

## LOS LÍMITES DE LA CRÍTICA FRENTE A LO POÉTICO: EL DIÁLOGO ROTO (ACERCA DE LOS PRESUPUESTOS DE UN «ENCUENTRO»)\*

Iván Carvajal

Se nos ha convocado a un *encuentro* dedicado al examen de la situación de la crítica literaria en el Ecuador. Tal convocatoria contiene implícitos algunos presupuestos, mantenidos en silencio por un acuerdo tácito entre los organizadores y los invitados a participar en el *encuentro*. Sin embargo, puesto que la crítica, dado su vínculo esencial con la filosofía, y aun entre nosotros, y a pesar de la forma difusa y predominantemente académica que ha adquirido, es un «campo de batalla», es preciso que explicitemos los presupuestos de este *encuentro*. La crítica constituye un ámbito político: un campo de fuerzas encontradas, de políticas académicas, de políticas culturales y, por tanto, de posiciones en torno a la poesía (a la literatura como arte) y el pensamiento. Dado que la crítica literaria solo puede practicarse desde posiciones asumidas en torno a la *función de la crítica* y la *función de la literatura*, está implícita en ella un trasunto filosófico y político. Es difícil que alguien sostenga hoy con alguna firmeza que su actividad de crítico o estudioso de la literatura se sustente en criterios de cientificidad y objetividad (lo cual también conlleva una posición filosófica y política), lo que no resta el sentido de rigor, de disciplina argumentativa, de consistencia y coherencia, que se exige a cualquier discurso crítico. Este *encuentro* tiene sentido como espacio de exposición de las fuerzas implicadas en ese campo discursivo que se denomina *crítica literaria*. A mi juicio, esas posiciones fueron expuestas, con algún nivel de conciencia, pero todavía —lo cual es usual entre «nosotros»— con ambigüedad y reticencia, en el VII Encuentro de Literatura «Alfonso Carrasco Vintimilla», que tuvo lugar en Cuenca en abril de este año.

\* Ponencia presentada en el encuentro «La tradición de la crítica y la historiografía literarias en el Ecuador», organizado por el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, del 15 al 16 de noviembre de 2000.

Hoy se trata, al menos ese es uno de los acuerdos implícitos entre «nosotros», de exponer esas posiciones con mayor transparencia o con mayor decisión. Es por ello que pienso que este *encuentro* es un «campo de batalla».

Otro de los presupuestos implícitos tiene que ver con la posibilidad de fijar algo así como un balance que constituya un punto de partida común. Y otro más, el que entre «nosotros» se inicie o continúe, si es que alguna vez ha comenzado, un «diálogo». Quizás a esos propósitos se deba este *encuentro*. Pero detengámonos por un instante en el doble sentido de la palabra *encuentro*: El *encuentro* es un acercamiento, una aproximación, un movimiento entre distintos, entre diferentes, que desemboca en el abrazo o en el choque, en la coincidencia —total o parcial— o en la confrontación. Este *encuentro* es movimiento de nuestras diferencias hacia la «coincidencia» y hacia la «confrontación». De todas formas, las «coincidencias» nos conducirán hacia un nuevo juego de fuerzas, hacia una re-distribución de posiciones. La «confrontación», hacia la polémica, término que traigo aquí con toda su connotación bélica. Coincidencias, agrupamientos, estrategias de fuerzas enfrentadas, polémica: dado que tenemos nuestras posiciones, sin duda todos saldremos de este juego modificados, pero a la vez con nuevas diferencias. Quizá con diferencias más profundas. En verdad, no hay «diálogo» posible entre «nosotros». Solo la ingenuidad podría llevar a alguno de «nosotros» a suponer que asistimos a una exposición de «nuestros» pensamientos para alcanzar a través del diálogo alguna síntesis, algún acuerdo. ¿Hacia qué conduciría el acuerdo, si no es al establecimiento de la verdad en crítica? Pero, ¿hay una verdad de la literatura, una verdad de la crítica? No hay dialéctica posible, sino una incesante proliferación de diferencias: *polemos* (Heráclito). Es mejor que asumamos que bajo el pronombre «nosotros», que yo mismo he usado tanto en estas líneas, se encubre la disidencia, la diferenciación, la confrontación. «Nosotros» es apenas este lugar que nos acoge en tanto diferentes, en tanto se provoca la diferenciación. Convocar a un *encuentro* es provocar la diferenciación, la disidencia, la confrontación. «Nosotros» significa aquí que somos «adversarios», que nos combatimos los unos a los otros. ¿Qué puede ser este «nosotros», los «críticos», cuando todos sabemos aquí que no estamos de acuerdo, y que, por el contrario, nos diferenciamos en cuestiones básicas: qué se exige del crítico; dónde se sitúan los límites entre lo poético (o lo literario) y lo que no es poético (o literario), qué funciones se asignan a la literatura, a la crítica? ¿La crítica literaria es también literatura? ¿En qué estamos de acuerdo, en qué podemos estarlo? ¿Es necesario, es siquiera sensato pretender «estar de acuerdo»?

Preguntémosnos, entonces, hasta dónde podemos llevar nuestra disidencia, nuestra confrontación. El nuestro no parece ser un «combate a muerte». Parece ser una justa retórica, un combate cortés y hasta cortesano. Acaso sea solo una parodia del «combate a muerte», un acto deportivo. No dudo que los más

débiles, percibiendo ya que entre nosotros no hay «diálogo», que entre nosotros no puede haber «diálogo», quisieran que nuestra presencia se convirtiese en una amena y amigable competencia retórica. Pero lo «nuestro», lo que aquí tenemos entre manos, es un combate en serio. Podría llegar a ser la seriedad al servicio de lo lúdico, si se hace uso del rigor argumentativo para revolcar en su polvo y festivamente al adversario; podría llegar a ser lo lúdico al servicio de la seriedad, si se hace uso de la ironía para aniquilar los argumentos del adversario. Desde luego, podemos y debemos acordar ciertas reglas que rijan el combate y la conducta de los combatientes. La batalla entre «nosotros» tiene lugar en el espacio de la crítica, y en tanto que ejercemos la función de críticos. Debemos contar en nuestro combate, por consiguiente, con las armas de la retórica y fundamentalmente de la argumentación. Para mí, en el discurso crítico cabe hacer un uso legítimo de todas las armas retóricas: el crítico debe ser implacable, para comenzar, con los críticos que están en el otro bando, en los otros bandos.<sup>1</sup> El discurso crítico es «canibal» desde su comienzo, pues se apropia en los textos —y no solo en aquellos que critica o interpreta— de todo cuanto puede alimentarlo. No me asusta sostener, aquí, en nuestro medio académico, tan lleno de pacatería, de hipocresía, de pusilanimidad, que, si es preciso, el crítico —el discurso crítico— debe ser despiadado y debe cuando menos intentar combatir las opiniones y las posiciones que le parezcan definitivamente estúpidas. Aquí, en este país, prima una actitud demasiado contemplativa con lo banal y lo mediocre, a la vez que se mantiene un sepulcral silencio frente a la poesía fuerte: de ahí la sensación de pertenencia a un cementerio donde cuentan solo los escuálidos rastros de las cercas o de las cercanías, mientras se dejan caer pesadas losas sobre nuestros pocos grandes. En ello cabe advertir el creciente dominio de la mediocridad intelectual y ética, si es que no de la mera estupidez social y política. Para mí, entre las funciones de la crítica está el combate implacable contra la creciente estupidez que se apodera de la humanidad, en todas sus formas. Estoy sosteniendo que el crítico que hace del juego su arma (Nietzsche) no debe vacilar en destruir, demoler, hacer añicos los discursos débiles que contribuyen al crecimiento de la estupidez y de la «inteligencia» prevaletentes.

