

LA POESÍA DE GONZALO ESCUDERO Y SU LUMINOSA OSCURIDAD

Enrique Ojeda

La lírica ecuatoriana del siglo XX, entre otras figuras de relieve, cuenta con las cimbras de Gonzalo Escudero y Jorge Carrera Andrade. La reciente edición de la *Obra poética* de Escudero (Quito, Editorial Ecuador, 1998) invita a reflexionar en el legado de este escritor que, no obstante los extraordinarios méritos de su poesía, ha logrado escasa acogida entre críticos y traductores extranjeros.

Un mismo destino unió a Escudero y a Carrera Andrade: la poesía y el servicio diplomático, a más de circunstancias personales similares. Escudero, nacido en 1903 y menor con uno o dos años a Carrera Andrade, fue discípulo de éste en el Instituto Nacional «Mejía» donde, en compañía de Augusto Arias, iniciaron sus precoces actividades literarias, nutridas por incansables lecturas. Nostálgicamente ha recordado Escudero esos años de adolescencia en los que se afirmó para siempre su vocación lírica: «Era para nosotros la poesía un oficio sacro del que no podíamos abjurar sin renegar de nosotros mismos» afirmó en su ensayo «La luz cenital de Rubén Darío» (*Rubén Darío y Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, p. 49). Estos jóvenes iniciaron sus labores literarias en una época de profundas transformaciones: el paso de un modernismo expirante a las inciertas y combatidas vanguardias y, en política, el paulatino decaimiento del liberalismo y la instauración del marxismo. Humberto Robles ha echado luz sobre este incierto y confuso período de la literatura patria en su obra *La noción de vanguardia en el Ecuador* (Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989) y ha recogido en ella textos valiosos que permiten seguir la marcha de las ideas estéticas entre los años 1918 y 1934.

Entre esos textos hay que mencionar dos de César E. Arroyo: «La nueva poesía. La evolución de un gran poeta», y su conferencia «La nueva poesía: el

creacionismo y el ultraísmo» en las que historia el origen y programa del ultraísmo, a edificación de la juventud quiteña. Por testimonio de Hugo Alemán y Jorge Carrera Andrade, sabemos que esta conferencia y la asidua compañía de César Arroyo, gestor con Cansinos-Assens del ultraísmo, entusiasmó a los jóvenes literatos de la capital, orientándolos hacia los más recientes programas estéticos. No sorprende que tres años más tarde Gonzalo Escudero publicara en el primer número de la revista *Hélice* (abril 1926) un breve y encendido artículo de clara filiación vanguardista: «Esta es de nuestro velílovo. Meteoro de luz que estalla en la luz, guijarro de viento que muerde el aire; disparo de sol que acribilla al sol» (*La noción de vanguardia*, p. 114). En la misma revista, y un mes más tarde, Escudero vuelve sobre el tema con igual excitación, atacando el arte clásico: «El trazo nervioso y arbitrario ha condenado a muerte a la expresión fotográfica de la pintura clásica y la plasticidad móvil y descompuesta de la nueva escultura ha derribado a la idea helenista de la proporción volumétrica» (*ibid.*, p. 115). En la compilación de Humberto Robles también consta una comunicación radial de Carrera Andrade, «El destino de nuestra generación», fechada en mayo de 1931 en Barcelona, la cual es una invitación a los jóvenes a seguir los nuevos rumbos del pensamiento y la cultura: «Los que hemos tenido la suerte de aparecer después de esa fecha [1900], interpretamos a nuestra manera el mundo y queremos ver y conocer con ojos propios. De esta manera, dos tendencias están frente a frente: la que se nutre de los restos del siglo pasado y la que se plantea la construcción futura del siglo en que vivimos» (*ibid.*, p. 157).

No obstante la comunidad de experiencias e intereses, profundas diferencias distancian a Escudero de Carrera Andrade: su obra lírica responde a encontrados espíritus y a influencias diversas. Así lo demuestra la lectura de su producción en verso como también la de sus ensayos explicatorios de su poesía. Al confrontar los primeros poemas de estos precoces autores se observa que, en tanto los de Carrera Andrade llevan la impronta del modernismo y, algo más tarde, la de Francis Jammes, los de Escudero revelan ya las tendencias vanguardistas que caracterizarán su obra: despersonalización, lenguaje enrarecido, metáforas fulgurantes y con frecuencia difíciles de interpretar, estilo bañado en una luminosidad intelectual, vigilante cuidado de la forma.

