesía en algunos artículos para revistas indizadas, como los de Daniel Rogers (2017) y María Auxiliadora Balladares (2017).

Los referentes culturales de Pedro Gil: música, literatura, cine

La obra poética de Pedro Gil puede ser leída como un *work in progress*: se ha visto publicada en sucesivas ediciones, a cada una de las que ha añadido poemas (que aparecen como secciones o apartados) con títulos distintos para el nuevo conjunto. Quiere decir que son pocos los libros suyos que constituyen ediciones exentas.¹³⁹ En dichos conjuntos aparecen poemas

¹³⁹ A saber, los libros con ediciones exentas son *Paren la guerra que yo no juego* (1989), *Delirium tremens* (1993), *Sano juicio* (edición bilingüe, 2004) y *Buwokski, te están jodiendo* (2015). Como hemos dicho, se tomará en cuenta su obra reunida en *Los poetas duros no lloran* (2019).

desde su primerizo *Paren la guerra que yo no juego* (1989) hasta textos recientes. No se trata de un trabajo de edición permanente y de larga historia de los poemas como el de Whitman con *Hojas de hierba*; en el caso de Gil, los poemas de títulos anteriores quedan fijos, pero se incorporan secciones nuevas que le dan título al poemario de reciente edición.

A través de *Con unas arrugas en la sangre* (1997), el sujeto participa en un escenario de referencias corales. Su vínculo con figuras de su mitología particular se da a través de un diálogo o, en otros casos, por medio del poema dramático. Ahí están las voces evocadas de Edgar Allan Poe, Medardo Ángel Silva, Henri de Toulouse-Lautrec, César Vallejo, Charles Baudelaire, César Dávila Andrade. Se trata de estetas atormentados, desde la poesía o la pintura, con los que Gil siente la proximidad del alcohol y las sustancias alucinógenas. Son creadores que llevaron adelante líneas similares a lo que Xavier Oquendo Troncoso llama «poéticas rebeldes con el mundo y con el lenguaje» (2011, p. 21).

¿A qué se refiere Sara Vanégas cuando afirma que «Pedro Gil es un tipo de poeta maldito, que utiliza el arma poética para la crítica a la sociedad burguesa y su moral? ¿Lo hace con un lenguaje duro, lapidario»? (2019, p. 23); ¿cuál es el tratamiento del lenguaje que hace el hablante de estos poemas? Cristóbal Zapata ve en Gil al poeta «malicioso, maledicente, maldito, borracho, grifo; en la baja noche del trópico, para ahuyentar el asco, la miseria y el horror, Pedro Gil canta alto en lengua menor» (2000a, p. 439). A pesar de sus referentes conocidos —que provienen tanto de las letras como del cine—, la voz lírica propone desestructurar el lenguaje. Subraya Ramiro Oviedo:

El texto no se queda ahí. El lector avisado constata que la enfermedad no es el centro de la trama sino parte de un texto mucho más complejo, ligado al itinerario vital del escritor que se da tiempo para dialogar con «sus» escritores, con su compañe-

ra (la Guerrera presente en varios poemas) o evocar a determinados parientes, a «sus» héroes del cine y a ciertos «colegas» (¿sus dobles?). (2012b, § 10)

Conviven elementos de la cultura letrada y de la cultura de masas. La intertextualidad en la obra poética de Gil hace que dibujemos una ruta de sus lecturas sean de textos literarios, cinematográficos o de otra índole. El poema «entre Marx y un cigarrillo de marihuana» nos remite a la novela experimental de Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976). Pero lo que en Adoum es el relato del intelectual de izquierdas en sus desencuentros con la apremiante cotidianidad y la militancia, en Gil es la reflexión del poeta que no atiende tanto al espectro político como al mundo de su propio vía crucis al que confronta: «no fue la marihuana, / fueron una cruz y unos clavos / que me suspendieron. en el aire // ¿qué tanto me miras, barbudo feo?» (2019, p. 59). La música salsa, con sus percusiones y todo su ancestro afrocaribeño, ocupa un espacio en la banda sonora que configura el sujeto, como se lee en «juanito peinilla», de *Delirium tremens*: «tenías / que saber hace rato / que las escenas de amor / con Casandra / fracasaron / porque preferías oír a Rubén Blades y Lavoe, / sentir / que la muerte es blanca / en el callejón de los ángeles» (2019, p.107). Incluso estribillos de canciones le sirven al enunciante para encajarlos en su poema: «tenías / que traer las últimas noticias / pero «la vida te da sorpresas / sorpresas te da la vida»» (2019, p. 108)¹⁴⁰. La salsa *nuyorican* de la década de los setenta late en el poema, con poderosas evocaciones de la caótica y peligrosa noche citadina.

Pero es en *Con unas arrugas en la sangre* (1997) donde Pedro Gil va orquestando una mitología particular, y con cada una de dichas figuras, el hablante construye puentes personalísimos. Cada poema de esta galería ofrece una arista distinta, perspectivas que conforman un cuerpo deformado por la vio-

¹⁴⁰ Por aquí transitan el Héctor Lavoe de «Juanito Alimaña» y el Rubén Blades, autor de «Pedro Navaja».

lencia y por la aventura. En «Edgar Allan Poe» configura un poema en apóstrofe, que avvicina hasta adosar las experiencias del sujeto y del poeta romántico: los coloca en un tiempo contemporáneo como cófrades de tragos. Incluso el enunciante se da tiempo para aconsejar a su colega:

deja esa botella, Edgar,
tu mujer te espera
con su tuberculosis
y su frío
mañana seguirás contando
tus historias a malandros
y alcohólicos.
son extraordinarias. Dios lo sabe.
[...]
vamos a casa, viejo Edgar,
tu mujer te espera con su tuberculosis
y su frío
y necesita la fogata
de tus besos y tus versos.

(2019, p. 136)

Para el poema «Medardo Ángel Silva», el sujeto se hermana con el poeta modernista de Guayaquil asiduo de los fumaderos de opio y cronista de su tiempo. Ubica al desgredado poeta guayaquileño, obsesionado con la muerte, que escribía algunas de sus crónicas con seudónimos, y lo hace evocando el tono fatal de sus poemas. Por otro lado, en un solo verso («una bala. un llanto. un cadáver») evoca el relato de la muerte del poeta —a quien se conoce como suicida desde 1919—, sobre la que elaboraron algunas hipótesis, entre ellas la del poeta que se mata por mano propia en casa de su exnovia, reacio a acatar la decisión de la familia de ella de llevarla fuera de la ciudad, lejos de él. Pero la muerte, en tanto un huracán que se lleva todo, también invita a la voz de Pedro Gil a sus umbrales, y a su vez esta voz involucra al lector:

silba, silva la muerte
en el chalet de Jean D'Agriquete,¹⁴¹
el poeta melencólico,
y él como buen fisonomista
de lo trágico,
no resulta extraño para la muerte.
[...]
lo fatal.
una bala, un llanto. un cadáver.
y la muerte,
triunfante,
silba, silba, silba,
llevándose algo del poeta melencólico,
algo mío,
algo de ustedes.

(2019, pp. 138-139)

En «Toulouse-Lautrec», el enunciante se sumerge en la existencia de un pintor francés, cuya faceta más reconocida es la de quien representa la vida nocturna de una ciudad como París a través de la pintura y el afiche. El paisaje que les interesa a ambos, al pintor y al hablante, no es el externo ni la naturaleza muerta, sino la representación cuasi espontánea del espacio cerrado de la taberna y el mundillo del cabaré poblado por prostitutas, actores y seres en descenso. Aquí tampoco es la marginalidad la zona de similitudes —Toulouse-Lautrec fue de origen noble—; más bien la búsqueda de la farragosa actividad nocturna, los albañales y los bajos urbanos. Esto tamizado por los excesos con el alcohol que llevaron a Toulouse-Lautrec a la reclusión en un sanatorio, que es otra coincidencia con Pedro Gil. El pintor «conversa con su sombrero enano», esto es, el poema subraya los desvaríos del *delirium tremens*:

¹⁴¹ Jean D'Agreffe es uno de tales seudónimos, por lo que la errata (D'Agriquete) luce extraña, salvo que incluya una alusión al humor con el sufijo ete, que posee connotaciones entre afectivas y despectivas.

[...]
«hay que beber poco,
pero muy a menudo»
conversa con su sombrero enano.
le importa poco la compasión
y la fealdad
porque sabe que ciertas almas
son más feas que su joroba y su rostro.
sacude el polvo y el horror
de su chaleco
y se aleja sin despedirse.
tres mujeres de la calle
lo esperan
para posar para él,
como las estrellas posan para Dios.

(2019, p. 139)

Con «César Vallejo» continúa el horizonte mitológico de su espacio particular. Lo que en apariencia es un texto que recoge como personaje al poeta peruano —y de hecho se rozan asuntos como la cotidianidad en la pobreza, el conocidísimo poema de Vallejo («Los heraldos negros», 1918), y circunscripciones políticas—, produce en los tres últimos versos un giro de dirección hacia la experiencia propia del sujeto lírico, persuadido de que, en efecto, la experiencia libresca puede ser tan demoledora como la empírica. La experiencia de vida y la experiencia de lectura tienen un peso grande en la subjetividad del poeta.

César Vallejo está enfermo,
escupe sangre y mucha pena,
está enfermo gravemente de vida,
pero Georgette
lo cuida y lo ama.
hay golpes en su vida
que no logra entender.

[...]
el espacio me ha vencido.
por favor,
un faquir necesita eternidad,
solo tráiganme
un litro de aguardiente
y otro de contento.

(2019, p. 142)

En la obra de Gil pervive una amplia zona de referencia cinematográfica; al mismo tiempo, las preferencias de un cinéfilo se dosifican en su poesía y devienen correlatos que recorren, subyacentes, paralelamente al texto. La galería modelo del sujeto está poblada por ásperos seres, tallados en carácter por el dolor y la brusquedad. Y, en cuanto al tono, los poemas parecen estar escritos en un ritmo, cinematográfico también, que evade cualquier parafernalia, pero se imbuje en una combinación de recelo y resaca reflexión. Es el caso de «Lucky, el Indomable», título que lleva el nombre del protagonista de *Cool Hand Luke* (1967).¹⁴² En el poema, el tropo convierte al insurrecto Lucky en el Negro Víctor, quien es padre del hablante. En resistencia permanente, el Negro Víctor se equipara a un héroe en el sentido que, aunque todos los oráculos advierten su perdición, decide permanecer en el mismo camino y no cambiar sus hábitos:

Mi padre se sentó a beber
y no se levantó hasta la muerte.
Hasta la mañana que —a empujones—
lo llevaron al especialista quien le diagnosticó
cáncer

¹⁴² Cinta dirigida por Stuart Rosenberg; la protagonizan Paul Newman y George Kennedy. Se basa en *Cool Hand Luke*, novela homónima de Donn Pearce. Luke (Paul Newman) es un prisionero en la penitenciaría de Florida. Es sometido a una serie de castigos por parte de los funcionarios del centro carcelario, y su actitud ante la adversidad lo constituye en objeto de admiración entre sus pares.

al esófago y los días contados.

—Prohibida la bebida, Don Gil.

—¿Para qué? Si en la tumba no se come ni se bebe.

(2019, p. 229)

El Negro Víctor no renuncia a las fórmulas de existencia que lo han marcado desde siempre. Su rutina permanece incólume: fía y come uno de sus platos favoritos, acude a su bodega de sepulturero en busca de «recuerdos / y tablas de madera» y, al día siguiente, muere al lado de un ataúd para niño (con sus manos había fabricado los ataúdes para cinco de sus hijos, quienes murieron durante la infancia). Señala el hablante:

Paul Newman fue un actor duro.

El Negro Víctor, mi padre, no fue actor,
fue un duro.

Real.

Bueno.

Solo un hombre duro puede reposar en una tumba de niño.

(2019, p. 230)

Impresiona la manera en que el sujeto coloca en un horizonte de edad infantil a todos quienes asisten al velatorio y sepelio del Negro Víctor. Son niños, quienes desde sus perspectivas de cuando fueron adultos, están presentes para despedir al Negro Víctor, que retorna a la infancia una vez muerto:

[...]

En su sepelio estuvimos solo niños.

Desde los 5 hasta los 80 años.

Niños llorones, niños asesinos, niños débiles,
niños duros, niños diplomáticos, niños borrachines.

Nos quebrantamos ante la tumba del niño
de mi padre.

(2019, p. 230)

Se homogenizan en el poema los vivos y los muertos. Balladares sostiene que en el poema «se erige una particular comunidad, la de seres cuya cualidad primordial es el constante cuestionamiento al otro. Los niños preguntan siempre y ponen en duda el aparataje que sostiene la vida del adulto» (2017, p. 268). La heroicidad de la que hablamos antes no es meramente trágica ni romántica, sino que, como apunta Balladares, se nota en el peso de las labores del Negro Víctor al borde de la muerte; así se profundiza la permanencia de la comunidad (2017).¹⁴³ En «El Padrino I», de *Crónico*, se configura una jerarquía de los adictos, pues se confiesa «fiel a mi compromiso con Lo Despreciable» (2019, p. 238). Con la dilatada experiencia que la ha ofrecido la calle, desde la perspectiva de un capo de la mafia, el hablante, un adicto en recuperación, lanza su edicto sobre el presente y el destino de los adictos otros:

[...]

Esos adictos hacen quedar mal

a los artistas de la adicción.

Ya verán cuando les caiga mi banda

de angelitos medicados

dales compasión a esos viciosos de pacotilla

y te creen maricón.

(2019, p. 238)

El sujeto lírico debe estar siempre alerta por sus propios medios («tranquilo, estoy sin tranquilizantes»), aunque le cueste despertar entre los «viciosos de pacotilla». En cambio, en «Una ternura siniestra», el epígrafe proviene de *Una historia del Bronx* (1993):¹⁴⁴ «No hay cosa más triste que un talento

¹⁴³ Balladares toma ideas de Blanchot en el sentido que nacimiento y muerte son «acontecimientos que permiten que haya comunidad. No se trata de pensar que la muerte nos iguala, sino que al acompañar al otro se da la comunión imposible» (2017, p. 267).

¹⁴⁴ *A Bronx tale*, dirigida por Robert de Niro, y protagonizada por De Niro, Chazz

desperdiciado». Parecería una meditación del hablante, cuyo lugar de enunciación es un tiempo indefinido desde donde es condescendiente con la rutina que se organiza, por parte de otros, para él y sus pares. Es el tiempo correspondiente a su pabellón del psiquiátrico. Es así como mientras el poema impone el tono festivo que corresponde a una fiesta de cumpleaños, pasa revista al grafiti, al vínculo entre los internos, a las terapias violentas que ejecutan con los adictos en recuperación:

[...]

Aquí, los locos sinceros toman en serio,
entre risas
el arte de la siquiatria y la simpatía
con la Muerte con la Suerte
Suerte o Muerte habla el muro.
Afuera, los perros sucios
no se cansan de dar palo
los adictos no se cansan de recibirlo.

(2019, p. 239)

El texto le habla al otro —el consejo es para sus sobrinas, a quienes está dedicado el poema—, pero al mismo tiempo lo es para sí. El sujeto lírico sabe que, a pesar de todas las pesadumbres, el oficio lo redime de buena parte de aquel infierno y debe continuar con la escritura.

La última colección de poemas es «No es fácil ser gil», incluida en *Los poetas duros no lloran* (2019). Pedro Gil acentúa el tono de la parodia, empezando con el título del apartado, donde juega con su apellido y la noción de ser un gil.¹⁴⁵ También lo hace con textos canónicos de la oración religiosa. El

Palminteri y Lillo Brancato. Se trata del consejo de Lorenzo (De Niro) a su hijo Calogero (Francis Capra).

¹⁴⁵ En el Ecuador, un «gil» es alguien sin importancia, pero también alguien que «da muestras de ingenuidad, escaso entendimiento y falta de viveza» (Miño-Garcés, 2016, p. 348).

enunciante escribe una versión del Padre Nuestro en la letanía de «Santificado sea mi nombre»:

[...]

porque el analfabeto me enseñó más que todos mis profesores,
porque no necesito casa para tener hogar,
porque no necesito piscina para nadar la nada,
porque tomé veneno para ratas y era falsificado,
porque quise ahorcarme y se rompió la soga,
porque quise enamorarme y se rompió el enamoramiento,
porque mandé a matar a un hombre que era yo mismo.

(2019, p. 305)

La voz le da, como siempre, espacio al amor. De igual manera, el hablante juega con su segundo nombre, Celestino, en un poema que posee como escenario La Poza, uno de los barrios bajos de Manta. Y con una cadena de referencias que da cuenta del conflicto entre dos fuerzas, cada una sostenida por un texto. Una película y un libro colisionan al tener una comunión dialéctica en este poema. En «La Poza» conviven el sujeto que se redime a pesar de todo lo que hizo en su pretérito, y el sujeto que sabe que merece la sanción rectificadora del sistema:

Yo, Celestino, un dios maldito,
no he cumplido mi sueño de asaltar bancos,
pero he dormido en sus portales
y he asaltado los bancos del parque de La Madre.
Esta noche habitaré La Poza,
hotel cero estrellas,
con huéspedes no muy amables,
vista al mar, eso sí.
Vista al mal.

La pipa con polvo y ceniza filma una versión de Nido de Ratas.
El niño criminal narra la importancia de llamarse Niño
Criminal,
la importancia de matar y matarse por odio al amor.