Pero, ¿cuán lejos ha de llevarnos el combate? ¿Hay acaso algo que se parezca a un «jugarse el pellejo» en el terreno de la crítica? Para la mayoría de los críticos, por supuesto que no. Un crítico es, en general, en nuestra época, un maestro universitario, con una o dos tesis presentadas y defendidas de tal manera que sus posiciones se muestren acordes con las tendencias que son hegemónicas en la universidad o en el departamento donde tuvo que defenderla. Escriben para determinadas revistas que, ellas también, tienen su posición y circulan

1. Entre las páginas más fascinantes de la crítica literaria están, para mi gusto, las introducciones a *El canon occidental* de Harold Bloom.

en medios académicos afines. El crítico académico suele pertenecer a «clubes», a «sociedades», a «redes» —como se gusta decir hoy día—, y gracias a ello puede asistir a congresos y encuentros, obtener becas y ayudas económicas, conocer a otros críticos que se les parecen, como las gotas de agua se parecen entre sí, dado su modo de vida profesional. Este tipo de crítico difícilmente se jugaría el pellejo por ninguna causa. Es el tipo de crítico que ha surgido en la época en que la literatura ha dejado de ser un ámbito de posibles transgresiones, las cuales tenían que ver con la posibilidad de fijar límites estrictos a lo literario y por consiguiente a la crítica. El académico es el tipo de crítico que corresponde a la expansión del intelectual-tecnócrata de la sociedad mercantil internacionalizada; el tipo de crítico que se acomoda en la academia y sus «redes» anexas, incluso si pretende ser políticamente «radical» o al menos «correcto». Hay que reconocer que, de alguna manera, todos estamos implicados en este circuito: vivimos en la academia y, si todavía «enseñamos literatura» (si es que es posible semejante actividad), es porque nos consideran una especie de animal en transición desde el humanista moderno que se extingue hacia el tecnócrata del «nuevo milenio», esa parodia del «superhombre» nietzscheano. Pero cada vez se nos exige más el cumplimiento de las funciones de este último, en una extraña combinación con alguna especie de moralista de *mass-media*, de tal modo que el crítico académico vive en perpetua contradicción: desata su lengua para imprecisar contra la corrupción política o para levantar proclamas sobre la civilidad y la democracia, al tiempo que pone en juego precisamente su condición de crítico y de moralista para trepar por las escalas del «establecimiento» político o, al menos, del «establecimiento» académico y las instituciones culturales. Esta figura del crítico pone en uso, además, la negatividad discursiva para sancionar y afirmar —para legitimar— la supuesta democracia y el supuesto pluralismo de la academia y las instituciones culturales.

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

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

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

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

## LA APERTURA DE LOS TEXTOS

No debe escamotearse, entonces, que la diversidad de los textos que caben en la literatura nos lleguen de tan distintas formas: habrá quienes establezcan fronteras rígidas para lo literario, y quienes, a más de borrar las fronteras, intenten borrar también las diferencias de altura, de profundidad. De un lado, un coto cerrado, o una cadena montañosa, un Himalaya literario; de otro, una planicie sin elevaciones, o una franja recortada en cualquier parte a la que se llama «márgenes». Y por ahí andan las discrepancias: los que se dedican a *la eterna verdad* de la literatura, los que optan por *las verdades* circunstanciales de los «marginados» o las «marginadas»; los que *canonizan* y los que *amplían los corpus*. En lo personal, me parece que Harold Bloom tiene razón cuando en su *Canon occidental* achaca al resentimiento de los débiles la obsesión actual contra la organización de «jerarquías» y la disolución del campo de lo poético. Que una organización jerárquica, un «canon», responda en última instancia a criterios marcados por relaciones de poder que se expresan en el gusto estético, es algo obvio. Es también obvio que tal organización jerárquica esté en continua mutación, y que parte de los cambios en lo que llaman «canon» obedezca a la revaloración de las obras, incluso de aquellas que fueron discriminadas en el pasado, por razones de gusto, o que no fueron consideradas artísticas sino religiosas o rituales. Es tarea del crítico intervenir en la continua reorganización de las jerarquías y de los campos literarios. Más allá de lo que se diga, si la poesía tiene sentido en nuestras existencias, todos los que nos interesamos por la literatura tenemos nuestro «canon» y nuestro «corpus». Desde luego, este no es el caso de quienes se pronuncian contra la literatura (contra la literatura como arte) y circunscriben su interés únicamente a las formas ideológicas contenidas en el texto. El poema, la obra de arte literario, va más allá de las formas ideológicas, las pone en cuestión, como pone en cuestión también el discurso que pretende marginar lo ideológico en nombre del rigor y la pureza del conocimiento y la verdad. El poema pone ante el abismo de sus límites las formas discursivas, al igual que confronta el poder —los poderes— en la textura misma de sus formas discursivas. Todo ello puede hacerlo una novela, un poema lírico, un poema dramático; y también un testimonio, un graffiti o una carta personal, si es que se pone en juego la precisa tensión del lenguaje que propicia la servidumbre del texto al fin práctico inmediato: el poema, en el sentido de literatura artística, tiene un amplio espectro de posibilidades textuales. En las grandes obras poéticas, esta tensión está en juego en cada frase, en cada página. La palabra del poema (en el sentido amplio de obra de literatura artística) está más allá de la significación y de la comunicación (por lo que el testimonio o la carta o el graffiti alcanzarán lo poético solo si su textura impulsa al lector más allá de la refe-

rencialidad pragmática). Si no fuese así, la obra de arte se aniquilaría por la redundancia: sería un pobre repertorio de formas vacías, de estereotipos, un cementerio de fórmulas retóricas. Creo que esto pasa efectivamente en la mala literatura, por ejemplo, en aquella que campea hoy bajo la designación de «literatura *light*», cuya incidencia es enorme, tanto que devora espacios editoriales, concursos nacionales e internacionales, y encuentra disfraces en la supuesta incorporación de tecnicismos y otros neologismos fácilmente asimilables al léxico y al argumento de muchas narraciones artificiosas de moda hoy día, en las que cuenta siempre la anécdota como único resorte que atrae a lectores ahitos de argumentos, pero poco atentos a la percepción de los aspectos artísticos de la obra y desdeñosos además del pensamiento poético.