Las reflexiones sobre el arte de la poesía que los dos escritores formularon les coloca en el grupo que T.S. Eliot llamó «poetas-críticos». Se sabe que Carrera Andrade compuso a lo largo de su vida textos destinados a revelarnos el significado íntimo de sus poemas y los sutiles mecanismos que los originaron. Como para él la poesía era en esencia comunicación, todo esfuerzo para lograrla estaba justificado. «Edades de mi poesía», «Mi vida en poemas», «Diez años de mi poesía» son autoestudios personalísimos de su obra en verso que ciertamente contribuyen a esclarecerla. En su conferencia «Poesía de la reali-

dad y la utopía», pronunciada en la Universidad de Harvard en 1971, Carrera Andrade enfrenta el problema de la oscuridad en la poesía: «Se ha hecho el reparo a mi poesía de ser transparente en exceso. Cierta crítica aduce que en la poesía debe existir una zona oscura que obligue al lector a buscar el misterio encerrado en ella». Está en total desacuerdo con ello pues alega que «uno de los fines esenciales de lo poético es la comunión con los demás hombres. Si la poesía no puede transmitir su contenido emotivo o sensorial, deja de cumplir su misión que es la interpretación del mundo» (*Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987, pp. 113-114).

La postura de Escudero respecto a la claridad en la poesía es contraria a la de Carrera Andrade y está más próxima a la poesía europea contemporánea de la que Hugo Friedrich dijo que «habla en enigmas y oscuridad» y que su «magia verbal y misterio fascinan al mismo tiempo que desorientan» (*The Structure of Modern Poetry*, translation of Joachim Neugropchel, Evanston, Northwestern University, 1974, p. 3). Es significativo —repetimos— el hecho de que, a diferencia de Carrera Andrade, Escudero no escribiera páginas de auto-crítica; su silencio parece custodiar los enigmas de su poesía. Al revisar su obra en prosa se advierte, sin embargo, que Escudero dejó dos ensayos sobre el tema de la creación lírica: «Origen y destino de la poesía» (*Variaciones*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972) y «La luz cenital de Rubén Darío», (*Rubén Darío y Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968). Si bien esas páginas, unas destinadas a exaltar la figura de Darío y otras consagradas a disertar sobre el tema de la poesía, no intentan dar una «explicación» de su *praxis* de poeta, precisamente por ese despego con que trata el tema, permiten adentrarnos en su obra y apreciarla desde otro punto de vista.

Observemos que la poesía de Escudero ha inspirado estudios importantes: «Gonzalo Escudero o el viaje a la extrema pureza» de Alejandro Carrión (*Galería de retratos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983); el de Hernán Rodríguez Castelo (*Tres cumbres del postmodernismo*, tomo primero, Quito Clásicos Ariel, sin fecha), y los estudios temáticos y estilísticos de Gustavo Alfredo Jácome: «Gonzalo Escudero. Homo eroticus» y «Manierismos gongorinos en el poetizar de Gonzalo Escudero» (*Estudios estilísticos*, Quito, Editorial Universitaria, 1977). De mayor importancia es el reciente «Prólogo» a la edición de *Obra poética* en el que Iván Carvajal analiza con maestría los temas y arbitrios estilísticos a lo largo de la obra de Escudero.

No es mi intención repetir el trabajo de estos críticos que han estudiado con acierto la poesía de Escudero. Prefiero enfocar la atención en esos dos ensayos citados, en la esperanza de que, al dilucidar los conceptos sobre poesía que en ellos formula Escudero, podamos llegar a un mejor entendimiento de su obra lírica.

El título que he dado a estas breves reflexiones: «La poesía de Gonzalo Escudero y su luminosa oscuridad», indica que, si bien la lectura de sus versos revela una clara y constante tendencia al hermetismo, de ahí el término oscuridad, al mismo tiempo, y también con carácter de permanencia, su obra entera se baña en una diafanidad lustral y está henchida de luz solar y sideral; por lo que la califico de luminosa. Confirma Escudero esta dualidad de luz y sombra en su poema titulado «Poesía»:

y nauta de centellas como de lobregueses
descendía a la hondura abismal de mí mismo

.....
y una ola de sol llenaba mis lagares
pero mi canto estaba lleno de sombría

(*Obra poética*, 249, 250).

Pero es hora de adentrarnos en sus ensayos y el primero es «Origen y destino de la poesía».

Este es sin duda, por su longitud y tema, el ensayo que más interesa. Las breves páginas dedicadas a exaltar la figura de Rubén Darío que lo preceden, preanuncian algunos conceptos que Escudero desarrollará más tarde y terminan, como veremos, extrañamente.