(2019, p. 308)

Ahí está la cinta *On the Waterfront*, dirigida por Elia Kazan en 1954, traducida como *Nido de ratas* (Latinoamérica) o *La ley del silencio* (España). Se ve la transformación ética en Terry Malloy (Marlon Brando), quien trabaja para el capo de los muelles neoyorquinos, Johnny Friendly (Lee J. Cobb), y quien se enamora de Edie Doyle (Eva Marie Saint), hermana de una de las víctimas de Friendly. Envuelto en la violencia y corrupción de sindicatos y estibadores, Malloy se arrepiente de su vida anterior y va a tribunales para relatar lo que sabe, animado por el apoyo religioso en la figura del predicador, el padre Barrie (Karl Malden). Además, se ve la huella del clásico subversivo *El niño criminal*, de Jean Genet (1949), que fue censurado por su posición contraria a la reforma del sistema penitenciario para jóvenes delincuentes. Genet plantea que no debe negarse el castigo físico al joven transgresor de las leyes. Hay un diálogo en la estructura que lleva al niño a dos cosas: a darle las espaldas a la bondad y también al desdén por la condescendencia y su reinserción social, pues el sistema penitenciario proyecta al plano físico el anhelo de inflexibilidad que anida en los jóvenes.

El sujeto sigue usando la experiencia para plasmarla en el poema. Tal es el caso de «Historia de un infarto». La literatura y la existencia se imbrican en la subjetividad que se proyecta desde cada circunstancia y como respuesta ante las vicisitudes.

[...]

—Es un indigente —dijo una enfermera.

—Casi perdido —dijo otra.

Y medio muerto recordé a Ferlinghetti:

«Sufrió algo», dijo luego de narrar sus penurias en la ciudad de las drogas

y una infancia desgraciada.

Sufrió algo.

Hubo más y más desdichados.

Dostoievski decía que los ataques epilépticos le daban energía.

[...]

(2019, p. 313)

El sujeto reconoce que la autodestrucción ha sido su oficio; que ni a su mano ni a su pie derechos les va bien («Lo derecho no me funciona»); que sus neuronas son combatientes («vietnamitas») y que, refrescadas por el acicate, «Listas están para combatir contra la calle, a noche, el olvido» (2019, p. 314). Es como si el enunciante, a punto de reconocerse vencido, recogiera palabras registradas por dos de sus escritores tutelares. No ocurre como en el caso previo, en el que voces dialogan para mostrar los paralelos con el poema escrito por Gil Flores, sino que más bien otorgan su espaldarazo al sujeto lírico con una rudeza que comparten.

Noción hiperconsciente en la obra de Pedro Gil

Pedro Gil ha tenido una dilatada experiencia en distintos centros de recuperación del alcohol y las drogas (a mediados de 2020, reside en el Centro *Juntos podemos*, de San Jacinto, provincia de Manabí, en la costa central del Ecuador). Escribió también en un extenso lapso de sobriedad, y el resultado fue *Sano juicio* (2004), con cierta dosis de influencia del discurso cristiano de las directrices de Alcohólicos Anónimos y Narcóticos Anónimos. Quizá por aquella línea, o por haberse extenuado en las anteriores de un exceso incesante, *Sano juicio* refleja una suerte de contención que no se había visto en los títulos anteriores. Es, entonces, este inédito tono reflexivo en el sujeto el que impele a Jorge Martillo Monserrate a afirmar que Gil necesitó

ser valiente para descender a los infiernos callejeros y a los centros de rehabilitación, y volver sobrio y limpio a enfrentarse al texto, a su poesía. Despojarse del sello de maldito y marginal para ir en busca de un punto de vista más real y desnudo. (2004, s. p.)

Cecilia Ansaldo Briones cree que *Sano juicio* es «la carta poética de quien emerge de la oscuridad de una adicción y previene a los lectores de la vivencia de ese infierno» (2003, p. 8).

La académica es firme en sostener que a través de la adicción «han pasado muchos, pero los versos agudos, a veces irónicos, otros limpios y desnudos de oropel lingüístico (sin sostener que el adorno sea un defecto en quien lo elige), pero siempre directos, los escribe Pedro Gil» (2003, p. 8). El proyecto, aquella tentativa de sobriedad como la llamó el propio Pedro Gil, parece el testimonio del sujeto que se desprende de una etapa previa, que ha abandonado lentamente las tinieblas y escribe desde el umbral, como por ejemplo en «mis ojos han visto el fin del mundo»:

porque mis ojos
han visto
la oscuridad
de lo horrible,
mis lágrimas
sonríen.
estoy lejos,
a muchos kilómetros
de nostalgia,
bien lejos
del cielo donde nací.

(2019, p. 177)

El sujeto hablante de *Sano juicio* cambia de lugar de enunciación, de la misma manera en que ha cambiado de registro. Los andurriales, bares de mala muerte y extramuros dejan de ser su espacio natural, para desplazarse hacia un voluntario confinamiento. Parecería hacerse difuminado la adicción: «se ha ido / el último sorbo de mi café / de chocolate, / al final se ha ido / mi devastadora sed de cerveza / de aguardiente. / Y de muerte» (2019, p.185); pero no se logra domesticar a la voz lírica ni desde esta nueva situación. Persiste el germen del mal en

forma de resabio latente, que persiste a pesar de una estabilidad momentánea. Es el lugar de la acechanza, de una aparente seguridad que más bien disfraza o encubre a la incertidumbre. Ejemplo de esto es «limpio y sobrio»:

dañar
a la gente
me causaba una
cómica melancolía.
me identifico
con el bueno
para nada
que juega a ser
el malo,
me identifico
con el moribundo
que maldiciendo
a sus semejantes
intenta hacer creer
que los odia.

(2019, pp.180-181)

La voz promueve, en sí misma, una mirada que captura lo que sucede alrededor y, a la vez, avanza con arietes de una sabiduría, en apariencia calma, a través de esa lente que permea escenarios de una existencia caótica desde el lugar de enunciación del sujeto desintoxicado. Incluso el odio pasa a ser pasajero, ilusorio, una especie de defensa contra el mundo. Porque los bártulos retóricos de Pedro Gil apuntan, siempre, hacia la resistencia. Después de ese breve paréntesis que fue la edición bilingüe de *Sano juicio*, viene la segunda etapa de la poesía de Pedro Gil. Jorge Dávila Vázquez ve en la obra de Gil una poesía que no replica canon alguno, pues su origen inmediato es la existencia; además, a esta poesía le es menester «expresar los diversos aspectos de una realidad dura, apuñalada, constantemente herida y a la que [...] se aferra como un oscuro,

despedazado y zurcido sobreviviente» (2011, en línea). El crítico cuencano halla en estos poemas la representación de un ser que ha sido marginalizado por el sistema. Por su lado, Daniel Rogers cree que Gil «entiende los usos del lenguaje como un medio artístico para representar y articular una sensibilidad estética profunda» (2017, p. 308). De ahí esta noción de lo metapoético y lo autorreferencial en su obra:

En la obra de Gil, el modo metapoético se ve mejor en la poesía que depende de referencias y articulaciones intertextuales. Es en esos poemas que mejor vemos el desdoblamiento del sujeto poético y la destrucción de cualquier ilusión de la integridad totalizante. (2017, p. 308)

Aparece en su obra, asimismo, un acercamiento a través del apóstrofe al lector, a quien convierte en cómplice además de su interlocutor. Raúl Serrano afirma que su obra es «una permanente requisitoria contra lo que es la moral y las formas de la sociedad burguesa, pero también la de los pequeños burgueses de provincia y fuera de ella. Palabra implacable, brutal» (2011, p. 112). Por tanto, Serrano asume que el terreno en que el sujeto negocia con un dios «al que siempre intuye como un farsante» es, a medias, el poema que impreca constantemente. Una experiencia personal, grave y casi fatal, decantó en unos poemas que se incorporaron a una antología personal con el título *17 puñaladas no son nada* (2010). En el poema homónimo, el sujeto lírico se halla en un limbo entre la vida y la muerte, escuchando voces que lo convocan a seguir adelante, contradiciendo su deseo de morir:

mi hermana muerta
susurra una canción de cuna en el hospital
no te toca no es tu hora
reposa, ñaño
rebeldía en los ojos
sometimiento al latir del corazón

[...]
no puedo conceder tu petición
de fallecimiento,
no puedo
susurra mi hermana muerta
mientras cobija mi sueño
cobija mi agonía.

(2019, pp. 218-219)

El conjunto fue bien recibido por la crítica. En la contrapunta de *17 puñaladas no son nada*, Fernando Itúrburu afirma que los poemas son «capítulos de su misma vida, pero profundizada, filtrados por la reflexión, la ironía, la lectura incesante y la burla del equilibrio (que, en su caso, es una forma de parálisis)» (2009, s. p.). Ramiro Oviedo, por su lado, profundiza en los movimientos del sujeto en el tiempo, y los lapsos de palabra y silencio:

Sin memoria no hay pasado ni presente ni palabra. Sin memoria no hay poesía, y el poeta exiliado del lenguaje no existe. El ostracismo de la palabra es la mudez, y la mudez es la muerte del poeta. La poesía será, entonces, la victoria y la redención (tema global y fin del conjunto de poemas); pero el milagro no es simple. El escritor patológico pugna por expresarse sobre sí mismo y sobre la sociedad desde algún ángulo del espacio en el que se halla confinado, cuyos intersticios serán escrutados y definidos inescrupulosamente. (2012b, § 8)

El sujeto enunciante deviene antihéroe, y su zona de acción se emparenta con lo que Daniel Rogers bautiza como el «antimito» aplicado a los merodeos del poeta por barrios marginales y andurriales en su Manta natal, pero también en cada ciudad que visita: «Todo eso para «sudar y escribir El poema». El poeta trabaja y lucha para escribir «El» poema en letra mayúscula» (2017, p. 309). Además, Rogers ha señalado la noción metapoética del sujeto, al que lee como una caja de resonancia

donde se receptan ecos de otras voces de poetas para quienes el alcohol y las drogas han sido acicate de producción literaria. Ahí rondan otros malditos como Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire:

El poema recuerda a los lectores que cualquier búsqueda de totalidad y subjetividad unida es, al final, tan imposible como el trance del faquir [...]. El aspecto metapoético de la poesía polivocal de Gil le permite escribir a contra corriente. (2017, p. 312).

El sujeto se enfrenta al lenguaje, a la *imago*, a los paisajes, como otros autores imbuidos en el exceso lo hicieron antes que él. El sujeto, apabullado psicológicamente por, desde, y entre la violencia, halla una suerte de aparente sosiego, siempre agujijoneando con sus puyas contra la moral burguesa con que mantiene una desdeñosa relación especular. En efecto, el reflejo que le devuelve la superficie de la corrección política va desde la sorpresa hasta la lástima condescendiente. Rogers ve la obra de Gil como un texto que demuestra su tesitura áspera: «Lejos de ser calmante, mucho menos hechizante, la voz ronca de Pedro Gil es una presencia peligrosa que nos recuerda la posibilidad de que nos perdemos dados las manos en un círculo de viciosos» (2017, p. 312). Rogers también afirma que la de Gil es una voz que deja ver en sus textos, a un tiempo, «confianza firme e inseguridad ácida». La ética que atraviesa estos poemas ubica al sujeto en su morada, y lo distingue frente al otro y a la existencia:

Esta no es la ética que para reconocer al otro lo cosifica o lo vacía de su diferencia, sino la del derrotado que una y otra vez, como Sísifo, busca sobreponerse a los trabajos de la muerte, al reino de la conformidad que siempre instauro el vencedor. (Balladares, 2015, § 5)

A través de *Crónico. Poemas del Psiquiátrico Sagrado Corazón* (2012), Pedro Gil expresa, más que en las otras entregas, la experiencia del paciente en el sanatorio. Dota a sus poemas de fantasmas, alucinaciones paranoicas que despiertan horizontes novedosos. El sujeto escribe desde la distinción que le otorga una sosegada insania asumida que lo distancia de las instituciones sociales. Se puede leer su perspectiva como de incurable y grave, asimismo como de un propósito de avanzar a pesar de la arraigada afectación. La reclusión en el psiquiátrico eslabona su existencia a los otros internos, con quienes forma una suerte de comuna. Matizado esto por los delirios de la esquizofrenia, aunque para Cristian López Talavera, estos poemas son más humanos que malditos; se trata de «un discurso encabritado a romper lo estático, lo normal, a burlarse del canon; ruptura sobre la misma poética, de aquellos poetas de premios y viajes, de alabanzas [...], dentro del tiempo la poética de Pedro Gil es profundamente liberadora» (2012, § 2).

Marco Antonio Rodríguez resalta que pocas voces como la suya se atreven a sumergirse en las simas humanas con tanta potencia; señala también que «En la poesía de Pedro Gil, creación y destrucción se unimisman, puesto que lo que afirma entraña la disgregación de lo que las convenciones sociales tienen por verdadero, íntegro, sagrado o inmutable» (2012, p. 12). María Auxiliadora Balladares se basa en el Blanchot de *La comunidad inconfesable* para afirmar que *Crónico* es una especie de «duelo, en el que, sin embargo, se pone en entredicho el tono elegíaco y se suspende la cavilación metafísica, para privilegiar un tono sardónico y un discurso enfocado en la materialidad del mundo, en el pensar con el cuerpo» (2017, p. 264). Importa mucho esta lectura, toda vez que en estos textos el sujeto lírico se comunica con el otro y consigo mismo a través de la corporeidad. A pesar del espíritu de comuna mencionado, Christa Bürger y Peter Bürger subrayan una noción que

surge en una sociedad en la que los individuos ya no están conectados entre sí ni por representaciones religiosas de fe compartidas colectivamente ni por una identidad grupal vivenciada como sustancial, sino únicamente a través del entramado de necesidades cambiantes con los medios de satisfacción. (2001, p. 204).

El libro concluye con «Enemigo Público», suerte de imagen tanto del asilo como de sus habitantes y sus relatos. La paradoja asoma en el poema, que recorre la mirada hacia la proyección de una particular filosofía de vida, sumada al vínculo entre los humanos y los animales: «Somos perfectos porque cometemos errores: / cazar a los mirlos / ahorcar a los sapos. / Los garrapateros son feos, pero cantan bonito. / No somos malos porque hablamos / de nuestra maldad» (2019, p. 253). Es un parte de las actividades que se dan a diario, condimentado con los pormenores de las individualidades cotidianas:

[...]

No me tiembla la mano
para acariciar al loco contento
al loco descontento.

Las enfermeras ríen y aplauden.

[...]

Se duerme temprano para soñar con nada.

¡Déjenme tranquilo!
de la locura vengo
en la locura estoy.

En el Psiquiátrico «Sagrado Corazón»
jugamos fútbol los angelitos medicados.

(2019, pp. 253-254)

Las medicinas en el psiquiátrico tienen tanto peso en el tratamiento recomendado para el sujeto y sus pares, que las actividades —incluso las recreativas— no se conciben sin su ellas.

Para Balladares, no es posible detectar tonos de fracaso en la poesía de Pedro Gil, y tampoco en *Bukowski, te están jodiendo*. Para ella, el poema de Gil se ordena en ese estrato del discurso que deviene en una rebeldía que da la espalda a huecas solemnidades. El conjunto de vicisitudes vividas y registradas por el hablante «da cuenta justamente de que la figura del derrotado no es pasiva, sino que, como el colibrí del poema «Llueve en Guápulo», está siempre tejiendo esperanzas. En su intransigencia ante el statu quo, acarrea una postura ética inquebrantable» (2015, § 5). En la lectura de *Bukowski, te están jodiendo* que realiza Balladares, la crítica ve que el escritor germano-norteamericano, en tanto sujeto:

trasciende la figura del escritor maldito y —metonimia de por medio— se convierte en la poesía misma. Aquellos que joden a Bukowski son los que lo convocan para hacerlo desaparecer; son las voces que intentan infructuosamente disfrazar con un halo de maldad el vacío de sus textos y de sus torpes acciones. (2015, § 1)

En el medio, sea su impacto local o regional, la poesía ha sido vista como un género que aporta prestigio a quien lo ejerce; pero, al mismo tiempo, ha sido leída como un ejercicio demandante que lo exige todo. En consecuencia, están los poetas que se enfrentan de lleno con sus recursos a aportar en algo al horizonte poético de su lengua, y quienes se valen de la pose de poeta para generarse un nombre con un aporte nulo de talento; pero el hablante le dice a Hank (Henry, «Hank», Chinaski personaje creado por Bukowski como su alter ego) que estos últimos no son reales, ya que definitivamente «no nacieron para robar la rosa roja de la avenida de la muerte»:

[...]

Porque

Chinaski, te están jodiendo.

En los bares los karaokes los night clubs,

desaliñados remedos de rockeros punks versificadores
arman recitales cagones homenajes
basándose en tu fama en tu nombre
si reúnes a una docena apenas alcanza
a rescatar un verso blando fofo
porque no se trata de una competencia de borrachos
porque borracho es cualquiera
porque beben dos días citan unos versos tuyos
arman una pelea
dan y reciben bofetadas de niña
buscan el reconocimiento y no la creación

(2019, p. 268)

El poeta escribe con dificultades físicas; demora más porque lo hace convaleciendo de un problema en su mano diestra. Se recupera de a poco, sabe que el mundo doméstico es tortuoso como el que más, y trata despectivamente a los que adoptan un impostado tono de poetas malditos; para ello se vale de Bukowski como interlocutor, en tanto figura descollante del realismo sucio:

[...]

Chinaski, te están jodiendo,
por conveniencia todos ahora fingen ser perdedores
para exhibir
sus falsos éxitos
sus falsos fracasos.
Escriben sobre la marginalidad desde un auto de lujo
sobre las cloacas tapándose la nariz.
Viven la moda Bukowski
la moda digo «malas» palabras soy maldito soy bueno.
Sobre la soledad absoluta
colocando sus mejillas en los pechos de sus mujeres
o sus maridos.