Hay, al menos, dos cuestiones que, más allá de lo que digan los teóricos o los críticos de moda, son esenciales en la obra poética (en la literatura artística): la cuestión humana y la cuestión del lenguaje. En realidad, una y otra se imbrican, se conjugan: el poner como problema la condición humana (siempre dada como singularidad) conlleva el cuestionamiento de las ideologías y de las retóricas imperantes, es decir, implica la puesta en cuestión de los lenguajes. Una radical puesta en cuestión de la condición del hombre —siempre históricamente circunscrita, siempre localizada, siempre pensada o narrada desde la singularidad de la experiencia— conlleva una radical puesta en cuestión de las gramáticas, de los lenguajes (Wittgenstein). La singularidad de la obra poética es una apertura, una «ventana» como diría Carrera Andrade, que más que recoger el mundo en una visión (que es el proyecto cartesiano), lo que sería un vano intento de totalizarlo mediante una reducción arbitraria del intelecto, abre líneas de visibilidad hacia el mundo en su diferenciación incesante; pone al cuerpo, es decir, a la mente y a los sentidos en su polimorfismo, ante la incesante dación y diferenciación de mundo. Abre al otro, lo otro. Es *una apertura*, que puede llegar a ser una línea de fuga, un empuje hacia «las lindes» como diría Vallejo, y en las lindes, una aproximación de y hacia lo abismal del lenguaje y de la existencia; una aproximación siempre aproximante, nunca conclusiva, que no suprime lo lejano, que no reduce la lejanía, que no reduce lo otro a lo mismo.

## LA CRÍTICA LITERARIA ECUATORIANA - LA CRÍTICA ACADÉMICA

Si es indecible lo que signifique aquí entre «nosotros» la palabra «encuentro», si es demasiado ambiguo este pronombre «nosotros» —¿a *quiénes* señala este deíctico, *qué* señala en este ámbito, en este espacio que media entre los que aquí nos «encontramos»?—, si apenas nos hemos ubicado en nuestras sillas para debatir, para batirnos, ya se han marcado las diferencias y han emergido las

posiciones irreconciliables sobre lo que ha de entenderse por «literatura», por «literatura artística», por «lo poético», ¿qué diremos del asunto mismo que parece juntarnos, la «*crítica literaria* ecuatoriana»? Hay, de hecho, una serie de trabajos —varios ensayos en revistas, ponencias presentadas en encuentros y congresos, unos pocos, poquísimos libros, y unas cuantas tesis de maestría y doctorado— que se han escrito en el Ecuador en el curso de la última década. En ellos podemos apreciar la discordancia de objetos y metodologías utilizadas en el análisis y la descripción, y, en contados casos, las vías de interpretación. Pero vamos por partes: lo primero que se destaca es el exiguo número de trabajos críticos. Además, muchos de ellos apenas circulan; hay un cerco que se impone a la crítica, aun a la académica. Las tesis, sobre las que pesan de entrada las coerciones del «trabajo académico», casi nunca se editan. Hay varios estudios críticos que leen los amigos más cercanos del autor y que luego van a morir en algún *disket* o al fondo de algún cajón de escritorio. En otras palabras, la diversidad de la crítica solo puede ser apreciada por un restringido grupo de académicos que circula en los restringidos espacios asignados a la literatura por tres o cuatro universidades ecuatorianas. Muy poco es lo que llega a un público más amplio, público que incluye a los escritores. En las academias, no hay verdadero debate sobre las posiciones asumidas por los críticos. Hay una extrema carencia de revistas especializadas (podemos contar con los dedos de una mano las revistas literarias que han salido en los últimos diez años, y para contar el número de ediciones de cada una de ellas, seguramente nos sobrarán los dedos de la otra mano), de espacios destinados a la actividad literaria y en general a las actividades culturales en los medios de comunicación masivos (periódicos, radio, televisión). La crítica se subsume a las necesidades mercantiles en aquellos mínimos espacios que los medios dejan a la literatura (subsunción que implica la sustitución de la crítica por el comentario, generalmente elogioso cuando no apologético). Hay desinterés de las pocas editoriales que existen en la publicación de trabajos críticos; desinterés que tal vez se explique porque una crítica consistente, basada en la honradez intelectual, pondría en riesgo los parámetros mercantiles que determinan la circulación de los libros. Hay, por tanto, una estructura institucional que disuelve la crítica. Estructura institucional que engloba a universidades, editoriales, medios de comunicación, entidades culturales, críticos y, desde luego, a los mismos escritores (sobre todo a los mediocres, que son los que más se preocupan por controlar los espacios burocráticos de la institucionalidad cultural).

La estructura del aparato institucional de la cultura no solamente se configura a través de la administración de los recursos, sino que se articula en las formas ideológicas, en las sedimentaciones de los modos de «pensar» (o no-pensar), de «sentir» y de «imaginar» que circulan en la institución. La crítica, ejercida en la academia y para la academia, repite los hábitos retóricos que han cris-

talizado en ella. Poco importa si cambian los «métodos», las «perspectivas teóricas», o si se modifican los objetos de la crítica. Los hábitos retóricos hacen de esta crítica académica, en la mayoría de los casos, una crítica de poco interés fuera del «campus» (aunque en ella se reordenen y se inviertan los «cánones» o se modifique y amplíe el «corpus»). Prima en la academia una crítica que hay que leerla (cuando se puede leerla) con capa y birrete, es decir, fuera de época, fuera del mundo de la vida. Es la crítica que menos interesa a los lectores, y la que menos interesa a los autores, si estos de verdad son artistas y no meros escaladores de puestos institucionales. Con ello no quiero decir que no se pueda hacer una lectura crítica suscitadora en la academia; señalo un dominio que impone formas, de las que, siendo necesario, es difícil salir, si se quiere mantener en vilo el pensamiento, si se tiene «afán». Iré un poco más allá, dado que he venido a parar bastante lejos de los límites que debería imponerme la cautela: lo que el formalismo académico produce, sobre todo en países como el nuestro, debido a la falta de coraje, a la pusilanimidad y a la pereza, debido al vaciamiento del discurso en moldes estereotipados, es decir, debido al vaciamiento del lenguaje, y debido finalmente a las normas que rigen el trabajo de los académicos,<sup>2</sup> es la imposibilidad de *pensar*. Por varias vías, la academia ecuatoriana conspira desde hace décadas —si es que no ha conspirado siempre— contra la posibilidad de pensar: hoy predominan en ellas las ideologías de lo «políticamente correcto» y de la «eficacia», así como en algún momento el vaciamiento de la posibilidad de pensar se distribuyeron el «materialismo dialéctico» más trivial y so-so, un humanismo liberal decimonónico y un barroquismo conservador y pomposo. La crítica de estas formas de ideología y lenguaje apenas si tuvo lugar entre nosotros, como apenas si la tiene hoy la crítica de las ideologías de lo «políticamente correcto» y de la «eficacia». Habrá que preguntarse con seriedad acerca de la pertenencia de la crítica literaria sociologizante de los últimos años a esa ideología de lo «políticamente correcto», o al menos preguntarse acerca de su correspondencia.

¿Hay acaso un libro de crítica que haya provocado en el último cuarto de siglo un remezón, una sacudida del «espíritu» —y les pido disculpas por utilizar un término tan poco pensado y tan rápidamente desechado por «teológico», por «metafísico»— entre nosotros? Tal vez haya alguna novela, algún poema... Pero, un libro de crítica, ciertamente no. Incluso creo que la novela o el poema que pudieron sacudir el espíritu de los ecuatorianos no ha llegado a hacerlo por la falta de crítica pertinente, por la falta de espíritu crítico. La crítica, incluso la

2. Valdría la pena comparar las condiciones del académico en las universidades ecuatorianas con las condiciones del académico en universidades mexicanas, chilenas, brasileñas, y no se diga con las condiciones del trabajo académico en Estados Unidos y Europa, para observar el absurdo del trabajo intelectual en nuestras academias.

mejor, es descriptiva, analítica. Apenas si se aventura con timidez en la interpretación, cuando lo intenta. Muestra estructuras, establece «intertextualidades», pero la mano del crítico tiembla a la hora de interpretar, de discriminar, de escindir. Resulta además digno de «sospecha» advertir que el único libro de crítica sobre Palacio, antes de la edición de la obra de Palacio en la biblioteca «Archivos» de la UNESCO, ha sido escrito por una española, y el único sobre Ganguotena, por una chilena. Resulta sospechoso que en las últimas dos décadas no haya nada de valor, entre lo publicado, sobre la poesía de Dávila Andrade o sobre la narrativa de Icaza o de la Cuadra. Y que haya muy pocas páginas dignas de interés sobre la literatura artística escrita en esa misma década.

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

La gran crítica, en cualquier época, siempre fue una suerte de desafío intelectual, de desafío del «espíritu». Para críticos de la talla espiritual del Doctor Johnson y Coleridge, de Schlegel y Jean Paul, de Baudelaire, Eliot y Pound, de Spitzer, de Benjamin y Adorno, de Henríquez Ureña y Reyes, de Dámaso y Amado Alonso, de Borges y Paz, de Rodríguez Monegal y Rama, de Frank Ker-

mode, Harold Bloom o George Steiner, para los grandes críticos, la crítica ha sido siempre una forma de escritura literaria, un desafío estético y un reto al pensamiento. Una forma que, aunque *parece* parasitaria y menor con respecto al poema (al arte literario), se deja parasitar por lo poético, por el pensamiento poético. Una forma que siendo literatura, se sitúa entre el poema y el pensar, y que exige «estilo» o, dicho de mejor manera, «estilos». Hoy esta palabra parece devaluada, cargada de resonancias metafísicas, digna del basurero. No dudo que habrá críticos entre los presentes que, al pasar el corrector ortográfico de sus computadoras, presionarán la tecla «Delete» en cuanto aparezca. Pero la falta de desafío literario en la crítica académica hace que ésta carezca de «estilo» o, dicho de modo más preciso, que su «estilo» sea burocrático y carezca de singularidad. Y con la carencia de estilo viene la carencia de algunos ingredientes fundamentales de la gran crítica literaria: la ironía, las notas de humor, el desenfado, la invención, el juego libre del pensamiento y de la imaginación. A alguien que no se ría de sí mismo —que carezca de la capacidad para reírse de sí mismo, de «su estilo», es decir, que no sea una individualidad habitada por múltiples estilos—, y que no ponga en juego en el texto una distancia irónica respecto de su pretensión crítica, a estas alturas, no se debería tomar en serio como crítico.

Acaso por este lado del estilo —o de la falta de estilo— habría que indagar también las conexiones (la «inter» y la «transtextualidad») entre los discursos «políticamente correctos» y «eficaces» de la sociología, la economía y la politología, con los de la crítica literaria prevaleciente en las academias. La «crítica» ofrece aún menos interés cuando se interesa por las supuestas marginalidades, pues es mucho más condescendiente con las obras mediocres; es mucho más «impresionista» —lo que entre nosotros ha de entenderse que se deja llevar por las impresiones inmediatas, las cacofonías, los temas y los gestos extraliterarios—, más comprometida con el agrupamiento y el partidismo (los «jóvenes», las «escritoras», las «minorías», los «diferentes»). Lo radicalmente marginal, por el contrario, es siempre la gran poesía.

Quisiera señalar, solo de paso, o al paso, que una mirada más detenida a la crítica académica evidencia una confusión que se produce a menudo entre lo que estrictamente es la «crítica» y la «historiografía literaria». No niego que haya ciertas «herramientas» comunes a ambas, al igual que hay metodologías y herramientas (de la semiología, de la lingüística, de la retórica) que se revelan útiles para la lectura de textos que corresponden a series o ámbitos diversos (testimonios, obras poéticas, discursos políticos, etc.); pero mientras la crítica se propone, a fin de cuentas y más allá de cualquier disquisición filosófica, una *interpretación*, la historiografía se propone establecer precisamente una serie y las transformaciones que en ella tienen lugar. En este caso, la interpretación es secundaria y subsidiaria, así como en la crítica cualquier referencia historiográfica

solo tiene sentido en cuanto trata de interpretar el acontecimiento singular de una obra,<sup>3</sup> su historicidad.

## LA CRÍTICA LITERARIA ECUATORIANA - LO ECUATORIANO DE O EN LA CRÍTICA

Las consideraciones que preceden toman el término «ecuatoriana» como forma adjetival de la crítica. Pero es necesario dar un paso más: ¿qué es esta cualidad de «lo ecuatoriano», si es que hay alguna, que podría delimitar la «crítica», que es el objeto de nuestra consideración? La pregunta solo en principio parece baladí. Sería un puro ejercicio de escolástica y retórica si se la plantease para discriminar si la «crítica literaria *ecuatoriana*» atañe a la crítica escrita por ecuatorianos sobre cualquier «objeto» literario, sobre cualquier obra, con independencia de la nacionalidad del autor de la obra; o si atañe a la crítica escrita en torno a obras escritas por ecuatorianos, o si une los dos criterios para englobar a la crítica escrita por ecuatorianos sobre obras de la literatura ecuatoriana. Pero la pregunta adquiere sentido —es decir, dirección, aunque no por ello un fin predeterminado— si apuntamos con ella a poner en cuestión el presupuesto en apariencia más firme que nos ha traído a este *encuentro*: la indudable existencia de «lo ecuatoriano». Mas, ¿qué sucedería si ese presupuesto fuese el más endeble, el menos consistente; si «lo ecuatoriano» dependiese de una «línea imaginaria», o correspondiese apenas a una «línea imaginaria» que hubiéramos dibujado en un espacio abstracto, por puro «espíritu de aventura», en la supuesta pureza racional de la «geometría», «sobre las geodésicas y los meridianos», para poder sostenernos en algún lugar, aunque fuese por una suerte de «acrobacia», como dice el poema de Gangotena? ¿Y si «lo ecuatoriano» apenas fuese una «línea imaginaria» que marcase nuestra sustentación en un lugar difuso, en una disolución?