(2019, p. 269)

La voz lírica remata el poema con unos versos bastante lapidarios: «La mano derecha se repone. / El corazón de mi mujer también./ La pelea sigue» (2019, p. 270). El mundo exterior y el doméstico giran a velocidades distintas, colisionan fracturándose con consecuencias nefastas para el sujeto hablante. No se derrumba porque El poema, con mayúsculas, lo asiste y restaña sus heridas. Gil configura el lenguaje a la manera de una herramienta de intervención en la realidad. La crítica literaria en el Ecuador no suele ser un recinto pacífico en tanto procesos y resultados de investigadores, comentaristas, colegas que presentan poemarios. En cuanto a la ética, el poeta se refiere al tema de la honestidad, al asunto de escribir como se vive (en entrevista ya mencionada):

Escribí sobre el lumpen porque lumpen fui. Escribí sobre drogas porque las consumí hasta el abuso: fui adicto ¿o soy? Sobre cárceles porque estuve ahí, he pasado en encierros psiquiátricos, cárceles, hospitales, centros de rehabilitación. Viví hasta un año en un centro carcelario con seres sin fe ni esperanza. Y sobre eso escribí y escribo. No entiendo a quienes pasan viajando representándonos a los ecuatorianos en otros países cada año y no escriben sobre eso: sobre el arribismo y el acomodo. (En Mussó, 2017, p. 195).

Es una ética inalterable: al deslindarse de la sociedad normalizada, leemos a Pedro Gil: «En la falsa decencia. / Las recaídas son inmortales». Estos versos corresponden al poemario *Recaídas*, entrega que no ha llegado aún a imprenta. El libro retoma parcialmente la estructura de aquel género híbrido de la crónica, inventariando, en orden temporal, jornadas en una cartografía personalísima, que incluye cartas a la hermana y al padre muertos, así como la transcripción de un intercambio de mensajes de correo electrónico con lectores, devenidos editores de *Recaídas* (renovando el género epistolar, volviéndolo contemporáneo). A través de dilatados apóstrofes, el yo, que no

esperaba llegar a los cincuenta años, ensaya un testamento y persiste el diálogo con voces del pretérito en versos yuxtapuestos que semejan un monólogo interior:

Medio siglo / Faulkner en San Jacinto / Vengo de un lugar donde las hienas son amigables // Aló, Ezra... / Asunto serio la risa / Boris, compañero suicida / Las recaídas / Disco rayado / Matar a los patocuervos / Miguel Donoso Pareja / Dostoievski, Crimen y Castigo / Infierno familiar / Le dije a mi hija... (2020, inédito)

Son aquellas voces con las que comparte la intemperancia o la penuria. El estilo conciso y sin parafernalia de Gil excede la objetividad exterior. Su tono natural, casi discreto, descifra la censura del entorno a través de invertir la rotulación: el medio señala al yo, y este al medio. Las ruinas son el locus enunciativo, y no hay remordimiento alguno en dicho regodeo. El poema amalgama el descaro y la sinuosa inocencia de un hablante que exhibe sus cicatrices en el universo lumpesco. Gil desarrolla su invocación particular, se asoma a la ventana del ordenador para asegurar(se) con rotundez que cumplirá sus ofrecimientos hechos una y otra ocasión:

11 y 52 antes del meridiano. Escribo en la computadora de Ella (la mía se hizo humo) y prometo que ahora sí, que esta vez sí, saldré definitivamente de los abismos. Pero ya lo he prometido, ya ha escuchado esta perorata. Y le digo voy a hacer una terapia recontra humana y dejaré de beber. Y es el no callar. (Inédito)

Pero determina los afectos admitiendo su fórmula: «La recaída me persigue / como el niño a la luna, / como la culpa al perdón». El tono es doloroso, aunque no plañidero; y adviene como eco de lacerantes andanzas por andurriales de ciudades como Manta, Guayaquil o Quito, donde rubrica los tormentos del desamor y la ruindad, y donde engarza el quebranto actual con la referencia quevediana: «Es el polvo aullador y no

enamorado de los amantes». En *Recaídas* leemos el suplicio derivado de desastres naturales en vínculo con otros desastres provenientes de la mano humana, y con el registro de ambos a través de distintas perspectivas de la poesía¹⁴⁶:

La Casa Blanca no se derrumbó en el terremoto del 2016 porque tiene aún muchas vidas que derrumbar [...] Yo lo había profetizado, vendrían libros y ayes sobre el suceso. Libros que no conmueven, ayes que no son de las tripas. (Inédito).

Pero la desgracia es conjurada por una cercanía favorecedora: «Los años pasaron como lobos feroces. / Esta tarde Dios me invitó a mirar el mar»; ese océano al que nombra como su *padrino* en cuanto presencia benefactora. Mientras Pedro Gil, frente a las olas, escribía en el que fue su último domicilio, el centro de recuperación *Juntos podemos*, de San Jacinto. El poeta murió en 2022.

Acerca de la obra de Pedro Gil

En Pedro Gil leemos una honesta poética contra la normalización. Hay en su poesía una violenta respuesta ante los propósitos de la modernidad por domesticar cuerpos y lenguajes. Luis Britto García (1996), pensando en las subculturas disidentes con respecto a las sociedades alienadas, se refiere a un ciclo «exclusión-creación-universalización-falsificación-exclusión» que refleja el conflicto entre individuos. No hay caminos estéticos escapistas, debido a que su simbología no niega los referentes: más bien los reafirma y construye puentes con el entorno. La austera poesía de Gil se enfrenta a las instituciones sabiendo, de antemano, que el peso

¹⁴⁶ El 16 de abril de 2016, un terremoto afectó la costa norte del Ecuador. El poemario *Recaídas* iba a prepararse para su edición e impresión al tiempo de la presente investigación.

de esas instituciones lo aplastará derrotándolo. En este campo hay vencedores que siempre están del otro lado. El sujeto se aparta de la crítica y la industria editorial.

Vertebrando ires y venires por centros de recuperación de adicciones, Gil habla como el sujeto reincidente que va más allá de ciclos de convalecencia y recuperación de un equilibrio formulado por los otros. Este desplazamiento no es anafórico sinsentido: ética y estética pautan sus textos acercándose con la crónica que señorea con su hibridez en Latinoamérica a partir del Modernismo. El poeta no sucumbe ante el ordenamiento urbano, y habita el territorio de los márgenes. De estilo particular, Gil mantiene un rudo discurso imbuido en la incorrección política, y sus asuntos son tortuosas perspectivas desde las que el amor y las relaciones con un contexto —rudo también— se pueblan con exceso de alcohol y drogas. Escribe en la tensión entre transparencia de los temas abordados y la opacidad aportada por la herencia del realismo sucio y el malditismo. Al desnaturalizar el lenguaje de manera personal, su conmemoración marginal desde la poesía permite ver más que un poeta maldito.

Paralelamente, la vida en comunidad se expresa en los centros psiquiátricos y de recuperación en los que Gil vivió. En el lumpen y el contexto marginales hay potencial creativo: constituyen lugares de disrupción que el poeta aprovechó. Su poema se condensa cuestionando el contexto y el discurso del sistema. El sujeto mira la poesía reacia a cualquier estrato sociocultural o económico que pretenda utilizarla en cualquier dirección: sea proveedora de prestigio, como continuadora del resabio de cierto discurso repetitivo y llano visible en parte considerable de la poesía coetánea y contemporánea. Su visión tanática se advierte panóptica proponiendo a la muerte como noción en potencia que irradia sus alcances hacia la ciudad, hacia los demás, y vuelve hacia el sujeto.

En el poema de Gil, la autoconciencia del lenguaje juega con la oralidad. Posee un rigor que no necesariamente tiene que ver con la formalidad textual. No hay un discurso puro,

sino una condición que muestra fusión entre la oralidad y el poema de origen canónico, o con referencias al canon: el hablante dialoga con discursos y tonos por medio de «textos psicóticos» (Oviedo, 2012, p. 75) que ponen en entredicho la cultura letrada endilgándole una posición perversa. Siempre crítico de un orden que le es extraño, pues ese orden va en contra de un registro oral capaz de capturar la realidad (Güich Rodríguez, 2010, p. 207). Una veta, que Ronald Laing observa y Luis Britto García recoge, es la de ver la crisis de la sociedad moderna alienada desde una integridad otra, no domesticada ni normalizada; asimilar un sistema enfermo es enfermedad (Britto, 1996, p. 80). Lo que es leído como desajuste desde varias perspectivas se vincula a una posición de crisis entre la integración y la diferencia. Las acciones que empujan a integrarse socialmente son espaldarazo para consumir lo que acerca al sujeto a la función esperada de él; las acciones que lo distancian son acicate para revertir el universo de símbolos en un mercado cultural (Britto, 1996, p. 53).

ÚLTIMAS PALABRAS

El lugar de los poetas

Alan Badiou sostiene que Heidegger, al pensar a Hölderlin, evoca el escalón cimero de la edad de los poetas. La poesía trabaja, entonces, en tanto lugar donde el poeta ensaya tropos de la tradición (Yuszczuk, 2014) y varios lenguajes en su propósito de ubicarse entre un tiempo pretérito y un tiempo que no promete gran cosa. Rastreando estas pistas de la escritora argentina, los usos arcaicos de la lengua ponen acento en el deterioro y la desolación del presente como eslabones de épocas leídas como decadentes.

Hay varias aristas, como en la poesía de Iván Carvajal, Sara Vanégas, Mario Campaña y Paco Benavides, que coinciden en una posición contra la nada, haciendo aquí una diferencia entre la nada y el vacío —sin este, elemento constitutivo de todo, nos enfrentaríamos realmente a la nada— (Cheguhem, 2020). Son, entre otros poetas, quienes en tiempos inestables escriben contra el postulado posmoderno de que la verdad ha dejado de existir (y, a su vez, un propósito metafísico en los andares humanos).

Los poetas de esta selección, y los que escriben en la bisagra entre siglos, entienden que hay un lector que le pide a la poesía que abandone su naturaleza de acto de habla paralelo, distinto al lenguaje cotidiano y utilitario. Y eso se puede lograr de diferentes maneras. Hay quienes, independientemente de donde se hallaren, recapitulan sobre los adelantos y caídas de las formulaciones estéticas propias y ajenas. Una de las crisis del poeta es decidir sus vías ante este cruce de caminos. Eduardo Milán coloca sus fichas en el tablero en cuanto al tema al sostener que «Buscar inteligibilidad es buscar una cierta poesía entre mediática —reductora, simplista, (verdade-

ra) y por lo tanto falsa en términos de Adorno— y tradicional del tiempo en que la poesía se entendía» (2013, pp. 50-51). Los argumentos por la poesía coloquial pueden presentarla como parte inherente de una extensión de la utopía latinoamericana, como un texto que puede enunciar y comunicar a la vez, un texto apolíneo. Esto es, como ruptura en lo que atañe al hermetismo y, por tanto, engranaje que promueve otra subversión con las herramientas del lenguaje: ensanchar las fronteras de lo que es considerado lírico. Carmen Alemany Bay acentúa las búsquedas del potencial que tiene el lenguaje por parte de los poetas coloquiales, quienes no pretenden hacer del texto el eje de la atención el «acto único de la escritura». Lo que ve en ellos es la intención de «remitir el elemento ficcional a un contexto fuera de la propia obra con el propósito de «decir algo más» a través de la palabra, que pasa a convertirse en plurisignificacional» (1997, p. 50). Al respecto, Mauricio Medo opina que «tal dicotomía no es tan real; el poema coloquial ha influido en el neobarroco, y viceversa» (2011, p. 16).

Pronto entendieron los autores que, si bien por lo regular siguen a determinados poetas en su fase de formación (que no termina, realmente), el quid es que el poema configure una voz en clave personal e intransferible. De los poetas leídos, Carvajal escribe con denuedo desde la fractura del sujeto, pero dicha escisión se siente también en la poesía de Campaña y en la de Benavides. Hay, en todos, un punto de partida que da cuenta de su noción sobre la poesía. César Eduardo Carrión, al respecto, enfrenta los obstáculos de la lectura de poemas:

Los enemigos no son las diversas comunidades de lectores, las tradiciones diversas de la poesía latinoamericana, los diversos modos de entender la realización de lo poético y lo lírico [...], son los propios límites de los lenguajes humanos, entre ellos se encuentra también la poesía lírica entendida como género literario (2018, p. 73).

Los poetas de esta selección evaden las preceptivas, transitan sus derroteros, y dibujan geografías simbólicas que, en conjunto, forman parte importante de la poesía ecuatoriana contemporánea. Sobre la profesionalización del escritor se ha tratado desde el siglo XIX, en cuyas postrimerías los modernistas se distanciaron del poder y se atrevieron a pensar un camino distinto al exclusivamente militante y pedagógico. En ruta hacia dicha profesionalización han apuntado algunas actividades dentro de las que constan los talleres literarios. A decir de Donoso Pareja (2006), los talleres no homogenizan estilos, sino que agilitan el crecimiento del escritor. Willington Paredes remora entre los principios del taller (piensa en Sico-seo): la literatura no es necesariamente un reflejo de la sociedad, «la opción política del escritor no tiene que mezclarse con su oficio» (2006, p. 109); esto es, evitar la paradoja del revolucionario en política y reaccionario en lo intelectual. El trabajo individual del escritor llega a nuevos lenguajes siempre que haya estudio e investigación. Dos de los poetas que este trabajo revisa pertenecieron a tales colectivos en los últimos ochenta y vivieron su efervescencia. Paco Benavides, en el seno de Matapiojo, en Quito, se movilizó entre pares y fomentó la edición de revistas. Desde muy joven, Pedro Gil participó en los talleres promovidos por Miguel Donoso Pareja en su natal Manta. Queda admitir que el despliegue metodológico del momento de los talleres tuvo resultados: las carreras de sus integrantes constituyeron una realidad en la literatura y, concretamente, en la poesía del Ecuador.

La metapoésía

Para Daniel Rogers, la función revolucionaria de la poesía de Pedro Gil no está —como la crítica usualmente se ha pronunciado— en la atmósfera de andurriales, sus espacios sórdidos, y un lenguaje ligado a las hablas y al argot de barrio en medio de temáticas que frecuentan el alcohol y las drogas. Más bien,

dice Rogers, lo revolucionario de sus textos está en la noción metapoética que se advierte, como si el espíritu del sujeto fuera mantener una suerte de llanura que permite cierta horizontalidad en su diálogo con el lector. Así, los contenidos de los poemas y, quizá lo más importante, las grietas que se dejan ver en su poesía son más que un proceso de la dialéctica y el relato de los poemas; sería una noción que «Se articula y emerge mediante la lucha de expectativas culturales y mecanismos de producción que existen, operan, y se desarrollan dentro de espacios culturales y contextos ideológicos más allá del texto en sí» (Rogers, 2017, p. 303).

El modo metapoético surge con una lucidez única en la poesía de los autores que producen al cierre del siglo XX, brinda espacio para que el lector preste atención a los procedimientos que han dado existencia al poema, así como a estatutos y a una serie de conflictos ideológicos contra ciertas instituciones. El desafío que implica la lectura de poemas que representan realidades ajenas al lector se allana con herramientas propias de las propuestas de cada yo lírico. Con la posible excepción de Sara Vanégas, los poetas acuden a las costuras del poema, que exponen al lector en una especie de acto de impudicia estética y, a la vez, la construcción de un lugar para pensar el poema en conjunto con el lector. Sin embargo, la aseveración previa puede derrapar porque, de todas maneras, hay una direccionalidad del texto hacia los que lo vertebran a través de sus epígrafes y el diálogo que Vanégas mantiene con los poetas autores de dichos versos palafitos. La paratextualidad resultante abre caminos: los epígrafes incluso llegan a ser un recurso dialéctico. Jackelin Verdugo pone acento en una denominación alternativa del proceso, el pacto de lectura, «que es otra forma de determinar los sentidos textuales, por medio de la delimitación de un título, subtítulo, o algún otro elemento indicativo de los ejes de sentido que pueden alcanzar las palabras en un texto» (2011, p. 138).

Estos poetas suelen caracterizarse por una profunda desconfianza hacia el lenguaje, aunque con el lenguaje construyen

puentes con el mundo y con el lenguaje convierten al poema en el tema de la poesía. En el caso de Roy Sigüenza, el sujeto afirma osadamente que el poema disuelve a quien lo escribe, esto es, que la representación estética ocupa un lugar premientemente al otro lado del espejo: no es más el reflejo accesorio sino la sustancia principal. Asimismo, la poesía es energía vital que no se coloca «frente a la muerte, sino con ella, *en ella*» («Algo más», CC, 2006, p. 241). Quiere decir que la poesía no halla su opuesto en el tránsito, sino una potencia nodriza; la palabra se inserta en la muerte para perpetuarla anulándola. A su vez, para Mario Campaña y Paco Benavides, la noción metapoética se vuelve intrínseca en tanto muchos fragmentos de su poesía pueden ser leídos como alusiones a la escritura. Leemos en «Pájaro de no volver»: «algunos dirán que esta música es cansina / pero aquí se convoca así y nos convocan / a un desnudo ritual/ secretamente urdido / que acudan todos con unción devota / a la vieja e incandescente ceremonia / que desentierra sonidos y sentidos» (2018, p. 233). Entre las posibilidades de escritura (entre la fidelidad, o no, al pasado), el «desnudo ritual» es la palabra que cuaja hasta metamorfosearse en el poema, un poema sin parafernalia alguna. Pineda (2016) sostiene que en los poetas de la diáspora se puede advertir con una mayor intensidad la noción metapoética, debido a que el exilio metaforiza la existencia. En tal sentido, la hiperconciencia de la escritura poética emana de los poemas de Paco Benavides: «estoy en un bar escribo un poema // ¿te gustan los gatos negros? / van gogh se cortó una oreja fue un buen poeta / al buen poeta poe le bebieron» (1987, p. 9). Los tropos que emergen en este fragmento, de lo que puede ser llamado como estética de la ebriedad, desplazan y alternan los sentidos implicados: el pintor deviene poeta, y el poeta que fue hallado muerto por una ingesta exagerada de alcohol (Edgar Allan Poe), se metamorfosea en la bebida, por tanto, la metonimia logra que lo familiar sea enrostrado como lo excéntrico. Todo ello enmarcado por la escritura del sujeto consciente de que recorre un proceso entre doloroso y gozoso.