Tal inquietud aparece ya en un momento singular de la historia del Ecuador del siglo XX, hacia 1940, en el momento en que la literatura que se escribía entonces y en este lugar que llamamos «Ecuador» tenía la función, y aun la función primordial, de «crear» la «idea» o el «imaginario» de la «nación ecuatoriana». A la formación de esa «idea» se ven convocados los intelectuales de izquierda y de derecha: Jaramillo Alvarado, Jijón y Caamaño, Ponce Enríquez, Carrión. A la formación de la ideología de la nación ecuatoriana corresponde la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, obra en la que convergen Ve-

3. No se me escapa, desde luego, la problemática dificultad que entraña la delimitación de la obra: desde un poema, un cuento, una novela, hasta la complejidad de las obras completas.

lasco Ibarra, Carrión y Espinosa Pólit. Esa ideología (liberal, burguesa, ilustrada, decimonónica, moderna) es acogida por los intelectuales conservadores, liberales, socialistas y aun comunistas, que se unen en torno a un propósito, un destino: el Ecuador. Es verdad que ese destino viene del siglo XIX, de la disolución de la Gran Colombia. Es también el destino de García Moreno, de Montalvo, de Alfaro. Pero solamente hacia 1940, por una compleja articulación de relaciones sociales y de factores demográficos, en medio de una fuerte crisis económica, adquiere fuerza. La literatura y la pintura, desde la década de los años 30, toman para sí la función de describir, de mostrar el mosaico de lo que habría de ser la «ecuatorianidad»: aparecen en escena las alegorías del indio, el montuvio, el cholo de la costa, el mestizo, el hombre y la mujer «urbanos», es decir, de las pequeñas ciudades que son entonces Quito, Guayaquil, Cuenca, Loja. La «ecuatorianidad» sin embargo fue siempre una condición problemática. El estado nacional ecuatoriano se formó tardíamente, en un intersticio entre Perú y Colombia; la sociedad ecuatoriana careció de una clase dirigente con un destino relativamente autónomo. Desde su inicio, el estado nacional fue un estado fracturado, fragmentario, débil, que jamás podría concluir su construcción. La fórmula de Carrión, «la nación pequeña» con gran cultura, necesaria y fructífera en su momento, pone en desnudo la debilidad misma de la «nación ecuatoriana». El sueño de la «nación pequeña» con un destino de «gran cultura» comienza a disolverse de manera vertiginosa hacia 1970, cuando el Ecuador paradójicamente inicia su «modernización» económica gracias a la producción petrolera, la industrialización y el crecimiento urbano. Desde entonces, han crecido las ciudades, se ha mercantilizado el conjunto de la vida social y hemos ingresado en la internacionalización de la economía, de la política y de la cultura. Se ha expandido la cobertura educativa, han surgido nuevos mercados de «bienes culturales», mas no por ello se ha fortalecido algo que pudiese llamarse «cultura ecuatoriana». Y, mucho menos, algo que pudiese llamarse «gran cultura». El poder político se ha transformado, pero no por ello vivimos una forma democrática: hay una organización del poder sustentada en grupos de presión oligárquica y en su correlato, grupos de presión social diversos. Y hemos llegado a este siglo que se inicia (aunque no inicie nada) en un contexto que, si bien no suprime las formas nacionales, supedita la economía y la política, y por consiguiente las formas culturales, a los procesos de internacionalización crecientes. Entre estos, las nuevas tecnologías afectan radicalmente la vida cotidiana, transforman desde la raíz los procesos de comunicación, la interacción de los individuos, es decir, la cultura, sin que por ello dejen de actuar las figuras del pasado. Día a día cobran importancia decisiva nuevos factores de la cultura: las migraciones, las telecomunicaciones, la presencia social y política del movimiento indio. Todo ello hace que la tradición de la «cultura ecuatoriana», si es que la hubo, estalle en fragmentos. En estos fragmentos se impregnan y transforman las

viejas formas culturales, el «barroquismo», el espíritu localista, aldeano.

La «ecuatorianidad», como figura política, acaso sea hoy, aparte de un soporte endeble del poder oligárquico que funciona sobre la base del populismo, apenas una línea que une frágil y fragmentariamente una «historia» y un territorio: un conjunto disperso de lugares coloniales unificados por la cultura barroca; un mundo indio residual cuya resistencia y posterior emergencia han acabado simbólicamente en el acto de sentar a su dirigente por unos minutos en la «Silla Presidencial», es decir, en el acto de tomar el lugar y las formas del poder instituido; un anhelo de figura nacional independiente; una débil cohesión que comienza a desdibujarse con la creciente internacionalización cultural, política y económica, por una parte, y por otra, con el estallido de los intereses localistas y regionales. En el nombre mismo del estado nacional, *Ecuador*, parece anidar desde siempre su suerte: una línea imaginaria, una «aventura» entre «las geodésicas y los meridianos».

¿Esta es, tal vez, una línea de invisibilidad, un *no-lugar*, un *no ha lugar*? Si se pasa revista a la crítica literaria hispanoamericana reciente, apenas si aparecen mencionados el país y sus escritores. Permítanme poner dos ejemplos: Si leemos con atención los materiales presentados en el coloquio *Celebraciones y lecturas: La crítica literaria en Latinoamérica* que tuvo lugar en la *Freie Universität* de Berlín bajo la coordinación de Carlos Rincón y Petra Schumm en 1991, recopilados bajo el título *Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario*,<sup>4</sup> encontraremos: 1. La «fundamentación teórica» de las posiciones prevalecientes en la crítica académica actual, que disuelve las fronteras de la literatura para dar cabida en ella a cualquier discursividad o cualquier narratividad; 2. La continuidad de las disquisiciones sobre lo «latinoamericano», lo «americano», y las consiguientes disquisiciones sobre la «transculturalidad», etcétera, etcétera; y, 3. La ausencia de referencia a la literatura producida por los ecuatorianos, que es lo que en este punto de mi intervención me interesa destacar. Esta ausencia contrasta con las referencias a autores ecuatorianos en *América Latina en su literatura* (1972),<sup>5</sup> volumen colectivo cuya riqueza de propuestas imaginativas (en comparación con la más pobre *Entre las crisis y los cambios*), a mi modo de ver, evidencia además que entre 1970 y 1990 se produjo un proceso de decadencia de la crítica, seguramente ocasionado por su institucionalización bajo los patrones de la academia norteamericana. Un segundo ejemplo tiene que ver con el ensayo «Un siglo de poesía: balance y perspectivas», de Martha L. Canfield.<sup>6</sup> En ese

4. Revista *Nuevo texto crítico*, dirigida por Jorge Ruffinelli, Stanford University, California, USA, número doble 14/15, julio 1994-junio 1995.

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

6. Marta L. Canfield, «Un siglo de poesía: balance y perspectivas» en *Hispanamérica. Revista de literatura*, Gaithersburg, MD, Estados Unidos, año XXIX, No. 85, 2000.

ensayo, la crítica uruguaya pretende hacer un balance de la poesía hispanoamericana del siglo XX. No aparece en él citado ningún poeta ecuatoriano. Ni Carrera Andrade, ni Gangotena, ni Escudero, ni Dávila Andrade, ni Adoum. No aparece tampoco ningún ecuatoriano en la antología de poesía hispanoamericana del crítico peruano Julio Ortega.

Sin embargo, la invisibilidad de lo que podría estar marcado por «lo ecuatoriano» (lo que se escribe en el Ecuador, lo que han escrito los ecuatorianos) no solo se produce en la crítica académica latinoamericana, sino, lo que es desconcertante, también entre nosotros mismos. Casi ningún joven ecuatoriano que sale actualmente de la educación media con su diploma de bachillerato bajo el brazo ha leído jamás una página de Icaza, de Carrera Andrade, de José de la Cuadra, de Pareja Diezcanseco o de Dávila Andrade. Esta ignorancia es irremediable, pues la educación superior, aun la que se encarga de preparar a los maestros de lengua y literatura, con alguna excepción, no hará sino acentuar el desconocimiento de la historia del Ecuador y su cultura. ¿Habrán cubano que no haya leído a Martí, o nicaragüense que no sepa algún verso de Darío? Aún más: casi ningún «joven poeta» ecuatoriano ha leído a Carrera Andrade, Escudero, Gangotena, ni a Dávila Andrade. Casi ningún «joven narrador» ha leído a Icaza, de la Cuadra, ni a Pareja. Si se salva Palacio es gracias a que ha sido etiquetado como «raro».

La invisibilidad del Ecuador fuera de las fronteras —invisibilidad reiterada en los últimos años, en que la «información» de los medios de comunicación internacionales solo dan cuenta de los derrocamientos de algunos de nuestros gobiernos corruptos o de las tragedias de nuestros migrantes— se articula con la invisibilidad que surge de la falta de una «tradición», de una continuidad histórica. Tal vez ello esté produciendo una extraña singularidad: se conjugan entre nosotros la persistencia de formas de barroquismo y de reciprocidad clientelar, con formas «posmodernas» que vuelven efímero e inocuo todo acto, que volatilizan toda percepción de la realidad. Lo que no adquiere innecesaria exuberancia decorativa, lo que no es ritual pomposo y vacío, se desvanece de inmediato. Si esto es así, si no hay una continuidad en la que podamos reconocernos, necesaria incluso para actuar contra ella, no cabe hablar de una «literatura ecuatoriana». Al cabo de años de insistir en la indagación de algún tipo de engarces entre las obras de los poetas ecuatorianos, yo mismo he llegado a percibir la inutilidad de tal búsqueda. Hay un grupo excepcional de poetas quiteños nacidos a inicios del siglo XX (Carrera Andrade, Gangotena, Escudero); existe la poesía de Dávila Andrade; pero creo que no hay algo que podamos llamar una tradición o una historia de la «poesía (lirica) ecuatoriana». Tampoco hay una «narrativa ecuatoriana». No hay en rigor una literatura ecuatoriana. No basta que haya autores, que haya obras escritas por ecuatorianos, para que exista una literatura ecuatoriana. En consecuencia, tampoco cabe hablar de una

«crítica literaria *ecuatoriana*». No hay una tradición crítica que la sustente, ni tiene objeto, si decimos que no hay una «literatura ecuatoriana». Yendo más a fondo, cabe que nos preguntemos: ¿Y por qué tendría que haber una poesía o una literatura ecuatorianas? ¿Acaso la ecuatorianidad podría ser el sello distintivo de cierta forma de poesía o de narrativa? ¿Qué es lo que está en juego en la búsqueda de la «ecuatorianidad» en ciertas obras poéticas?

A más de la debilidad de lo ecuatoriano, del estado nacional y de su ideología, y dejando a un lado la invisibilidad y el opacamiento de las obras poéticas (de cualquier género) escritas por ecuatorianos, hay otras condiciones que imposibilitan la existencia de una «literatura ecuatoriana». Una literatura nacional surge de la convergencia de los procesos de formación y sustentación de los estados nacionales y de la función de la lengua nacional en la formación de la ideología de la nación. En Hispanoamérica, la lengua de sustentación de la ideología nacional, el español, no es precisamente «nacional», en el sentido de que le sea «propia» a cada estado nacional. Para las ideologías de la identidad nacional, o incluso hispanoamericana, el español aparece como lengua «apropiada», si es que no «ajena». En tanto lengua nacional, el español aparece ante los ecuatorianos como lengua «nacional» compartida con las demás naciones hispanoamericanas. Las literaturas «nacionales» se ven afectadas por esta expansión de la lengua más allá de las fronteras. También esto sucede, es cierto, en algunas regiones de Europa: ¿Kafka pertenece a la literatura alemana o a la literatura checa? ¿A qué literatura nacional pertenecen Dürrenmat o Celan? Pese a estos reparos, resulta difícil sostener la inexistencia de una literatura mexicana. Tal vez se pueda hablar de una literatura cubana, de una peruana, de una colombiana. Quizás exista una literatura caribeña en español, una literatura del Río de la Plata. Pero, ¿existe una literatura guatemalteca, una literatura chilena, una dominicana, una salvadoreña? Cabe preguntar si existe una literatura nicaragüense, pese a Darío, Coronel Utrecho, Cuadra, Cardenal y Ramírez.

La literatura nacional es una institución: requiere no solamente de obras y autores, sino de aparatos y funciones que la instituyan y sustenten. Una de las funciones de la crítica en la época moderna fue precisamente el establecimiento de las literaturas nacionales. Si en alguna época hubo el intento de instituir una «literatura ecuatoriana» fue entre 1930 y 1960. Mirado a la distancia, como hemos dicho, fue un intento compartido por la derecha y por la izquierda, un intento auspiciado por el Estado, que ocupó a las academias, a los medios de comunicación y otros aparatos. Casi me atrevería a decir que es el momento de conclusión del largo proceso de instauración del Estado nacional que se ha llamado «Ecuador», y a la vez el momento en que comienzan a evidenciarse sus límites, su inminente fracaso, su destinada fragilidad. La institución misma de la «literatura ecuatoriana» solo podía estar destinada al fracaso. Hoy, a casi medio siglo de distancia, podemos interpretar las actitudes iconoclastas y parricidas de

los jóvenes de la década de los años 60, así como el escaso interés que brinda en esa época la generación de Adoum, Jara Idrovo, Granizo, Tobar García y Donoso Pareja a la articulación de un movimiento que fije su relación de continuidad y ruptura con sus antecesores (no puedo dejar de señalar que resultan decepcionantes sus contadas intervenciones en este sentido), como manifestaciones del fracaso de aquel intento destinado a instituir la «literatura ecuatoriana». No deja de ser llamativo a este respecto que, luego, la falta de pensamiento crítico se sustituya con los catálogos que producen los críticos que optan por la cronología de las «generaciones» (Rodríguez Castelo, Valdano) y por una sociología de la literatura superficial que vinculará las temáticas —un aspecto paraliterario idealista, o quizá sería mejor decir «para-poético», de la obra literaria artística— a la historia social (Cueva).<sup>7</sup>

Si no se dio ninguna forma de continuidad que instituyese y mantuviese una «literatura nacional ecuatoriana» en el último medio siglo (al menos en las últimas tres décadas), en el momento actual resulta vano esperar que tal literatura ecuatoriana se instituya. No es nada difícil que el estado nacional «Ecuador» deje de existir en un futuro no muy lejano. Las tensiones internas, los conflictos regionales, las tendencias del mercado, de la internacionalización creciente, vuelven necesario el paso a formas de organización política que relativizan, cuando menos, la forma del estado nacional. La «aventura» entre «las geodésicas y los meridianos» que llamamos con el nombre de una línea imaginaria (¡que «llamamos» y no: que «nombramos»!) puede cesar. O ya cesó. O desde siempre estuvo cesando.