Las lecturas y la crítica

Qué es el relato de la Historia para los poetas, sino un espacio de ampliación de sus procesos de escritura a base de las épicas particulares que articulan. «La indiferencia de la crítica hacia la poesía hermética [hacia la poesía toda] es tan irresponsable como la invitación a la infinita deriva interpretativa», dice César Eduardo Carrión (2018, p. 157). Antes, Eliot había formulado la necesidad de aplicarse atentamente a la lectura de los textos, cuando dice que «Una teoría que se aplicase de modo absolutamente satisfactorio a toda la poesía solo realizaría esa proeza al precio de quedar por completo vacía de contenido» (1999, p. 180). Lo que resta del canon se debate ante la certeza de que la evolución ha marcado la poesía en Latinoamérica. Desde nuevas cuotas de experimentación, de las que el coloquialismo de queda exento, hasta el neobarroco. Propuestas otras, inclasificables, habían sido catalogadas de islas con respecto a una «capital retórica» (Medo, 2011, p. 15).

Desde la década de los sesenta, pasaron a ser parte de la poesía latinoamericana elementos de la cotidianidad, revestidos de significaciones distintas. Con el paso del siglo, cuando la globalización era una realidad latente, la cultura de masas tiene su espacio en algunos de estos poetas, y en la poesía contemporánea. La voz de los autores deviene auténtica, y es capaz de concertar la subjetividad de cada uno, en tanto sujetos modernos. Los autores de esta muestra que digieren muy bien la cultura de masas, esto es Iván Carvajal, Roy Sigüenza, Paco Benavides y Pedro Gil, hacen transitar en sus poemas una variedad de relatos, canciones y películas. Aunque las categorías que emergen son las de *kitsch*, vanguardia, decadencia, modernidad y posmodernidad, en cada voz hay tratamientos que las distinguen. Irving Juárez Gómez (2018) enfatiza los nombres que aparecen en el poema en calidad de mito y de marca. Como mito —dice— deriva de las categorías de Barthes, cuyos patrones se superponen al conjunto de productos culturales por parte de Josep Maria Castellet en su espíritu de hallar sentidos a la presencia de

nombres dentro de la cultura popular en el texto lírico. Como marca pone acento en el vínculo entre los nombres y quien los pronuncia/ escribe: el nombre se reviste del rol de eje orientador; por tanto, revela intereses y significados varios, pues «el nombre también se presenta en su cualidad de etiqueta, de marca; esta manera de ejercer el nombre es entendida por Fredric Jameson como nominalismo posmoderno, aunque también puede ser entendida como *name-dropping*» (Juárez, 2018, p. 78).

Al respecto, la voz de Pedro Gil acoge una serie de piezas de ese rompecabezas cultural que es la globalización y, por otro lado, mantiene una fuerte noción política de resistencia frente a los estratos que subalternizan al resto de las capas sociales. Hay en su obra películas de culto. Dentro de este universo que mira por encima del hombro a su contraparte está el mundo académico. Mario Campaña propone, a ratos, una palabra en la que los intereses comparten un horizonte posmoderno: «Fuimos a la arena más lejana // Luces de una aplanadora que enterraba / como un perro desperdicios de turistas / El vellochino: un par de gafas, un walkman / con cinta de Giuseppe Verdi y cinco mil pesetas» (2018, p. 47). En Roy Sigüenza son frecuentes los epígrafes o menciones a figuras de la literatura, así como del cine como Pier Paolo Pasolini, o la pintura como Edvard Munch, Asimismo, en «Melancholy bar», el poema evoca a una representante del folk rock y reggae folk: «Tracy Chapman vela por ti / es el ángel que te procura consuelo / muriéndose» (2006, p. 148).

De la misma manera, ha habido una actitud distinta frente a la crítica literaria. Algunos de ellos (Carvajal, Vanégas y Campaña) son, en efecto, lúcidos analistas de la cultura y de las letras. Si bien, el Carvajal ensayista ha cobrado importancia creciente en los últimos cuarenta años,¹⁴⁷ como poeta deja una profunda impronta en el panorama ecuatoriano durante el mis-

¹⁴⁷ Como académico, Iván Carvajal ha escrito importantes trabajos sobre el papel del Estado, la Universidad. Además de su dilatada carrera docente, en tanto esteta ha publicado numerosos ensayos sobre literatura y, específicamente, sobre poesía.

mo lapso. De los poetas considerados en este trabajo, es quien asume con mayor preocupación el asunto de un sujeto escindido que toma el lugar de uno que se asentaba en sólidos fundamentos. Ha sostenido publicaciones importantes sobre el papel de la poesía.¹⁴⁸ Le ha dedicado décadas a la cátedra universitaria; su voz lírica encara un mundo devastado por cuantos conflictos ideológicos, geopolíticos y de toda índole. Sus continuas alusiones a la duda se resuelven por periclitarse las certezas.

Sara Vanégas ha emprendido importantes traducciones del alemán y del inglés de poetas. Su dedicación a la cátedra en la Universidad del Azuay y su participación en los congresos literarios del medio y del extranjero la ha convertido en un referente de peso. La escritura poética en Mario Campaña se ha conducido paralelamente a su labor como traductor, estudioso y editor desde 1996 de la revista *Guaraguao* (en la Universidad Autónoma de Barcelona). Sus intereses e investigaciones se producen alrededor de la poesía latinoamericana.¹⁴⁹

Rumbo hacia el Otro

Los saltos dialécticos del eros provocan que el amor sufra profundas metamorfosis y llegue paulatinamente a transformarse en su antípoda. Esta no es el odio sino, más bien, la fricción

¹⁴⁸ Destacan *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX* (2005), *Trasiegos. Ensayos sobre poesía y crítica* (2018), ha sido miembro del consejo editorial de la revista *País secreto* y asiduo colaborador de la revista *Trashumante*.

¹⁴⁹ Ha escrito dos concienzudas biografías: *El hechizo del mundo* (2003), sobre Francisco de Quevedo y *Juego sin triunfos* (2006), sobre Baudelaire. Como traductor vertió al español *Tumba para Anatole*, de Mallarmé y como antólogo ha publicado *Así en la tierra como en los sueños* (1991), *Poesía modernista ecuatoriana* (1999), *Visiones de lo real en la poesía hispanoamericana* (DVD, 2001), y *Antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas* (2007). Además, *Linaje de malditos* (2019), investigación sobre poetas desde Sade hasta Leopoldo María Panero; y *Una sociedad de señores. Dominación moral y democracia* (2017), donde refleja sus reflexiones sobre la crisis de las sociedades modernas.

obscena con los demás, a la deriva apasionada hacia el otro. Obscena resulta desde la perspectiva de hallarse ese roce fuera de escena. Incluso cuando Pedro Gil encuentra las brechas que advierte el yo de sus poemas en tanto objeto de marginalización procura no evadir tal mundo exterior, rudo y complejo, y lo desposa con la palabra estética a través de la lírica. Y el amor se hace posible en los barrios bajos, y en los suburbios de las ciudades; en ellas tienen espacio las heterotopías que perverten el lugar de habitación y promueven una zona sombreada por el reverso de las urbes. Y funcionan como el espacio prototipo de la modernidad.

Ciertamente, el *topos* de la ciudad moderna ha cambiado, y el o los modelos de la ciudad ideal no existen más. No solo quiere decir que la traza urbana con que se erigieron las ciudades latinoamericanas (plaza central flanqueada por edificaciones para el gobierno municipal, religioso y militar) revela modificaciones hacia el caos arquitectónico, la tugurización y el despoblamiento de los centros urbanos. Se trata de una brecha provocada por el desencuentro conceptual y la alteración de protocolos que hallan los poetas de fin del siglo XX cuando enrostran la ciudad. Estos poetas hallan una sociedad de comunicación(es) en muchos aspectos y enorme pluralidad cultural; se mantienen «soñando sabiendo que se sueña» como afirmaba Nietzsche en el aforismo 54 de *La gaya ciencia*. Estos poetas reconocen que la monumentalidad de la que habla Vattimo (1991) es heredada y no arbitraria. No ven normas objetivas, pero para ellos la rememoración acusa ribetes de importancia. Escribe Mario Campaña en *Pájaro de nunca volver*: «en la carretera / claman / con su coartada / estrepitosos deseos / en el banquillo donde nadie sabe / quién gana o pierde» (2018, p. 208).¹⁵⁰ La ciudad es el lugar de las imprecisiones. Las urbes, en Sara Vanégas, son un pespunte pautado por el viaje;

¹⁵⁰ En *Linaje de malditos*, Campaña recuerda a Eugen Weber cuando afirma que «Satán no es el mal sino el otro, lo opuesto al sistema, representa de forma simbólica lo revolucionario» (2013, p. 17).

pero *la ciudad* es un espacio de las ausencias. Leemos en «Aeropuerto»:

un ademán de tus ojos fractura la realidad circundante
la vuelve fantasmal
etérea
y empieza a gotear como plumas de nieve
en un invierno solo tuyo
pero todo es un imaginario forjado por tu ausencia
que no cesa de acariciar/ inútilmente
el edificio vacío de mi pecho

(2007, p. 70)

Pero no es la única forma de ir en pos del otro. Desde el tono y la actitud en el poema, a través del monólogo dramático, el poeta puede travestirse e increpar desde una máscara que, a manera del prosopón de los griegos antiguos, magnifique su voz. En «Del sitio», Carvajal puede ser un guerrero anónimo, de los miles que rodearon Ilión según el texto homérico:

Llegué con la multitud esperanzada.
Y, como los demás, aguardo el debilitamiento de las defensas de la Ciudad. También yo, desde mi tienda de campaña provisional, contemplo las moradas menos transitorias de la Ciudad.
(2015, p. 69)

También en *La casa del furor*, el sujeto de Carvajal puede ser Asterión, el Minotauro que, asumiendo los dolores y la maldición de aquel personaje, le dice al mundo:

Mi mugido
te trae hacia mi esquina
tú y yo sabemos el final del juego
jugamos nuestros papeles
y aunque yo tuviese mejor estratagema
que bufar hasta el cansancio

y guiarte a mi guarida
siempre al fin doblaría el testuz
bajo tu espada

(2015, p. 420).

Así, el juego equivale al papel del ser humano y, específicamente, al del poeta, quien trabaja con el misterio. No es solo una especie de apropiación del texto homérico. Se desprende de estas palabras una analogía del monstruo con el poeta, en tanto ser extraño, expulsado de la *polis* debido a sus patrañas. También se dan otras vías del monólogo dramático. A través de la reescritura y la mitopoiesis, Paco Benavides disloca una voz de la literatura canónica, como es la de Sancho Panza. El sujeto, incluso, se da el lujo de corregir el texto originario instalando su vulgata en tanto versión otra, en la que también incluye el humor como una herramienta eficaz para actualizar el contexto temporal:

Los primeros cinco artículos están bien, en un principio, y como principio; y ya que su naturaleza será quedar como letra muerta, no me ocuparé de ellos [...]. Los billetes en la Ínsula Barataria, en vista de los movimientos convulsos de la economía mundial, tendrán dos denominaciones: por el anverso, digamos, por ejemplo, valdrán 100 baratorios y por el reverso 5 baratorios. (2006, p. 8)

Pedro Gil, en cambio, ha escrito una serie de poemas en los que dialoga en apóstrofe con poetas de su mitología particular (Poe, Baudelaire, Vallejo); también su voz lírica puede devenir de la voz de dichos poetas, como en «Dávila Andrade»:

me llaman el faquir,
celebrado hacedor de versos.
dicen que nací
para vivir entre libros raros

el espacio me ha vencido.
por favor,
un faquir no necesita eternidad,
solo tráiganme
un litro de aguardiente
y otro de contento.

(2019, p. 142)

El panorama hasta ahora visitado hace pensar que la tradición poética es algo muy distinto a lo que las generaciones anteriores mantenían consigo en el Ecuador. Por un lado, deja clara su vigencia y, por otro, la necesidad de renovación es patente. Una sociedad cambiante, incluso fragmentada por el proceso migratorio que socavó al Ecuador entero a inicios de los noventa, deviene en la evolución de los productos culturales, incluida, por supuesto, la poesía. Los vínculos académicos con otras tradiciones y lenguas, así como otros espacios simbólicos, han logrado un impacto en el proceso de escritura y en la configuración de un abanico desplegado de poéticas. De forma más decidida, la academia ecuatoriana se ha asomado a los avances de la poesía y, consciente todavía de su retraso en relación con la creación literaria, se esfuerza reconociendo que falta mucho. Los poetas leídos en este volumen son una bisagra que engarza dos centurias. Sea con un lenguaje que se aproxima a la oralidad, sea con uno cuyos temas emergen entre un lenguaje complejo, estos autores son parte insoslayable del presente de la poesía ecuatoriana y reflejan un diálogo latente con la tradición literaria desde el país de la mitad del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, G. (2016). *El final del poema*. (E. Droby, trad.). Adriana Hidalgo.

AGAMBEN, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* (V. Nájera, trad.). http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php

AGAMBEN, G. (2005). *La potencia del pensamiento*. (F. Costa y E. Castro, trads.). Adriana Hidalgo Editores.

AGAMBEN, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo (Homo Sacer, Vol. III)*. (A. Guimeno Cuspinera, trad.). Pre-Textos.

ALCARAZ-VARÓ, E. (2010). Claves sintácticas de la estilística lingüística. *Arias Montano, Repositorio Institucional de la Universidad de Huelva*, 129-142. <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3189/b1105931x.pdf?sequence=1>.

ALEMANY BAY, C. (2015). La oveja roja de la poesía: poética coloquial (comunicante, según Benedetti) en América Latina. *Studia Iberica et Americana 2*, California State University, 499-524.

ALEMANY BAY, C. (1997). Para una revisión de la poesía conversacional. *Alma Mater*, 13-14, 49-55.

ÁLVAREZ, E. (2017). Metapoesía y ficción en la poesía española contemporánea: máscaras clásicas bajo el prisma posmoderno. *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, 4, 43-58. <https://dirasathispanicas.org/index.php/dirasathispanicas/article/view/89/pdf>

ÁLVAREZ, N. E. (1991). Lectura y re-escritura: la mitopoiesis de «La casa de Asterión» de Borges. *Revista Iberoamericana*, 57(155), 507-518.

ANDERSEN, S. (2003). *Coral*. Caminho.

ARTECA, M., Del Pliego, B. y Medo, M. (2014). Diálogo por fuera de los bordes. Desde las márgenes pendientes. *Un país imaginario. Escrituras y transtextos 1960-1979*. Amargord, 7-114.

AUGÉ, M. (2000). *Los «no lugares». Espacios del anonimato*. (M. Mizraji, trad.). Gedisa.

AULICINO, J. (2011, octubre-noviembre). *Periódico de poesía*, 43. <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/2026&Itemid=81>

BADIOU, A. (2002). *Condiciones*. (E. L. Molina y Vedia, trad.). Siglo XXI.

BAJTÍN, M. ([1987] 2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. (J. Forcat y C. Conroy, trads.). Alianza Editorial.

BALDERSTON, D. (2014). Cifro en sangre poema y poesía: el secreto abierto y la tradición homoerótica latinoamericana. *Cuadernos de Literatura*, 18(35), 198-211.

BALLESTER PARDO, I. (2017). *La dimensión cívica en la poesía mexicana desde 1960. Herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte* [Tesis doctoral]. Universidad de Alicante.

BARTHES, R. (1971). *Literatura y sociedad*. Martínez Roca.

BARTRA, A. (1985). *Diccionario de Mitología*. Grijalbo.

BATAILLE, G. (2007). *El erotismo*. (A. Vicens y M. P. Sarazin, trads.). Tusquets Editores.

- BATAILLE, G. (2002). *Las lágrimas de Eros*. (D. Fernández, trad.). Tusquets Editores.
- BATAILLE, G. (1987). *La parte maldita, precedida de La noción de gasto*. (F. Muñoz Escalona, trad.). Editorial Icaria S. A.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2014). Hermetismo y modernidad. *Monteagudo*, 3(19), 147-159.
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*. (R. Tiedemann, ed.). (I. Herrera, L. Fernández y F. Guerrero, trads.). Akal.
- BENJAMIN, W. (2001). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. (J. Aguirre, trad.). Taurus.
- BENN, G. (1999). *El yo moderno y otros ensayos*. (E. Ocaña, trad.). Pre-textos.
- BEVENISTE, É. (1977). *Problemas de lingüística general. II*. (J. Almeida, trad.). Siglo XXI.
- BLANCHOT, M. (1992). *El libro que vendrá*. Monte Ávila Editores.
- BLANCHOT, M. (1991). *El espacio literario*. Paidós.
- BLANCHOT, M. (1990). *Sade y Lautreamont*. Fondo de Cultura Económica.
- BLOOM, H. (1991). *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. (F. Rivera, trad.). Monte Ávila Editores.
- BOCCANERA, J. (ed.) (1980). *La novísima poesía latinoamericana*. Editores Mexicanos Unidos S. A.
- BORGES, J. L. (2001). *Arte poética. Seis conferencias*. (J. Navarro, trad.). Editorial Crítica, S. L.