## ¿HACIA DÓNDE SE NOS DESTINA?

Si no hay lugar para la «crítica literaria ecuatoriana», si no hay lugar para la «literatura ecuatoriana», ¿hacia dónde se nos destina? ¿Hacia dónde se nos destina, a nosotros, críticos y poetas? Tal vez esta sea la cuestión más decisiva que deba intentar acometer la crítica. No me es posible, dados los límites de este *encuentro* (o *desencuentro*), ir más allá de un bosquejo de esta cuestión. Y no me es posible, más precisamente, por mis propios límites, y por los límites compartidos en las actuales condiciones de la vida intelectual en este país. Límites que, sin embargo, constituyen un reto. Estoy obligado cuando menos a bosquejar la cuestión. Es una cuestión que, por lo demás, me viene interpelando desde hace

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

casi dos décadas. En efecto, mi inquietud comenzó a manifestarse cuando hace dos décadas debí presentar una «ponencia» sobre la «actualidad de la poesía ecuatoriana» en un encuentro organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Central.<sup>8</sup> Entonces aventuré una hipótesis que, en resumen, sostenía la inexistencia de una «poesía ecuatoriana» y vislumbraba la inserción de la poesía escrita por ecuatorianos en un movimiento de escritura poética que tal vez pudiese configurar una poesía «hispanoandina». Llegué a sostener que los grandes maestros de la «poesía ecuatoriana» eran Neruda y Vallejo, a los que habría que sumar Paz. Ningún poeta de mi generación, ni de la anterior, y desde luego ninguno posterior, ha reivindicado como su «maestro» a Carrera Andrade, a Escudero o a Gangotena, y ni siquiera a Dávila Andrade. Esa hipótesis, en años recientes, me llevó a dirigir un seminario en la Universidad Católica del Ecuador en el cual leímos a cuatro poetas de Perú, Bolivia y Ecuador (Vallejo, Sáenz, Gangotena y Dávila Andrade). Antes me condujo a una lectura, realizada conjuntamente con María Augusta Vintimilla y Fernando Balseca, de la lírica ecuatoriana del siglo XX.<sup>9</sup> Y en esa larga meditación, casi solitaria, apenas acompañada por la escucha de unos pocos amigos, ha ido creciendo, junto a la convicción de la no existencia de una literatura ecuatoriana, la certidumbre de la existencia de rasgos que, sobre todo en la lírica, pero también en la narrativa, evidencian un destino: estamos destinados al lugar que es paradójicamente el lugar de lo invisible o el lugar invisible, la intersección entre los Andes y el Ecuador terrestre, el lugar que corresponde al «Extremo Poniente del Mundo», al con-fin de Occidente en los bordes del Pacífico.

*Algo* inusitado, *algo* insólito, *ha acontecido* ya; *algo* que quizás deriva de una de las figuras de la Modernidad, la barroca, para decirlo con palabras de Bolívar Echeverría. *Algo* que deriva de la dirección barroca de la Modernidad, pero en los Andes ecuatoriales, más aun, en los huecos, los valles de los Andes ecuatoriales, en la cercanía de los restos de lo indio precolombino, pero *algo* que acontece en la lengua hispánica. *Algo* que deriva también de la poesía moderna (de Occidente), del ocaso de los dioses de Occidente, y deriva hacia este «extremo

8. I. Carvajal, «Actualidad de la poesía ecuatoriana», ponencia leída en el Coloquio sobre Cultura Ecuatoriana, en *Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador*, vol. VI, No. 18, Quito, enero-abril 1984; y, «Anotaciones sobre el contexto histórico-cultural de la poesía ecuatoriana contemporánea» en *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, año XV, No. 47, Quito, PUCE, agosto 1987.
9. Siempre he sostenido que, salvo la poesía épica de Olmedo, que de todas maneras poco tiene que decirme, la poesía escrita por ecuatorianos que tiene consistencia empieza en el siglo XX: la prepara el episodio triste, tardío, infantil de los «modernistas», de la «generación decapitada», y comienza realmente con Carrera Andrade, Escudero y Gangotena. Los materiales de esa lectura constan en el informe de la investigación *El pensamiento poético. Estudio de la lírica ecuatoriana en el siglo XX*, Universidad Andina Simón Bolívar y CO-NUEP, oct. 1994-feb. 1997.

poniente del mundo occidental». *Algo* que deriva desde lo griego y lo latino, pero también desde lo judío y lo árabe (*algo* que deriva desde Andalucía). *Algo* que acontece, además, en un lugar insólito: un lugar que constantemente expulsa hacia fuera (pero, ¿hacia dónde?) al pensamiento, a la palabra poética, y que, a la vez, atrae a la palabra poética hacia un punto donde se abisma por interiorización desconcertante. Es *algo* que *ha acontecido* y que sigue *aconteciendo* en la palabra poética (en verso y en prosa). La obra poética de Carrera Andrade es un movimiento constante hacia la exterioridad: ventanas cada vez más amplias, desde la aldea natal (Quito) hacia el mundo; una obra poética cuya obsesión metafórica encubre una obsesión metonímica que impulsa a salir de Lo Mismo por vía de la contigüidad, sin jamás lograrlo. La poesía final de Carrera Andrade es una trágica y a la vez jubilosa renuncia a la exterioridad: poesía que acentúa la intimidad, que se recoge luego de reconocer que el mundo poético es la diferenciación incesante del Yo, de Lo Mismo. La poesía de Gangotena es otro movimiento hacia la exterioridad que se manifiesta incluso en la búsqueda de otra lengua, de una lengua extranjera: el francés, el español arcaizante y extremadamente ajeno a la lengua coloquial, a pesar del tono coloquial del poema. Pero a la vez la poesía de Gangotena es un desesperado esfuerzo de penetración en la interioridad, hacia un punto de anclaje y cesación de la angustia existencial, del sentimiento de orfandad, de desamparo. Una poesía que insistentemente penetra en la intimidad y perfora las capas de la experiencia, como si lo condujese una broca dirigida a abrir los ámbitos de fuga de ese poetizar, en el que se acumulan las capas de versos y versículos que vuelven una vez y otra sobre los motivos de la desolación, no solo del poeta, sino del lugar del poetizar. Escudero comparte con Gangotena el extrañamiento lingüístico, pues aunque escribió sus poemas en español, lo hizo en una lengua extremadamente poética, en la que trata de fundir la herencia gongorina con los legados de Mallarmé a la poesía moderna. Igualmente, esa línea de fuga hacia la exterioridad termina en una poesía que insiste en abismarse en la intimidad. Solo en el último Dávila Andrade habría una fuga incesante hacia la exterioridad, incluso hacia un Afuera más allá del lenguaje, de lo decible. Solo en un puñado de poemas desconcertantes, en que el desamparo ya no surge de la orfandad, sino que está en el origen mismo y en el destino del poema: la poesía del último Dávila Andrade es «poesía quemada», aniquilada; solo le es dado permanecer en su ruina, en sus rastros, en sus huellas. ¿Pero acaso no es también «poesía quemada» aquella que se aniquila en el último reducto de la intimidad, que solo es fuego o que solo es un punto extremo de gravedad insoportable?