- BOUSOÑO, C. (1999). *Teoría de la expresión poética*, I. Gredos.
- BOUSOÑO, C. (1979). *Superrealismo poético y simbolización*. Gredos.
- BRAVO, P. y Vásquez, J. (2015). *Crítica de la sociedad adultocéntrica*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- BRITTO GARCÍA, L. (1996). *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*. Editorial Nueva Sociedad.
- BÜRGUER, C. y Bürguer, P. (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. (A. González Ruíz, trad.). Akal.
- BUSTAMANTE BERMÚDEZ, G. (2016). La retórica homoerótica en dos poemarios de Carlos Pellicer. *Literatura mexicana*, XXVII, 1, 75-97.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- BUTLER, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. (F. Rodríguez, trad.). Paidós.
- CALDERÓN, A. (2019). Rosa de los vientos. Matrices de escritura en la poesía contemporánea. *Acta literaria*, 58, 77-94.
- CALINESCU, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Tecnos/Alianza.
- CAMPAÑA, M. (2013). *Linaje de malditos. De Sade a Leopoldo María Panero*. Paso de Barca.
- CAMPOS, H. de. (2000). *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Siglo XXI.
- CANETTI, E. (1981). *La conciencia de las palabras*. Juan José del Solar (trad.). Fondo de Cultura Económica.

CARANDELL, J. M. (1973). *Las utopías*. Salvat.

CARO LOPERA, M. A., Camargo Martínez, Z. y Uribe Álvarez, G. (2018). La ironía re-visitada en sus dimensiones pragmáticas, comprensivas, discursivas y didácticas. *Lenguaje*, 46(1), 95-126.

CARRIÓN, C. E. (2013, agosto). David Barreto: una canción contra el síndrome del secreto. *Vallejo & Co.* <https://www.vallejoandcompany.com/2013/08/01/david-barreto-una-cancion-contra-el-sindrome-del-secreto/>

CARRIÓN, C. E. (2018). *El deseo es una pregunta. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

CARRIÓN, C. E. (2003, junio). El cuerpo interrogante. *País secreto, Revista de ensayo y poesía*, 7, 28-31.

CASADO, M. (2008). Sobre historia, crítica y poética en la poesía española contemporánea. *Veinte poetas españoles del siglo XX*. El perro y la rana, IX-XX.

CERVANTES, M. de. (2005). *Don Quijote de La Mancha*. Alfaguara.

CHEGUEM, M. (2020). El concepto de verdad en Alain Badiou: de la edad de los poetas a la edad de las matemáticas. *Archivum*, LXX(I), 65-79.

CIFUENTES, J. L. (1989). *Lengua y espacio: Introducción al problema de la deixis en español*, Universidad de Alicante.

CINO ALVEAR, M. (2000). *Infiel a la sombra*. Libresa.

CIRLOT, J. F. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.

CITATI, P. (2011). *La luz de la noche. Los grandes mitos en la historia del mundo*. (J. Díaz de Atauri, trad.). Acantilado.

- CIXOUS, H. (2001). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. (A. M. Moix, trad.). Anthropos.
- CHEVALIER, J. y Gheerbrandt, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. (M. Silvar y A. Rodríguez, trads.). Herder.
- DELEUZE, G. (2006). *Conversaciones*. Pre-textos.
- DELEUZE, G. (2005). *La isla desierta y otros textos*. (J. L. Pardo, trad.). Pre-textos.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- DEL PLIEGO, B. (2013). *Extracomunitarios: 9 poetas latinoamericanos en España*. Fondo de Cultura Económica.
- DEL PLIEGO, B. (2011, otoño). La metáfora del desplazado: en torno a la situación de los poetas latinoamericanos en España. *Guaraguao. Revista de cultura latinoamericana*, 37, 75-99.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2017). *Gestos de aire y de piedra*. Canta Mares.
- DUCE PASTOR, E. (2017). Expresando el amor: la afectividad en el mundo griego antiguo *Antesteria*, 6, 77-94. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/106-2017-05-02-7.%20Duce%20Pastor.pdf>
- EAGLETON, T. (2016). *Esperanza sin optimismo*. (B. Urrutia, trad.). Taurus.
- EAGLETON, T. (2005). *Después de la teoría*. (R. García Pérez, trad.). Debate.
- ECHAVARREN, (1996). Prólogo. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. (R. Echavarren, J. Kozser y J. Sefamí, selección y notas). Fondo de Cultura Económica.

- EACHEVERRÍA, B. (2010). *Definición de la cultura*. Editorial Ítaca, Fondo de Cultura Económica.
- EACHEVERRÍA, B. (2001). *Las ilusiones de la modernidad*. Editorial Tramasocial.
- EACHEVERRÍA, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. Era.
- ELIOT, T. S. (1999). *Función de la poesía y función de la crítica*. (J. Gil de Biedma, trad.). Tusquets Editores.
- ERASO, C. (2016). Cambiar la vida: intimidad, alienación, amor y utopía en los poemas de Juan Gelman en los sesenta. *Zama*, 8(8), 63-74.
- ESCOBAR NEGRI, M. B. (2015). Sobre la enunciación poética y el doble: una aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik. *La Palabra*, 26, 131-138.
- ESPINA, E. (2016). Una ojeada al relámpago: el poema y la ciberlectura en tiempos de desatención. (O. Ette y J. Prieto, eds.) *Poéticas del presente*, 123-142. <https://doi.org/10.31819/9783954878895-008>
- ESPINEL CEDEÑO, I. (2017). *Con una Valium 10*. Colección El almuerzo del solitario, 5. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- ETTE, O. (2009). Perspectivas de la nanofilología. *Iberoamericana*, 9(36), 109-126.
- FERNÁNDEZ HOYA, A. (2006). La estética del tránsito. Visión literaria del «infierno» en la Odisea y el poema de Gilgamesh. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 33.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2018). *Teoría general de la basura*. Galaxia Gutenberg.

- FONEBRIDER, J. (2000). Treinta años de poesía argentina. *Inti*, 52-53, 5-32.
- FORNET, J. (2005). *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*. Letras Cubanas.
- FOUCAULT, M. (2019). *Historia de la sexualidad, I, La voluntad de saber*. (U. Guiñazú, trad.). Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1998). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1984). De los espacios otros. (P. Blitstein y T. Lima, trads.). *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5.
- FRESÁN, R. (2014). Toda literatura es metaliteratura por definición. *Milenio*. <https://www.milenio.com/cultura/toda-literatura-es-metaliteratura-por-definicion-fresan>
- FRIEDRICH, H. (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral.
- GADAMER, H. G. (1996). *Estética y hermenéutica*. Tecnos.
- GADAMER, H. G. (1990). *Poema y diálogo*. (D. Najmías y J. Navarro, trads.). Gedisa.
- GARCÍA ALONSO, M. (2014). Los territorios de los otros: memoria y heterotopía. *Cuicuilco*, 21(61), 333-352. <https://www.redalyc.org/pdf/351/35135452015.pdf>
- GARCÍA BERRIO, A. (1994). *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*, 2ª. ed., ampl. Cátedra.
- GARCÍA CERDÁN, A. (2018). La poesía del desconocimiento. *Revista de estudios filológicos*, 34.

GARRIDO FERNÁNDEZ, A. (2018). Narrar es luchar. Mitopoiesis y política en la obra de Wu Ming. *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*, 12, 40-58.

GENET, J. (2009). *El niño criminal*. Errata naturae.

GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (C. Fernández Prieto, trad.). Taurus.

GÓMEZ OLIVARES, C. (2019, mayo 25). Anatomía del viaje. *Aires de Ellicot City* [Conferencia]. *El exilio síquico en la obra poética, narrativa y ensayística del escritor Mario Campaña*. Boston, Latin American Studies Association Congress, inédito.

GONZÁLEZ MARÍN, S. (2019). El epitafio de Ovidio: la complejidad de a deixis al servicio de la sofisticación poética. *Emerita*, 87(1), 99-121.

GONZÁLEZ OTERO, A. Definiciones y aproximaciones teóricas al género de la literatura de viajes. *La Palabra*, 29, 65-78.

GONZÁLEZ PALOMARES, M. (2019). Mariposas de instantes: estilísticos y pragmáticos en los poemas sintéticos de José Juan Tablada. *Sincronía*, 75. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513857794011>

GREIMAS, A. J. (1976). *Ensayos de semiótica poética*. Planeta.

GUERRA MIRANDA, L. (2017). *Alain Badiou. La condición del arte* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona.

GUERRERO, G. (2001, julio-agosto). Góngora, Sarduy y el neobarroco. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 613, 141-154.

GUERRERO, G. (2014). Paz ante el fin de siglo. *Letras libres*. <https://www.letraslibres.com/mexico/paz-ante-el-fin-siglo>

GÜICH RODRÍGUEZ, J. (2010). Jorge Eduardo Eielson: El cuerpo recobrado. *Umbrales y márgenes*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 195-214.

HEIDEGGER, M. (2001). *Arte y poesía*. (S. Ramos, trad.). Fondo de Cultura Económica.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. (2015). Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina. *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 33, 12-33.

IRIGARAY, L. (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre*. (M. Bofill y A. Carvallo, trads.). La Sal.

JIMÉNEZ PANESSO, D. (2002). *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia*. Norma.

JUÁREZ GÓMEZ, I. (2018). *La presencia de la cultura de masas en la poesía hispánica contemporánea* [Tesis doctoral]. Universitat Pompeu Fabra. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/587198/tijg.pdf?locale-attribute=en>

KERMIDE, F. (1990). *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*. (N. Catelli, trad.). Península.

KRISTEVA, J. (1981). Poesía y negatividad. (M. Arancibia, trad.). *Semiótica 2*, 55-94.

KRISTEVA, J. (1989). *Black sun: Depression and melancholia*. (L. S. Roudiez trad.). Columbia University Press.

LANZ, J. J. (1995). La joven poesía española al final del milenio. Hacia una poética de la posmodernidad. *Hispanic Review*, 66, 161-187.

LERGO MARTÍN, I. (2017, marzo 5). Mario Campaña: *Pájaro de nunca volver*. *El Imparcial*, <https://www.elimparcial.es/noticia/175206/mario-campana-pajaro-de-nunca-volver.html>

LEUCI, V. (2014, junio-septiembre). El poema y sus dobleces: miradas sobre la metapoesía. *CeLeHis. Revista del Centro de Letras Hispanas*, 1(1), 9-14.

LÉVINAS, E. (1999). *Sobre Maurice Blanchot*. Mínima Trotta.

LÓPEZ, A. (2014). *Hacia una poética de la fruición y el desvío. La categoría de extraterritorialidad en la poesía de Tato Laviera* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/37556>.

LÓPEZ, Baralt, M. (2018). El asalto de Dios en el *Canto de la locura* de Francisco Matos Paoli. *Cuadrivium*, 18-19 (2), Departamento de Español de la Universidad de Puerto Rico, 202-216.

MAILLARD, C. (1998). *La razón estética*. Alertes.

MARSHALL, D. (1979). *The Ontology of the Literary Sign: Notes toward a Heideggerian Revision of Semiology. Martin Heidegger and the Question of Literature*. Indiana University Press.

MAN, Paul de. (1983). *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University.

MARTÍN-ESTUDILLO, L. (2007). *La mirada elíptica. El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Visor Libros.

MASSEY, D. (1999). Imaginar la globalización: las geometrías del poder del tiempo-espacio. *Doreen Massey. Un sentido global del lugar*. Barcelona. Icaria.

- MAYER, H. ([1977] 1999). *Historia maldita de la literatura*. (J. de Churruga, trad.). Taurus.
- MEDO, M. (2011). Una canción de comienzos de siglo. *Un país imaginario. Escrituras y transtextos 1960-1979*. Ruido Blanco, 7-63.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2008). *La destrucción de la forma (y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Biblioteca Nueva.
- MILÁN, E. (2013a). *Motricidad fina. El poema como hogar extraño*. Ruido Blanco.
- MILÁN, E. (2013b). *En la crecida de la crisis. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Centro Cultural Benjamín Carrión.
- MOLINA GIL, R. (2017). Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas. *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, 4, 59 -77.
- MONEGAL, A. (1998). *En los límites de la diferencia*. Tecnos.
- MORENO DURÁN, R. H. (1989). Los motivos del halcón peregrino. *De ficciones y realidades*. Tercer Mundo, 283-305.
- MORENO DURÁN, R. H. (1984). Fragmentos de la Augusta Sílabas. *Revista Iberoamericana*, 1(128-129), 861-881.
- MOSCOLO, M. y Arnau, S. (2016). Lo Queer y lo Crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert McRuer. *Dilemata*, 8(20), 137-144.
- MOSELEY, S. (2015). El poema en prosa moderno, consideraciones temáticas y formales. *Acta poética*, 24(1), 163-180.
- MUKAROVSKY, J. (1971). *Arte y semiología*. Comunicación.

NANCY, J. L. (2017). Hacer, la poesía. *Babedec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. (G. Milone, trad.). Universidad Nacional de Rosario, 3(5), 155-163. <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/60>

NANCY, J. L. (2016). *Dar piel*. Trashumante.

NANCY, J. L. (2003). El arte, fragmento. *El sentido del mundo*. La Marca.

NAVARRO, D. (2007). *A pe(n)sar de todo*. Letras Cubanas.

NEGRI, A. (2000). *Arte y multitud*. (R. Sánchez, ed. y trad.). Trotta.

NIETZSCHE, F. (2011). *La gaya ciencia*. (J. C. Mardomingo, trad.). Editorial Edaf.

NIETZSCHE, F. (1996). *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. (J. B. Llinares, trad.). Círculo de Lectores.

NÓMEZ, N. (2009). Las transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 2008: aproximaciones generales. *Inti*, 69-70, 7-26.

ONFRAY, M. (2016). *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. (J. R. Azaola, trad.). Taurus.

ORIHUELA, C. (2006). La poesía peruana de los 60 y 70: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad. *A Contracorriente. Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 4(1), 67-85.

PAVESE, C. (2001). *Poesías completas*. Visor Libros.

PAZ, O. (2006). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía a historia*. Fondo de Cultura Económica.

- PAZ, O. (1993). *La llama doble*. Editorial Planeta Mexicana.
- PAZ, O. (1990). *Los hijos del limo*. Seix Barral.
- PAZ, O. (1960). *Libertad bajo palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- PELLEGRINI, A. (2005). La acción subversiva de la poesía. *El poeta y su trabajo*, 21, invierno, 27-33.
- PEÑA DACOSTA, V. (2020). Prólogo. *Diáspora. Poetas extremeños en el exilio*. Ediciones Liliputienses.
- PERLONGUER, N. (1996). Neobarroco y Neobarroso. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (R. Echaverren, J. Sefamí y J. Jozer, selección y notas). Fondo de Cultura Económica.
- PINEDA, O. (2016). *La poesía migratoria. Una caracterización a partir de las obras de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_400002/opd1de1.pdf
- PORRÚA, A. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Entropía.
- POUND, E. (1976). *Ensayos literarios*. Monte Ávila.
- PRIETO, J. A. (2011, julio-agosto). Las huellas del desastre. *Quimera*, 332, 99.
- PRÓSPERI, G. O. (2016, noviembre). El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria. *Revista chilena de literatura*, 93, 215-234.
- PROVENCIO, P. (2011). Prólogo. ¿Para qué la presencia? *Futurología*. J. Riechmann, Calambur, 9-28.

PUAR, J. K. (2017) *Ensamblajes terroristas: el homonacionalismo en tiempos queer*. (M. Enguix, trad.). Edicions Bellaterra, S. L.

PUIG, L. (2004, septiembre-noviembre). Polifonía lingüística y polifonía narrativa. *Acta poética*, 25(2), 377-417.

RAHMAN, B. (2017). *El arraigo y desarraigo en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas. Estudio hermenéutico*. Universidad de Málaga.

RASTIER, F. (1976). Sistemática de las isotopías. *Ensayos de semiótica poética*. (A. Greimas, ed). Planeta, 107-140.

REY DE CASTRO, J. (2018, enero-julio). Angustia, libertad y pecado en «el concepto de angustia» de Vigilius Haufniensis de Søren Kierkegaard. *Synesis*, 10(1), 147-165.

RICOEUR, P. (2003). *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. (M. Maceiras, trad.). Siglo XXI.

RICOEUR, P. (1998). *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI.

RODRÍGUEZ DROGUETT, E. (2014, junio). El cuerpo como (pre)texto literario» *Estudios avanzados*, 21, 91-110. <http://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/ideas/article/view/1593>

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, A. (2020). La singularidad de la poesía contemporánea. Reflexiones y caracterización (1980-2018). *Sincronía*, 77, 302-322.

ROIG MIRANDA, R. (2007). Escatología y filosofía en Quevedo. *Critición*, 99, 57-66.

ROJAS, G. (2001). *Metamorfosis de lo mismo*. Madrid: Visor.

RORTY, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós.

SACRISTÁN, M. (1984). *Papeles de filosofía: Panfletos y materiales II*. Icaria Editorial.

SÁENZ CABEZAS, M. (2018). *Del sujeto de la metafísica al sujeto como ficción. Una reflexión desde la filosofía de Nietzsche* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia.

SAID, E. (2001). *Reflexiones sobre el exilio*. (R. García, trad.). Debate.

SALAMANCA, Ó. (2014). *El sujeto descentrado en la obra de León de Greiff* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/34910>.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1999). Cinco paneles para Severo Sarduy. *Severo Sarduy. Obra Completa. Edición crítica*. (G. Guerrero y F. Wahl (coords.), Tomo II, ALLCA XX, 1771-1775.

SÁNCHEZ TORRE, L. (1993). *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en la poesía*. Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española.

SANTAMARÍA, M. A. (2011). Diálogos entre vivos y muertos en los poemas homéricos (Iliada XXIII 65-107 y Odisea XI). *Conversaciones con la Muerte. Diálogos el hombre con el Más Allá desde la Antigüedad hasta la Edad Media*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 23-50.

SANTISTEBAN, L. C. (2013). La ética hermenéutica de Gianni Vattimo. Hacia un ethos de la no-violencia. *Perseitas*, Universidad Católica Luis Amigó, I(1), 14-27.

SARDUY, S. (1999). El barroco y el neobarroco. *Severo Sarduy. Obra Completa. Edición crítica*. (G. Guerrero y F. Wahl (coords.), Tomo II, ALLCA XX, 1385-1404.

SARROCCHI, A. (1998). El laberinto y la literatura. *Revista Signos*, 31(43-44), 113-124 https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09341998000100010

SASSEN, S. (2015). *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Katz.

SCARANO, L. (2009). Rituales de intimidad: cuerpo, experiencia y lenguaje. *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 18(20), 205-228.

SCHOPENHAUER, A. (2001). *El amor y otras pasiones. La libertad*. Editorial LIBSA.

SCORZA, M. (1959). *Los adioses*. Ediciones INJUVE.

SHOWALTER, E. (1999). La crítica feminista en el desierto. *Otramente: lectura y escritura feministas*. (M. Fe, coord.). Programa Universitario de Estudios de Género-Facultad de Filosofía y Letras/ Fondo de Cultura Económica, 75-111.

SHOWALTER, E. (1990). *Bordelines. Sexual Anarchy, Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Viking Penguin, 1-18.

SOLEY, A. (2017). Pájaro de nunca volver, de Mario Campaña: Un al·legat sobre la impossibilitat del viatge. *Candaya*. <https://nollegiu.wordpress.com/2017/02/08/pajaro-de-nunca-volver/>

SOLLERS, P. (1992). *La escritura y la experiencia de los límites*. (F. Rivera, trad.). Monte Ávila.

STEINER, G. (2002). *Extraterritorial*. (E. Russo, trad.). Siruela.

STEINER, G. (2001). *Heidegger*. (J. A. Mora, trad.). Fondo de Cultura Económica.

TALENS, J. (2000). *El sujeto vacío: Cultura y poesía en territorio Babel*. Universidad de Valencia.

TALENS, J. (1989, agosto-septiembre). La coartada metapoética. *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 512-513, 55-57.

TOMALÁ, M. (2016). *El proceso migratorio en el Ecuador después de la crisis económica-financiera de 1998-1999. Un análisis histórico descriptivo*. Universidad Laica Eloy Alfaro. <https://old.reunionesdeestudiosregionales.org/Santiago2016/htdocs/pdf/pl696.pdf>

TORRES TORRES, A. (2019). Español e inglés en Gustavo Pérez Firmat: el desexilio imposible de un *hyphenizado*. *Glosas*, 9(7), 52-61.

TREVIÑO AVELANEDA, C. (2017). *Fuentes grecolatinas en la iconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto (1927-1937)* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense <http://eprints.ucm.es/42214/1/T38644.pdf>

UGALDE, S. K. (1991). *Conversaciones y poemas: La nueva poesía femenina española en castellano*. Siglo XXI de España Editores.

USANDIZAGA, H. (2015). Cosmovisión y conocimiento andinos en *El pez de oro*, de Gamaliel Churata. *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. (M. Aguiluz Ibargüen, coord.). UNAM-Universidad Mayor de San Andrés, 177-206.

VALENCIA, S. (2016). *Capitalismo gore*. Paidós.

VALENTE, J. Á. (1971). *Las palabras de la tribu*. Siglo XXI.

VALENTE, J. Á. (1982). *Material memoria*. Alianza Editorial.

VALLEJO, C. (1959). *Los heraldos negros*. Editora Perú Nuevo.

VATTIMO, G. (1991). *Ética de la interpretación*. (T. Oñate, trad.). Paidós.

VERANI, H. (2018). Mariposa de obsidiana: una poética surrealista de Octavio Paz. *Literatura mexicana*, 5(2), 429-442.

WILLIAMS, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Península.

YURKIEVICH, S. (1971). Octavio Paz, indagador de la palabra. *Revista Iberoamericana*, 37(74), Universidad de Pittsburgh, 73-96. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/epdf/10.5195/revibe-roamer.1971.2776>

YUSZCZUK, M. (2014, enero). El anacronismo como crítica: usos de la tradición en cuatro poetas argentinos de los noventa. *El taco en la brea*, 1, 122-139.

ZAMBRANO, M. (1961). Carta sobre el exilio. *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 49, 65-70.

ZAMBRANO, M. (2006). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

Sobre poesía ecuatoriana

Creación

ADOUM, J. E. (2008). *Poesía hasta hoy*. Tomo II. Quito: Ediciones Archipiélago.

ADOUM, J. E. (ed.). (1990). *Poesía viva del Ecuador*. Grijalbo.

ARMENTA MALPICA, L. y Íñiguez, G. (comp.) (2015). *Equinoccio. 50 poemas ecuatorianos del siglo XX*. Mantis Editores.

ALVARADO, H. (1980). El beato. *La novísima poesía latinoamericana*. (J. Boccanera, ed.). Editores Mexicanos Unidos.

ANDRADE, F. (ed.) (2008). *10/80, Veneno para poetas. Diez poetas ecuatorianos de los ochenta*. K-Oz Editorial.

ARTIEDA, F. (2006). *Una golondrina no hace un carajo*. Programa de rescate editorial de la Biblioteca Municipal de Santiago de Guayaquil.

ASTUDILLO, R. (1968). *Las elegías de la carne*. Editores Culturales Americanos.

AVECILLAS, C. (2010). *Ecce Homo II*. Universidad de Cuenca.

AVEIGA, M. (2000). *Puerto Cayo*. Eskeletra.

BALSECA, F. (1981). *Cuchillería del fanfarrón*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

CARRIÓN, C. E. (2018). *Es lodo y es polvo y es humo y es nada*. Ruido blanco.

CINO, M. (2000). *Infiel a la sombra*. Libresa.

DÁVILA ANDRADE, C. (1984). *Obras completas: Poesía*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Banco Central del Ecuador.

CARRIÓN, E. (ca. 2008). *Monsieur Monstruo*. Edición de autor. Imprenta de la Editorial Arquidiócesana Justicia y Paz.

ESCUADERO, G. (1998), *Obra poética*. Ediciones Acuario.

ESPINOSA, A. (2018). *Profecía de mar*. Edición de autor.

GANGOTENA, A. (2004). *Crueldades*. Corporación Cultural Orogonia-País Secreto.

GORDÓN, I. (2002). *Manzanilla del insomnio*. El Conejo.

GRANIZO, F. (2017). *La canción de Lili*. Colección El almuerzo del solitario, 2. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

GRANIZO, F. (2005). *Poesía junta*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

GUERRERO OBANDO, F. (2015). *Ninguna cosa nacida*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

ITÚRBURU, F. (1997). *El camino tomado*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

JARAMILLO, C. E. (2017). *Poemas levemente sadomasoquistas*. Colección El almuerzo del solitario, 7. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

JIMBO, W. (2019). *El poema del diablo*. Gobierno Autónomo de la Provincia de Pichincha.

LASO, M. (1994). *Queden en la lengua mis deseos*. Abrapalabra Editores.

LEDESMA VÁZQUEZ, D. (2018). *Los días sucios*. Colección El almuerzo del solitario, 9. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

MADRID, E. (1991). *Celebriedad*. Secretaría Nacional de Comunicación Social.

MANZANO, S. (2018). *El ave que todo lo atropella*. Colección El almuerzo del solitario, 10. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

MARTILLO, J. (1987). *Aviso a los navegantes*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

MOLINA, C. (2009). *La leña del fuego. Poesía reunida 2000-2009*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

MORÁN, E. (1979). *Muchacho majadero*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas.

NARANJO, A. (2010). *Azahar*. Cascahuesos.

NIETO CADENA, F. (1976). *De buenas a primeras*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas.

ORTIZ, C. L. (2013). *Almacén*. Universidad de Cuenca.

OVIDO, R. (2012a). *Cajita de bla bla*. Gobierno Autónomo de la Provincia de Pichincha.

PAZOS, BARRERA, J. (1983). *Levantamiento del país con textos libres*. Libresa.

PONCE, J. (2000). *Afuera es la noche*. Planeta.

PONCE, J. (1999). *Texto en ruinas*. Ediciones Verdehalago.

- PONCE, J. (1985). *Códice de Lorenzo Trinidad*. El Conejo.
- PRECIADO, A. (2006). *De boca en boca*. Archipiélago.
- QUEVEDO, A. (1996). *Algunas rosas verdes*. Sistema Nacional de Bibliotecas.
- ROBALINO, V. (2001). *Sobre la hierba el día*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- RODINÁS, J. J. (2017). *Kurdistán*. Hijos de la lluvia.
- RUALES, H. (1999). *El ángel de la gasolina*. Eskeletra.
- SÁENZ, B. (2008). *Antología personal*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- SOJOS, C. (2010). *Antología personal*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- VINUEZA, H. (2009). *Obra cierta*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- ZAPATA, C. (2009). *Jardín de arena*. Cascahuesos.

Estudios

- AULESTIA, C. (2018). *Tres poetas suicidas del Ecuador: Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma. La muerte como transgresión y como* [Tesis doctoral]. Universidad Andina Simón Bolívar. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6427>
- BALSECA, F. (2011). «La lírica en el periodo: primera parte (1960-1985). *Historia de las literaturas del Ecuador*, 7. Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 51-84.
- BALSECA, F. (2009). *Llenaba todo de poesía. Medardo Ángel Silva y la modernidad*. Universidad Andina Simón Bolívar-Santillana S. A.

BALSECA, F. (1992). Epílogo. *Magia. Procedimientos y límites*. V. Villegas. Secretaría Nacional de Comunicación Social, 133-135.

BONE, D. (2018). *El erotismo en la poesía contemporánea del Ecuador* [Tesis de grado]. Universidad Central del Ecuador.
<http://200.12.169.19/bitstream/25000/17309/1/T-UCE-0010-FIL-231.pdf>

CARRIÓN, C. E. (2008). *Habitada ausencia*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

CARRIÓN, C. E. (2013). David Barreto: una canción contra el síndrome del secreto. *Vallejo & Co.* <https://www.vallejoandcompany.com/david-barreto-una-cancion-contra-el-sindrome-del-secreto/>

CARRIÓN, E. (2017). Canon y dominación (otros modos de entender la poesía en un país sin lectores). *Memorias del XII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*. Universidad de Cuenca, 197-215.

CORREA BUSTAMANTE, F. (2004). *Antología musical*. Universidad de Especialidades Espíritu Santo.

CUEVA, A. (1986). *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*. Planeta.

DONOSO PAREJA, M. (2006). El don y la dificultad. Una manera de aprender. *El taller literario como aprendizaje compartido. El Banco Central y la formación de nuevos escritores*. Banco Central del Ecuador, 21-24.

DONOSO PAREJA, M. (2002a). *Nuevo realismo ecuatoriano*. Eskeletra.

DONOSO PAREJA, M. (2002b). La lectura literaria: ¿un don o una dificultad? *Mensaje en una botella*. Ediciones del Banco Central del Ecuador, 7-13.

DONOSO PAREJA, M. (1989, septiembre). Mito y realidad de los talleres literarios. *Ecuador Debate*, 18. Centro Andino de Acción Popular, 123-136.

DONOSO PAREJA, M. (1984). Prólogo. *Posta poética*. El Conejo.

ESPINA, E. (2010). El sentido de una antología. *Tempestad secreta*. (L. C. Mussó y J. J. Rodríguez, eds.). Casa de la Cultura Ecuatoriana, 11-30.

ESPINOSA, L. (2019). Poemas del ecuatoriano Alex Lima tomados de su libro más reciente *Mesa de contenidos*. *Revista literaria Metaforología*. <https://metaforologia.com/mesa-de-contentos/>

ESTRELLA, U. (2011). Poesía en La Bufanda del Sol. *Antología de poesía de la revista La Bufanda del Sol*. Ediciones del Distrito Metropolitano, 5-17.

HIDALGO, L. (1990). *Décimas esmeraldeñas. Recopilación y análisis socioliterario*. Visor libros.

ITÚRBURU, F. (2008). Jóvenes poetas ecuatorianos. En busca de un nuevo compromiso literario. *Letralia*. https://letralia.com/ed_let/ecuador/00.htm

ITÚRBURU, F. (2007, julio-septiembre). Heterosexualidad y diferencias generacionales en la literatura ecuatoriana. *Revista Iberoamericana*, 77(220), 595-613.

MADRID, E. (2015). En el principio aún no estaba sentado el español [Prólogo]. *Antología de la poesía ecuatoriana*. LOM ediciones.

MADRID, E. (2007). *La estafeta del viento. La poesía ecuatoriana del siglo. XX*, 4. Visor Libros.

- MARÍN, K. y Villacorta, C. (2009). Prólogo. *Perú-Ecuador. Poesía 1998-2008*. SIC Ediciones.
- MINO-GARCÉS, F. (2016). *Diccionario del español ecuatoriano*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- MOREANO, A. (ed.) (2011). *La Bufanda del Sol*. Casa de la Cultura Ecuatoriana (reimp.).
- MUSSÓ, L. C. (2003). Sermo eruditus y sermo plebeius: dos discursos líricos eficaces. *Memorias del VIII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*. Universidad de Cuenca, 259-282.
- MUSSÓ, L. C. (2020). La representación del cuerpo en la poesía ecuatoriana de entresiglos. *Convergencias sobre la producción cultural ecuatoriana*. (M. Medina y N. González, eds.). Universidad Técnica Particular de Loja, 259-270.
- MUSSÓ, L. C. (2017). *La orilla memoriosa. Diálogo con la poesía ecuatoriana*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- MUSSÓ, L. C. (2013). La palabra disidente. *La astillada sombra de Sodoma*, Ministerio de Cultura y Patrimonio, 11-22.
- MUSSÓ, L. C. (2009). Una luminosa incertidumbre. *Obra cierta. Antología poética*. H. Vinueza. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 7-25.
- NIETO CADENA, F. (2008). Poesía ecuatoriana de los ochenta. *10/80, Veneno para poetas. Diez poetas ecuatorianos de los ochenta*. (F. Andrade, ed.), K-Oz Editorial, 7-16.
- OCHOA, W. (2010). Migración, crecimiento y desarrollo en el Ecuador. *Revista Fuente*, 1(3), 68-79.

OQUENDO, X. (2011). Prólogo. *Poesía ecuatoriana contemporánea*. La Cabra Ediciones-Casa de la Cultura Ecuatoriana, 7-24.

ORDÓÑEZ, W. (2019). *Amorfino, canto mayor del montubio*. Shamán Editores.

ORTEGA CAICEDO, A. (2017). *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX: filiaciones y memoria de la crítica literaria*. Corregidor-Universidad Andina Simón Bolívar.

ORTIZ, C. L. (2018). *La utopía literaria de Guayaquil a finales del siglo XXI* [Tesis de maestría]. Universidad Andina Simón Bolívar. <https://repositorio.uasb.edu.ec/browse?type=author&value=Ortiz+-Moyano%2C+Carlos+Luis>

OVIEDO, R. (2009). *Poesía ecuatoriana de fin de siglo XX*. K-Oz. <http://k-oz-editorial.blogspot.com/2009/12/poesia-ecuatoriana-de-fin-de-siglo-xx.html>

PÁEZ, S. (1983). Introducción. *Levantamiento del país con textos libres*. J. Pazos. Libresa, 9-55.

PAREDES, W. (2006). Sicoseo, una mirada retrospectiva. *El taller literario como aprendizaje compartido*. Banco Central del Ecuador, 107-116.

PÉREZ, V. (2004). *Huésped de sangre*. Corporación Cultural Orogenia.

PESÁNTEZ RODAS, R. (1999). *Del vanguardismo hasta el 50. Estudio estilístico y crítico de la Poesía del Ecuador*. Frente de Afirmación Hispanista de México-Universidad de Guayaquil.

RAMÍREZ, F. y J. Ramírez (2005). *La estampida migratoria ecuatoriana crisis, redes transnacionales y repertorios de acción migratoria*. Abya Ayala.

RODRÍGUEZ, J. J. (2010). Para un dibujo del azahar [Prólogo]. *Azahar*, A. Naranjo. Cascahuesos.

RODRÍGUEZ, J. J. (2012). *Imágenes del cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <http://repositorio.puce.edu.ec/browse?value=Rodr%C3%ADguez+Santamar%C3%ADa%2C+Juan+Jos%C3%A9&type=author>

RODRÍGUEZ, J. J. (2013). Incidencia del neobarroco en la última poesía ecuatoriana. *Memorias del Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*. Tomo 2. Universidad de Cuenca, 111-122.

RODRÍGUEZ CASTELO, H. (2014). *Lírica ecuatoriana del siglo XX*. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

RODRÍGUEZ CASTELO, H. (2008). Lírica ecuatoriana del siglo XX. *Poesía ecuatoriana*, I. Ministerio de Cultura, Colección Bicentenario, 7-45.

RODRÍGUEZ CASTELO, H. (2004). *La poesía*. Eskeletra.

RODRÍGUEZ CASTELO, H. (1988, julio-diciembre). La poesía ecuatoriana, 1970-1985. *Revista Iberoamericana*, 54(144-145), 820-849.