Las lecturas sociológicas, culturales, antropológicas, semióticas e historiográficas que se han hecho y que pueden hacerse sobre las obras de nuestros poetas aportan y aportarán descripciones de los «contextos» y de los «nexos» intertextuales, siempre necesarias para la interpretación de los textos. A su vez, las

lecturas apegadas a los métodos de *close reading* aportarán la descripción de las estructuras gramaticales, lexicales, semánticas, de las figuras retóricas y su función en la composición de los textos. Pero, pese a sus hallazgos, en uno y otro caso nos quedaremos detrás del *acontecimiento* poético. Es decir, detrás de su acontecer en la historia: de su temporalización y de su tener lugar. Una crítica que se arriesga al pensar y al juego poético no desecha ninguna apertura, ninguna estrategia de lectura, pero toda estrategia de lectura es apertura al acontecer poético, tiende a que el poema advenga y provoque, en su metamorfosis, un nuevo texto del pensamiento poético.

## LA INSUFICIENCIA CRÍTICA

La insuficiencia de la crítica que se escribe en Ecuador radica en la actitud carente de audacia, en las consecuencias sobre el cuerpo del crítico (su sensibilidad, su intelecto y su voluntad) de la pereza burocrática de la academia y la institucionalidad cultural, y en las ideologías que impregnan a la academia y al conjunto de las instituciones culturales: la ideología de lo «políticamente correcto», de la «eficacia» medida con las escalas de ascenso en los aparatos institucionales, la ética de la pusilanimidad y la condescendencia. Tal insuficiencia impide pensar los acontecimientos poéticos que han tenido lugar, que tienen lugar en este ámbito de invisibilidad que llamamos Ecuador.

Frente a esa crítica insuficiente, pusilánime, condescendiente, están sin embargo los acontecimientos poéticos que nos han sido destinados. Vivimos un momento histórico particularmente exigente, una circunstancia que nos demanda *pensar*. Desde el poder, cualquier llamado al pensar es desestimado y combatido: el «establecimiento» condena por principio la crítica y el disenso; condena el pensar. Desde la institucionalidad cultural, cualquier llamado al pensar es desestimado por ineficaz y combatido porque pone en cuestión sus fundamentos ideológicos. La «corrección política» pone las reglas para la crítica institucionalizada: feministas, indigenistas, ecologistas, populistas y otras corrientes semejantes, a nombre de las «minorías» y los «oprimidos», y más allá de la justicia relativa de sus demandas, harán de la crítica una actividad de combate partidario, ideologizando la lectura. Su elemental «deconstructivismo» de la literatura debería ser «deconstruido» para encontrar las articulaciones de estas formas ideológicas en la democracia populista que reina en Occidente, incluidas las repúblicas latinoamericanas. No quiero decir con esto que no haya necesidad de una serie de combates políticos que deban librarse día tras día, pero parte de esos combates políticos será la puesta en cuestión de los propios presupuestos ideológicos que los impulsan. Al menos esto deberíamos haber apren-

dido de la historia de los movimientos revolucionarios y reformistas de los siglos XIX y XX, de los que somos herederos.

La crítica literaria, para mantenerse alerta a la escucha del decir poético, alerta al acontecimiento poético, tiene que procurar colocarse más allá de estas formas de la ideología, de sus discursos. No todo texto es un acontecimiento poético, como no todo hecho político, económico o religioso es un acontecimiento histórico. Un *acontecimiento* trae consigo una destinación sin finalidad, es *apertura*, es *acaecer*, es decir, historicidad, temporización; es un tener lugar que compete al incesante «estar siendo». Es singularidad que se abre hacia algún destino colectivo. Quizás en este sentido habría que pensar el verso de Mallarmé: «*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*». Las grandes obras poéticas, pasados milenios incluso, siguen aconteciendo, no cesan de acontecer. La alerta, la vigilia, la escucha del decir es la tarea del crítico, del intérprete. Tal vez entonces los términos «crítica» y «crítico» resulten insuficientes; al menos se revelan insuficientes en su uso corriente. ¿Será necesario volver a Kant para repensar una vez más el sentido de la «crítica», el camino del «crítico»? Algo parecido acontece con los términos «interpretación», «intérprete». Yo mismo los he usado en esta ponencia por falta de otros mejores. Se ha criticado con pertinencia la deuda que la «interpretación» tiene con la «hermenéutica», entendida esta como empresa destinada a la revelación, a explicitar la esencia, la verdad oculta, el misterio guardado en el texto. Pero toda lectura implica *una* interpretación, si por «interpretación» entendemos no ya la respuesta a la pregunta por lo que quiera «decir» el texto, y menos todavía por lo que quiera decir el poeta, sino la puesta en movimiento de un decir que deriva del entramado textual del poema. Movimiento de deriva que tiene sus límites, sin duda, que no puede ser arbitrario, que se rige por la textualidad del poema, por la palabra del poema. Movimiento de deriva que es la *actualización siempre aconteciente y siempre diferida* del poema. Y que, por consiguiente, deriva también de y hacia las cuestiones que atañen a la *actualidad*, a lo que nos es destinado puesto que el poema no deja de acontecer. Desde luego, la actualidad no es lo que aparece ante nuestras narices en la inmediatez de las formas ideológicas cotidianas: esto es prejuicio, moral establecida, publicidad. La *actualidad* es el acontecer que abre camino al pensar, una apertura que convoca a tomar posiciones, a la acción incluso. Pero la crítica, por destino, es la puesta de la actualidad bajo la mirada interrogante, cuestionadora, del devenir.

La crítica, entendida como interpretación que va hacia y viene del acontecimiento poético, como movimiento que posibilita la apertura del poema en la actualidad, que apunta a tener lugar y temporalizarse en el lugar y al tiempo que se actualiza el poema, es un movimiento en sí mismo poético y un movimiento del pensamiento. Es la puesta en juego del vigor de la inteligencia y de la veracidad de la imaginación. No es en realidad un proceso de conocimiento de

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

¿Estamos preparados para el giro en nuestro camino crítico? Los poemas están ahí, ante nosotros. Necesitan acontecer, demandan acontecer. Los poemas escritos por los poetas y narradores ecuatorianos que tienen actualidad están ante nuestra mirada, ante nuestros oídos. Necesitan nuestra mirada, demandan que los escuchemos. Que los miremos y escuchemos en el ámbito en que acontecen los poemas (líricos, narrativos, dramáticos) de los grandes poetas hispanoamericanos, de los grandes poetas de nuestra lengua, de los grandes poetas clásicos, románticos, modernos, contemporáneos. Demandan la escucha en su lengua natal, es decir, la escucha en el acontecer de su lenguaje poético. Pero «nosotros», los que aquí «debatimos», los que hemos sido convocados a un «encuentro», ¿estamos preparados para el pasaje, para el giro en nuestro camino crítico, para que todo sea puesto en riesgo? ■