RODRÍGUEZ CASTELO, H. (1980). *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años*. El Conejo.

SAENZ ANDRADE, B. (2008). *Antología 1963-2005*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

SALGADO, P. (1997). Introducción. *Toros en el corazón*. Eskeletra.

SERRANO, R. (2011). La lírica en el período: Segunda parte. *Historias de las literaturas del Ecuador*, 7. Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 85-120.

TORRERO, C. (2019). Cuadernos de Yorkshire de Juan José Rodinás.

Dr. Goodfellow <https://www.doctorgoodfellowbooks.com/post/cuaderno-de-yorkshire-de-juan-jos%C3%A9-rodin%C3%A1s>

UBIDIA, A. (2011). Los talleres literarios. *Historia de las literaturas del Ecuador*, 7. Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 281-294.

VERDUGO, J. (2016, enero-junio). Código de extranjería de César Molina: itinerario de un relato de viajes contemporáneo. *Letras*, 73, 37-54.

VINTIMILLA, M. A. (2000). Poesía y lenguaje: tres poetas ecuatorianos contemporáneos. *Memorias del VII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*. Universidad de Cuenca, 391-428.

VINTIMILLA, M. A. (1999). *El tiempo, la muerte, la memoria. La poética de Erain Jara Idrovo*. Serie Magíster, 6. Universidad Andina Simón Bolívar.

ZAPATA, C. (2003). Los novísimos revisitados. *Memorias del VIII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*. Universidad de Cuenca, 383-392.

Zapata, C. (2000a). Los novísimos en su tinta: un ensayo de razón. En: *Memorias del VII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*. Universidad de Cuenca, 429-458.

Sobre Iván Carvajal

Poesía

CARVAJAL, I. (2023). *Rumor urgido por el aire*. El Ángel Editor.

CARVAJAL, I. (2022). *Siempre todavía*. Pre-Textos.

CARVAJAL, I. (2020). *Tríptico*. La Caracola.

CARVAJAL, I. (2015). *Poesía reunida*. La Caracola.

CARVAJAL, I. (2004). *La casa del furor*. La Poesía, señor hidalgo.

CARVAJAL, I. (2001). *Tentativa y zozobra. Antología, 1970-2000*. Visor Libros.

CARVAJAL, I. (2000). *La ofrenda del cerezo*. Ediciones Libri Mundi-Enrique Grosse-Luemern.

CARVAJAL, I. (1998). *Del avatar*. Ediciones El tábano.

CARVAJAL, I. (1997a). *Ópera*. Edición de autor.

CARVAJAL, I. (1997b). *Inventando a Lennon*. Ediciones Libri Mundi-Enrique Grosse-Luemern.

CARVAJAL, I. (1996). *En los labios la celada*. Eskeletra.

CARVAJAL, I. (1991). *Material de lectura*. Serie Poesía moderna, 166, UNAM.

CARVAJAL, I. (1987) *Cinco poetas de los 70. Antología*. Editorial La Oveja Negra- Editorial El Conejo.

CARVAJAL, I. (1984a). *Parajes*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

CARVAJAL, I. (1984b). *Los Amantes de Sumpa*. Acuario.

CARVAJAL, I. (1983a). *Los amantes de Sumpa*. Colección Vivavida. Ediciones Alfonso Chávez Jara.

CARVAJAL, I. (1981). *Del avatar*. Colección Letras del Ecuador, 111. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

CARVAJAL, I. (1980). *Poemas de un mal tiempo para la lírica*. Colección Catedral Salvaje, 1. Colección Populibros. Departamento de Difusión y Cultura de la Universidad Central del Ecuador.

Ensayo

CARVAJAL, I. (2017). *Trasiegos. Ensayos sobre poesía y crítica*. La Caracola.

CARVAJAL, I. (2009). Prólogo. *Antología de poesía. Literatura de Ecuador* (J. Vásconez y Y. Molina, eds.). Alfaguara-Santillana Ediciones Generales. S. L.

CARVAJAL, I. (2006). ¿Volver a tener Patria? *La cuadratura del círculo: cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana*. Corporación Cultural Orogenia, 193-297.

CARVAJAL, I. (2005). *A la zaga del animal imposible*. Centro Cultural Benjamín Carrión.

CARVAJAL, I. (1988). Consideraciones en torno de la perspectiva histórica de la cultura. *Historia, cultura y política en el Ecuador*. Editorial El Conejo-IDIS, 9-24.

CARVAJAL, I. (1983b). Cuchillería del fanfarrón de Fernando Balseca. *Cuadernos. Escuela de Literatura de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil*, 11, 8-12.

Estudios

ALBÁN, F. (2008). Parajes y la soledad del poema. *Fulgor del instante. Aproximaciones a la poesía de Iván Carvajal*. (C. E. Carrión y F. Albán, eds.). Corporación Cultural Orogenia, 57-66.

BARRETO, D. (2004, julio-diciembre). Fémur del hombre sobre pelvis de mujer: Anatomía de Los Amantes de Sumpa de Iván Carvajal. *Kipus. Revista Andina de Letras*, 18, 125-133.

CARRIÓN, C. E. (2008). Entre los umbrales de la Nada y de lo Mismo: alegato antiplatónico en *Fulgor del instante. Fulgor del instante. Aproximaciones a la poesía de Iván Carvajal*. (C. E. Carrión y F. Albán, eds.). Corporación Cultural Orogenia, 33-44.

GONZÁLEZ, N. (2008). Ópera: apertura hacia lo posible. *Fulgor del instante, Aproximaciones a la poesía de Iván Carvajal*. (C. E. Carrión y F. Albán, eds.). Corporación Cultural Orogenia, 57-65.

GONZÁLEZ SOTO, J. (2005). La poesía de Iván Carvajal. *La poesía del país secreto*. Corporación Cultural Orogenia, 145-186.

González Soto, J. (2001). La imaginada voz del Equinoccio. *Tentativa y zozobra* (I. Carvajal). Visor Libros, 7-12.

GONZÁLEZ SOTO, J. (1997). El nombre del cataclismo, su pronunciación y su salmodia. *Inventando a Lennon*. (I. Carvajal). Ediciones Libri Mundi, 7-17.

HERNÁNDEZ, J. (1981, octubre). In partibus infidelium. *Cuadernos. Escuela de Literatura de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil*, 10, 3-7.

LINO SALVADOR, L. E. (2019). El abrazo, la pareja y el tiempo en Los amantes de Sumpa de Iván Carvajal. *Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Ricardo Palma. Academia Peruana de la Lengua. Academia Ecuatoriana de la Lengua*. https://ivancarvajal.com/wpcontent/uploads/2020/06/Ponencia_Lino_Salvador_Amantes_de_Sumpa.pdf

MARÍN, K. (2015). Poesía reunida 1970-2004 [Presentación]. https://ivancarvajal.com/wpcontent/uploads/2016/01/Karina_Marin_presentacion_poesia_reunida.pdf

MOLINA, Y. (2016). Juicio crítico. *Biblioteca básica de autores ecuatorianos*, IV. Universidad Técnica Particular de Loja, 13-18.

MUSSÓ, L. C. (2017). Iván Carvajal: entre lírica y pensamiento. *La orilla memoriosa*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 99-105.

MUSSÓ, L. C. (2008). Del Avatar, o los sucesivos inicios de la escritura. *Fulgor del instante. Aproximaciones a la poesía de Iván Carvajal*. (C. E. Carrión y F. Albán, eds.). Corporación Cultural Orogenia, 111-124.

PONCE, J. (2008). Asombro, asedio y zozobra frente a la Venus de Botticelli. (C. E. Carrión y F. Albán, eds.). Corporación Cultural Orogenia, 67-77.

RODRÍGUEZ, J. J. (2008). De la brecha de paralaje a la voz babélica en Los juegos de la tribu: una mirada a Inventando a Lennon. *Fulgor del instante. Aproximaciones a la poesía de Iván Carvajal*. (C. E. Carrión y F. Albán, eds.). Corporación Cultural Orogenia, 45-56.

VINTIMILLA, M. A. (2011). En la madriguera del topo. Una aproximación a la poesía de Iván Carvajal. *Memorias del X Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*. Universidad de Cuenca, 21-42.

Sobre Sara Vanégas

Poesía

VANÉGAS COVEÑA, S. (2024). *De sueño en sueño*. Colección La caja mágica, 1. Casa Editora de la Universidad del Azuay.

VANÉGAS COVEÑA, S. (2023). *Destinos*. Casa Editora de la Universidad del Azuay.

VANÉGAS COVEÑA, S. (2021). *Flor de arena*. Castalia-Ediciones de la Línea Imaginaria. <https://lacastalia.com.ve/wp-content/uploads/2021/08/Libro-Sara-Vanegas-Covena-DEFINITIVO-WEB.pdf>

VANÉGAS COVEÑA, S. (2017). *Música de agua*. Pen Press.

VANÉGAS COVEÑA, S. (2014). *De la muerte y otros amores*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

VANÉGAS COVEÑA, S. (2007). *Poesía junta*, 9. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

VANÉGAS COVEÑA, S. (2004a). *Al andar*. Colección Crónica de sueños. Libresa.

VANÉGAS COVEÑA, S. (2004b). *Versos trashumantes (1980-2004)*. Colección Triformidad. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

VANÉGAS COVEÑA, S. (2000). *Antología personal*. Colección Letras del Ecuador, 172. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

VANÉGAS COVEÑA, S. (1998). *Más allá de agua*. Ediciones Manglar.

VANÉGAS COVEÑA, S. (1994). *PoeMAR*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

VANÉGAS COVEÑA, S. (1988). *Indicios (micropoemas)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

VANÉGAS COVEÑA, S. (1986). *Entre líneas*. Colección Populibros. Departamento de Difusión y Cultura de la Universidad Central del Ecuador.

VANÉGAS COVEÑA, S. (1982). *Luciérnaga y otros textos*. Departamento de Difusión y Cultura de la Universidad de Cuenca.

VANÉGAS COVEÑA, S. (1980a). *Poemas*. Antinomias.

VANÉGAS COVEÑA, S. (1980b). *90 Poemas (1973-1979)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Ensayo

VANÉGAS COVEÑA, S. (2019). Poesía ecuatoriana. *Poesía ecuatoriana (Antología esencial)*. Casa Editora de la Universidad del Azuay, 7-24.

VANÉGAS COVEÑA, S. (2008). Escribir poesía. *Memorias del IX Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*, 1, Universidad de Cuenca, 127-136.

Estudios

CASTRO RODAS, J. P. (1998). Transtextualidad en *Más allá del agua* [Presentación]. Alianza Francesa.

ENCALADA VÁSQUEZ, O. (1996). Luces y nieblas de *PoeMAR*. *Solotextos*, 6. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 34-36.

ENCALADA VÁSQUEZ, O. (2013). La poesía trashumante de Sara Vanégas. *Universidad Verdad*, 61, 167-184.

ENCALADA VÁSQUEZ, O. (2016). Juicio crítico. *Biblioteca básica de autores ecuatorianos*, VI. Universidad Técnica Particular de Loja, 120-129.

HAMLIN, F. (2007). Imaginería y metáfora en la poesía y micro-poesía de Sara Vanégas Coveña. Fondo Documental Prometeo [prometeodigital.org]. https://scholar.google.com/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=+Imaginería+y+metáfora+en+la+poesía+y+micro-poesía+de+Sara+vanegas&btnG=

MUSSÓ, L. C. (2017). Sara Vanégas: el verbo sugerente. *La orilla memoriosa*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 109-111.

OQUENDO TRONCOSO, X. (2008). Sara Vanégas y el desierto que termina en el mar de sus poemas. *Salvados del naufragio*. <http://salvadosdelnaufragio.blogspot.com/2008/05/poesa-junta-de-sara-vanegas-covea.html>

RODRÍGUEZ, M. A. (2008). *Sara Vanégas: La palabra pensada*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

RODRÍGUEZ, T. y Rodríguez, E. (2005). El imaginismo y los símbolos en la poesía de Sara Vanégas. https://www.academia.edu/4181073/El_imaginismo_y_los_símbolos_en_la_poesía_de_Sara_Vanegas_Coveña

VALENTI, S. (1996, diciembre). *PoeMAR* por Sara Vanégas Coveña. *Gaceta literaria*..

VERDUGO, J. (2011). *Recorridos imaginarios. Territorios y escrituras en la obra lírica de Sara Vanégas Coveña*. Universidad de Cuenca.

WASHIMA, E. (2021). La música sumergida en la poesía de Sara Vanégas Coveña. *Flor de arena*. (S. Vanégas Coveña). Castalia-Ediciones de la Línea Imaginaria. <https://lacastalia.com.ve/wp-content/uploads/2021/08/Libro-Sara-Vanegas-Covena-DEFINITIVO-WEB.pdf>

Sobre Roy Sigüenza

Poesía

SIGÜENZA, R. (2020). *Habilidad con los caballos*. Severo Editorial-Universidad San Francisco de Quito.

SIGÜENZA, R. (2016). *Manchas de agua*. Cinosargo.

SIGÜENZA, R. (2009). *Cuatrocientos cuerpos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

SIGÜENZA, R. (2006). *Abrazadero y otros lugares*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

SIGÜENZA, R. (2000). *Ocúpate de la noche*, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

SIGÜENZA, R. (1998). *Tabla de mareas*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

SIGÜENZA, R. (1990). *Cabeza quemada*. Edición de autor.

Ensayo

SIGÜENZA, R. (1999). Algunos apuntes sobre el lenguaje subterráneo. *Memorias del Encuentro Nacional de Escritores ¿Nuevos nombres, nuevos lenguajes? Escribir a fines de siglo*, I. Eskeletra, 115-117.

Estudios

APOLO, S. (2017). *El deseo homosexual como mecanismo de resistencia en la poesía de Roy Sigüenza* [Tesis de grado]. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/7929>

BALLADARES, M. A. (2016a, junio 27). Roy Sigüenza, el afecto y la materia. *El Telégrafo*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/roy-sigüenza-el-afecto-y-la-materia>

BALLADARES, M. A. (2016b). *Manchas de agua* de Roy Sigüenza: ensayo de una respuesta al deseo. Cinosargo. <https://www.cinosargoediciones.com/2016/10/manchas-de-agua-de-roy-sigüenza-ensayo.html?m=1>

BALLADARES, M. A. (2020). El caballo, agua ha de beber. *Habilidad con los caballos* (R. Sigüenza). Severo Editorial, 17-22.

CARRIÓN, C. E. (2007). Aproximación a la minilocuencia de Roy Sigüenza. *Cerebro de duende*. <http://cerebrodeduende.blogspot.com/2007/11/aproximacin-la-minielocuencia-de-roy.html>

CORDERO, A. C. (2003). *Hacia una cartografía del cuerpo en la poesía de Ángeles Martínez, Cristóbal Zapata y Roy Sigüenza* [Tesis de grado]. Universidad de Cuenca <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/4640/1/Tesis.pdf>

JARA IDROVO, E. (2010). [Contratapa]. *Abrazadero y otros lugares* (R. Sigüenza). Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

MARTÍNEZ ARÉVALO, P. (2020). Roy Sigüenza o la maestría del minimalismo poético. *Convergencias sobre la producción cultural ecuatoriana*. (M. Medina y N. González, eds.). Universidad Técnica Particular de Loja, 247-258.

- MUSSÓ, L. C. (2017). Roy Sigüenza: el eros sobre todo. *La orilla memoriosa*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 137-137.
- QUEZADA, V. (2016). Milli: a partir de *Manchas de agua* de Roy Sigüenza. *La callepassy061*. <https://www.lacallepassy061.cl/2016/07/milli.html>
- RODRÍGUEZ, J. J. (2009). Prólogo. *Cuatrocientos cuerpos* (R. Sigüenza). Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- ROSERO, J. (2018). *Los afectos homoeróticos en la poesía de Francisco Granizo y Roy Sigüenza*. [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <https://repositorio.puce.edu.ec/server/api/core/bitstreams/cbd86c54-5c15-470f-99b0-8fe948a5b7af/content>
- SÁENZ, B. (2016, octubre). *Manchas de agua*, de Roy Sigüenza. *Rocinante*, 96. Campaña Nacional de Lectura Eugenio Espejo, 58-59.
- VINTIMILLA, M. A. (1998, julio). *Tabla de mareas*, de Roy Sigüenza. *Anales, Revista de la Universidad de Cuenca*. Tomo 43, 138-142.
- VIZCAÍNO, S. (2013). Los muchachos. Acercamiento a la poesía de Roy Sigüenza. *Memorias del XI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*. Tomo II. Universidad de Cuenca, 135-145.
- ZAPATA, C. (2006), Castillería. *Abrazadero y otros lugares* (R. Sigüenza). Colección Último Round. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- ZAPATA, C. (2000b, julio-diciembre). *Ocúpate de la noche*, de Roy Sigüenza. *Kipus. Revista Andina de Letras*, 12, 214-217.

Sobre Mario Campaña

Poesía

CAMPAÑA, M. (2025). *Devoción por las costumbres de los pájaros*. Editorial Dilema.

CAMPAÑA, M. (2018). *Poesía reunida 1988-2018*. Festina Lente.

CAMPAÑA, M. (2017). *Pájaro de nunca volver*. Candaya.

CAMPAÑA, M. (2011). *En el próximo mundo*. Candaya.

CAMPAÑA, M. (2009). *Lugares*. Mythos.

CAMPAÑA, M. (2006a). *Aires de Ellicot City*. Banda Oriental.

CAMPAÑA, M. (2006b). *Aires de Ellicot City*. Candaya.

CAMPAÑA, M. (2002a). *El olvido de la poesía se paga*. Universidad de Cuenca.

CAMPAÑA, M. (2002b). *Días largos y otros poemas*. Plaza & Janés.

CAMPAÑA, M. (1996). *Días largos*. Sistema Nacional de Bibliotecas del Municipio de Quito.

CAMPAÑA, M. (1988). *Cuadernos de Godric*. Escuela Superior Politécnica del Litoral.

Ensayo

CAMPAÑA, M. (2017). *Una sociedad de señores. Dominación moral y democracia*. JUS Ediciones.

- CAMPAÑA, M. (2013). *Linaje de malditos*. Paso de Barca.
- CAMPAÑA, M. (2010a). Posibilidad y necesidad de una civilización americana. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 717, 55-70.
- CAMPAÑA, M. (2010b). Salomón de la Selva: «poeta por la gracia de Dios». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 721, 21-25.
- CAMPAÑA, M. (2008). Acerca de la libertad del escritor. *Memorias del IX Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*, Tomo I, Universidad de Cuenca, 319-328.
- CAMPAÑA, M. (2006c). Vida intelectual y literaria. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 675, 7-14.
- CAMPAÑA, M. (2006d). La libertad del escritor. *Guaraguao*, 10, (23), 9-20.
- CAMPAÑA, M. (2005). La constelación contra el canon. *Babelia*. https://elpais.com/diario/2005/11/05/babelia/1131151155_850215.html
- CAMPAÑA, M. (2003). Debates de la modernidad. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 632, 121-123.
- CAMPAÑA, M. (1995b). La lección de Derek Walcott. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 541, 267-270.
- CAMPAÑA, M. (1995a). Alfredo Gangotena entre dos mundos. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 545, 123-126.
- CAMPAÑA, M. (1991). Estudio introductorio. *La generación decapitada*. Libresa, 7-46.

Estudios

ALHAU, M. (2002). La poesía de Mario Campaña [Conferencia]. París, Maison de l'Amérique Latine. <https://xn--mariocampaaaviles-oxb.com/poesia/>

ANTZUS, I. (2011, otoño). En el próximo mundo. *Guaraguao*, 15(37), 179-183.

BALSECA, F. (16 de septiembre de 2011). En el próximo mundo. *El Universo*. <https://www.eluniverso.com/2011/09/16/1/1363/proximo-mundo.html>

BALSECA, F. (2005). Aires de Ellicot City. *Kipus. Revista Andina de Letras*, 19, 175-176.

BELLI, C. G. (2006). Prólogo. *Aires de Ellicot City* (M. Campaña). Banda Oriental.

BINNS, N. (2019). Presentación de *Obra reunida, 1988-2018* de Mario Campaña. *Guaraguao*, 60, 171-176.

CARRIÓN, C. E. (2017). El itinerario penumbroso de un ave migratoria. *Rocinante*, 109. Campaña Nacional de Lectura Eugenio Espejo, 61-63.

DOMÍNGUEZ, S. (2017). Mario Campaña. Pájaro de nunca volver. *Encuentros de lecturas*. <http://encuentrosconlasletras.blogspot.com/2017/06/mario-campana-pajaro-de-nunca-volver.html>

FERRARI, A. (2002). La poesía de Mario Campaña. Recuerdo de la muerte: reconquista de la vida. *Días largos y otros poemas* (M. Campaña). Plaza & Janés.

- GALBARRO, J. (2009). Algunas notas sobre la poesía de Mario Campaña. *Las Afueras*, Uniradio, Universidad de Huelva. <http://lasafuerasuniradio.blogspot.com/2009/03/algunas-notas-sobre-la-poesia-de-mario.html>.
- JARA IDROVO, E. (1990). Prólogo. *Cuadernos de Godric* (M. Campaña). Escuela Superior Politécnica del Litoral.
- LARIO, S. (2017). El viaje de Mario Campaña. *Zero grados*. <http://www.zgrados.com/mario-campana-pajaro-nunca-volver/>
- MILÁN, E. (2017). Donde no se regresa: desafío de Mario Campaña. *Pájaro de nunca volver* (M. Campaña). Candaya.
- MILÁN, E. (2011, octubre-noviembre). En el próximo mundo. *Periódico de poesía*, 43. <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/2026&Itemid=81>
- MUSSÓ, L. C. (2017). Mario Campaña Avilés: linaje de letras. *La orilla memoriosa*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 144-149.
- QUEVEDO, A. (2019). Mario Campaña y la madeja infinita de la poesía. Vallejo & Co. http://www.vallejoandcompany.com/mario-campana-y-la-madeja-infinita-de-la-poesia/?fbclid=IwAR0_i0GctMfSwoW1thPeK8iWHqVGf0WJUEkoKy9PT-FjallkNyf0FufHfl
- ROBLES H. (2008). *Aires de Ellicot City o el ardiente cortejo*. CECAL.
- VILAS, M. (2007, diciembre). El viaje sin fin de Mario Campaña. *Turia*, 84. Instituto de Estudios Turolenses.
- ZAPATA, C. (2009, julio-diciembre). Aires de Ellicot City. *Kipus*. *Revista Andina de Letras*, 26, 165-168.

Sobre Paco Benavides

Poesía

BENAVIDES, P. *La Voz de su Amo*. [Inédito].

BENAVIDES, P. (2023). *Cuadrilla*. Ediciones de la Línea Imaginaria.

BENAVIDES, P. (2021). *X (vida y milagros)*. Castalia-Ediciones de la Línea Imaginaria. <https://lacastalia.com.ve/wp-content/uploads/2021/07/Libro-Paco-Benavides-FINAL-al-12-de-Julio-de-2021.pdf>

BENAVIDES, P. (2006). De algunas consideraciones de Sancho para el mejor gobierno de la Ínsula Barataria. Primera Parte. *Renacimiento*, 51-54, 8-15.

BENAVIDES, P. (2004). *The Bloomsday, J'aime Joyce «Anna Livia Plurabella» (Finnegans Wake, I, VIII), fragmento The Bloomsday. Kipus. Revista Andina de Letras*, 18, 79-80.

BENAVIDES, P. (1997a). *Tierra adentro*. Línea imaginaria.

BENAVIDES, P. (1997b). *Canto XI de la Odisea. Versión de Paco Benavides*. s. e.

BENAVIDES, P. (1995). *Viento Sur*. Colección Los Cuadernos de Rimbaud, 1. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

BENAVIDES, P. (1994). *Historia natural del fuego*. Colección Matapiojo, 4. Matapiojo.

BENAVIDES, P. (1987). El gato negro. *La motocicleta joven*, 1, Banco Central del Ecuador, 9.

Ensayo

BENAVIDES, P. (enero, 1999). En el país del oro nazi. *Revista Lateral*, 49.

BENAVIDES, P. (15 de febrero, 1998). Greetings from la Mitad del Mundo. *Artes*. p. VII.

Estudios

ESPINOSA, M. y Miyao. S. (diciembre, 2021). Benavides o el encuentro definitivo con la belleza. *Periódico de poesía*. <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/benavides-o-el-encuentro-definitivo-con-la-belleza/>

MADRID, E. (2021). Introducción. Vida y milagros del señor x. P. Benavides. *X (vida y milagros)*. Castalia-Ediciones de la Línea Imaginaria. <https://lacastalia.com.ve/wp-content/uploads/2021/07/Libro-Paco-Benavides-FINAL-al-12-de-Julio-de-2021.pdf>

SERRANO, R. (1990). [Contratapa]. *Historia natural del fuego* (P. Benavides). Ediciones Matapiojo.

Vallejo, V. (2005). Paco Benavides. *Ojo latino*. <http://vivito.blogspot.com/2005/12/paco-benavides.html>

VALLEJO, V. (2004). Introducción. Una ruta para Joyce: Quito-Dublín-Berna. *J'aime Joyce «Anna Livia Plurabella» (Finnegans Wake, I, VIII), fragmento The Bloomsday* (P. Benavides). *Kipus. Revista Andina de Letras*, 18, 73-75.

Sobre Pedro Gil

Poesía

GIL, P. *Recaidas* [Inédito].

GIL, P. (2019). *Los poetas duros no lloran. Poesía reunida (1988-2019)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

GIL, P. (2015). *Bukowski, te están jodiendo*. Colección Poesía, 6. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

GIL, P. (2012). *Crónico. Poemas del Psiquiátrico Sagrado Corazón*. Editorial Mar Abierto.

GIL, P. (2009). *17 puñaladas no son nada*. Editorial Mar Abierto-Eskeletalra.

GIL, P. (2003). *Sano juicio*. Archivo Histórico del Guayas.

GIL, P. (2001). *He llevado una vida feliz*. Colección Almuerzo desnudo, 5. Editorial Mar Abierto-Shamán Editores.

GIL, P. (1997). *Con unas arrugas en la sangre*. Colección Almuerzo desnudo, 1. Universidad Laica Eloy Alfaro.

GIL, P. (1993). *Delirium tremens*. Eskeletalra-Mar Abierto.

GIL, P. (1989). *Paren la guerra que yo no juego*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Estudios

ANSALDO BRIONES, C. (2003). Prólogo. *Sano juicio* (P. Gil) Archivo Histórico del Guayas, 6-11.

BÁEZ MEZA, M. (28 de octubre de 1990). Paren la guerra que yo no juego: el último libro de Pedro Gil. *El Universo*, 4.

BALSECA, F. (7 de octubre de 1990). Contra el sentido común en la poesía. *El Telégrafo*.

BALLADARES, M. A. (2017). *Crónico* de Pedro Gil: la comunidad en el encierro, la comunidad en la muerte. *Memorias del XII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*, Tomo I, Universidad de Cuenca, 264-272.

BALLADARES, M. A. (14 de septiembre de 2015). La constelación intemporal. Bukowski, te están jodiendo. *El Telégrafo*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/la-constelacion-intemporal-bukowski-te-estan-jodiendo>.

CAMERON, J. (2010). Sobre la poesía de Pedro Gil. *Tempestad secreta* (L. C. Mussó y J. J. Rodríguez, eds.). Casa de la Cultura Ecuatoriana.

DÁVILA VÁZQUEZ, J. (2011). Pedro Gil. Itinerario poético. *Editorial Mar Abierto*. <http://editorialmarabierto.blogspot.com/2011/01/pedro-gil-itinerario-poetico.html>

DONOSO PAREJA, M. (1989). [Contratapa]. *Paren la guerra que yo no juego* (P. Gil). Serie Hoy, 11. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

LÓPEZ TALAVERA, C. (2012). Los poemas humanos de Pedro Gil. *Casa de soledad*. <http://casadesoledad.blogspot.com/2012/11/los-poemas-humanos-de-pedro-gil.html>

MARTILLO MONSERRATE, J. (2004). [Contratapa]. *Sano juicio*. (P. Gil). Archivo Histórico del Guayas.

MUSSÓ, L. C. (2017). Pedro Gil: las letras malditas. *La orilla memoriosa*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 192-195.

OQUENDO TRONCOSO, X. (2010). La poesía de Pedro Gil. *Editorial Mar Abierto*. <http://editorialmarabierto.blogspot.com/2010/10/la-poesia-de-pedro-gil.html>

OVIEDO, R. (2012b). La seducción del abismo. Editorial Mar Abierto. <https://editorialmarabierto.blogspot.com/2012/08/la-seduccion-del-abismo.html>

PUMA, P. (2019). Prólogo. *Los poetas duros no lloran* (P. Gil). Casa de la Cultura Ecuatoriana.

QUEVEDO, A. (1996). Territorios de la poesía de los 90: Pedro Gil y Cristóbal Zapata, la poesía de fin de siglo en el Ecuador. *Memorias de las primeras jornadas poéticas juveniles del Ecuador* (X. Oquendo, ed.). Fundación Esquel, 129-132.

RODRÍGUEZ, M. A. (2012). En los bordes del abismo. *Crónico* (P. Gil). Editorial Mar Abierto.

RODRÍGUEZ CASTELO, H. (2 de octubre de 1990). Hallazgo de un poeta. *Diario Expreso*.

ROGERS, D. (2017, enero-junio). Pedro Gil Flores y el modo metapoético. *Revista. Casa de la Cultura Ecuatoriana*, 65(27). Casa de la Cultura Ecuatoriana, 303-314.

INDICE

PRÓLOGO	9
PREFACIO	11
LA POESÍA ECUATORIANA DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS	25
Crisis permanente. El paso a la democracia	29
Un momento para las revistas	42
La migración y sus procesos	44
El trabajo en los talleres literarios	50
Visibilidad y antologías	61
Otras formas de proyección de la poesía	67
IVÁN CARVAJAL:	
EL PENSAMIENTO ESTÉTICO	75
El poema en Iván Carvajal	78
La metapoésía: malos tiempos para la lírica	83
El laberinto metapoético de la creación	93
El amor desde dispares perspectivas	105
<i>Los amantes de Sumpa</i>	105
<i>En los labios la celada</i>	113
El discurso y la contingencia	118
<i>Un decir que se reinventa</i>	118
<i>La ofrenda del cerezo</i>	122
SARA VANÉGGAS COVEÑA:	
LAS DENSAS INDAGACIONES	129
Las realidades paralelas	132
Estética del minimalismo y poema en prosa	137
Los distintos registros en la poesía	144
Los espacios limítrofes	149
<i>El desierto, lo residual</i>	149
<i>El océano profuso</i>	151
Los interlocutores del sujeto lírico/ La visión del periplo y el retorno	154

El diálogo con la divinidad	160
La aproximación al eros	165
Sobre la poesía de Sara Vanégas	168

ROY SIGÜENZA:

CONFIGURACIÓN Y DISIDENCIA	171
La palabra de la disidencia sexual	175
Antecedentes de la poesía de la disidencia sexual en el Ecuador	179
El cuerpo, país de extranjería	182
Erotización del entorno, la noche	187
El tránsito interminable	189
La fórmula breve, el registro metapoético	192
Motivos de la obra en Roy Sigüenza	200
El tumultuoso océano	200
La fluidez de la sangre	202
La fauna sigüenciana	203
El caballo	203
Los pájaros, los otros animales	207
El mundo vegetal	210
El mundo clásico	212
Álbum familiar	216
El desplazamiento, o herirse de otro	218
Otros apuntes sobre la poesía de Roy Sigüenza	224

MARIO CAMPAÑA AVILÉS:

ÉXODO Y ODISEA	227
La poesía de Mario Campaña en su contexto literario	227
El peregrinaje del coleccionista de amuletos	229
La libertad del escritor, o el camino andado	241
Aires libres en urbe extranjera	248
El sujeto configura un mundo	256
El desencanto y el periplo imposible	263

PACO BENAVIDES:	
LA PALABRA BARROCA	275
Hornada de voces: ámbito literario del poeta Benavides	275
Los versos de Benavides entre el surrealismo, el barroco y el neobarroco	286
La poliglosia	297
La desterritorialización	303
Perspectivas del sujeto moderno	306
La reescritura	320
Otros apuntes sobre la poesía de Paco Benavides	332
PEDRO GIL:	
MÁS QUE UN POETA MALDITO	335
La era de los talleres literarios	335
La visibilización de una estética	341
El malditismo en tanto propuesta de integridad	355
Los referentes culturales de Pedro Gil:	366
música, literatura, cine	366
Noción hiperconsciente en la obra de Pedro Gil	379
Acerca de la obra de Pedro Gil	391
ÚLTIMAS PALABRAS	395
El lugar de los poetas	395
La metapoesía	397
Las lecturas y la crítica	400
Rumbo hacia el Otro	402
BIBLIOGRAFÍA	407
<i>Sobre poesía ecuatoriana</i>	426
Creación	426
Estudios	429

<i>Sobre Iván Carvajal</i>	436
Poesía	436
Ensayo	437
Estudios	438
<i>Sobre Sara Vanégas</i>	440
Poesía	440
Ensayo	441
Estudios	441
<i>Sobre Roy Sigüenza</i>	443
Poesía	443
Ensayo	443
Estudios	444
<i>Sobre Mario Campaña</i>	446
Poesía	446
Ensayo	446
Estudios	448
<i>Sobre Paco Benavides</i>	450
Poesía	450
Ensayo	451
Estudios	451
<i>Sobre Pedro Gil</i>	452
Poesía	452
Estudios	453



Este libro se terminó de imprimir y encuadernar
en marzo de 2026,
en el PrintLab de la Universidad del Azuay,
en Cuenca del Ecuador,
con un tiraje de 300 ejemplares.
Para su composición se utilizaron tipografías
de la familia Times New Roman

En este libro, Luis Carlos Mussó se propone un exhaustivo examen crítico de la obra poética de seis autores ecuatorianos contemporáneos, fundamentales en el trayecto de nuestra lírica: Iván Carvajal, Sara Vanéguas Coveña, Roy Sigüenza, Mario Campaña, Paco Benavides y Pedro Gil.

La investigación, articulada en seis capítulos, y sustentada en un amplio aparato bibliográfico, repasa la obra de estos poetas y revisa su incidencia en el debate sobre las nociones de lo local y lo universal, así como el contexto histórico y cultural en el que se han desarrollado estas escrituras. Se trata, como señala en el prólogo la académica Carmen Alemany Bay, de un «estudio minucioso y un diálogo concienzudo con un puñado de voces representativas».

Poeta, narrador y ensayista, Luis Carlos Mussó (Guayaquil, 1970) es dueño de una importante y prolífica obra poética, premiada en numerosos certámenes nacionales e internacionales. *Desde el misterio: poesía ecuatoriana de entresiglos* (1980-2020) es el fruto del doctorado del autor en la Universidad de Alicante y será, sin duda, pieza de referencia para cualquier acercamiento al tema.



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa 
Editora

ISBN: 978-9942-577-56-6



9 789942 1577566