«Origen y destino de la poesía» apareció póstumamente, al año de la muerte de Escudero (1971). Sería interesante indagar cuándo compuso ese ensayo. Es posible que fuera contemporáneo de los dos poemarios fechados en Bruselas en 1971 y también publicados póstumamente: *Réquiem por la luz* y *Nocturno de septiembre*. De todas maneras es de creer que las reflexiones sobre la poesía que estas páginas contienen provienen de un escritor en su dorada madurez, concebidas al fin de más de cincuenta años de consagración a la creación lírica. Revisemos algunos temas que el autor se propone.

¿QUÉ ES POESÍA?

Inicia Escudero este intento de definición con negativas: ¿es la poesía el arte del lenguaje rítmico? No. ¿Es la métrica? Tampoco. Siguiendo a Max Scheler afirma que el hombre ensaya a comprender, traducir y expresar al mundo. Y ya aquí, al definir así el arte, manifiesta Escudero su desconfianza de los contenidos racionales, exaltando los irracionales:

Quando esa interpretación cósmica venga cuajada de materiales irracionales o intuitivos, afectivos o emocionales que predominan sobre las levaduras racionales,

intelectivas o epistemológicas, y esa interpretación sea bella, y no importa cómo lo sea, ese mundo se ha transformado en arte (60-61).

Insiste Escudero en que, a diferencia de la prosa en la que se inmiscuye prevalentemente lo lógico y racional, «es la poesía invención pura de vuelo irracional y alógico» (66). Se sabe que los románticos, particularmente alemanes e ingleses, fueron los primeros en desconfiar de los poderes de la razón y magnificaron el sentimiento en la creación lírica, atribuyendo ésta a la inspiración. Escudero adopta este concepto: «el romanticismo, como idioma patético del sentimiento, representaría mejor que ninguna otra modalidad poética a la poesía auténtica» (69) y su origen se halla en el «numen» al que a veces llama espíritu. «La sola imaginación creadora no fuera admisible como cualidad estética, si no estuviera presidida por un *pathos*, un sentimiento irrevocable que la envuelve» (68).

No deja Escudero de reconocer la existencia de otras modalidades de poesía; una que él define como «conceptualista, intelectual y erudita» y otra como «exiliada en la plástica o música de la forma» (69). Llegado a este punto de sus razonamientos, insiste una vez más en que los elementos irracionales, afectivos y emocionales deben prevalecer sobre los racionales y lógicos pero no deben excluirlos «en una obra no solo sentida sino también pensada» (69) ¿En qué medida deben coexistir estos encontrados elementos? Escudero declara que es imposible prescribir su proporción: «No existe una estética que regule precisamente su distribución y proporción. Pero hay un sexto sentido: si lo irracional e ilógico predominan, es poesía, si lo racional y lógico, es prosa» (70).

PARNASIANISMO

En el breve recuento que Escudero hace de las diversas concepciones de la lírica a partir de Hesíodo hay dos líneas en que se refiere negativamente al parnasianismo. En la primera menciona la poesía como «exiliada en la plástica». En la segunda, habla más directamente de los «parnasianos posesos de la plástica en la envoltura del verso» (68-69).

Juicios claramente peyorativos que revelan incompreensión de la sobrehumana aventura que significó, entre otras, la obra de Mallarmé.

Y, sin embargo, cómo no observar la similitud de arbitrios estilísticos que median entre los dos poetas: su conato por devolver a los vocablos su eficacia poética, el cultivo de la oscuridad que evitando el uso unívoco permita a las palabras una mayor irradiación. Escudero debió desaprobador en la obra de Mallarmé esa creciente determinación a despersonalizar la poesía, de librarla de

todo elemento sentimental, de conducirla a una perfección formal tan absoluta que desembocó al fin en el nihilismo, puesto que el gran esfuerzo de Mallarmé en sus últimos años fue el conceder valor real al silencio, a la ausencia, al no-ser. «Después de haber encontrado la nada, encontré la belleza» afirmó en 1866 y definió la poesía como «el envío tácito de la abstracción». «Escribir poesía —añadió— significa evocar, en una oscuridad expresamente buscada, el objeto no nombrado, por medio de palabras alusivas, jamás directas; supone una tentativa cercana a la creación, puesta en juego por el encantador de letras que es el poeta». Leer la obra poética de Escudero es descubrir en qué medida está relacionada con la de Mallarmé, no obstante.

SIMBOLISMO

Si Escudero se vio precisado a rechazar las doctrinas parnasianas, hizo lo mismo con los simbolistas que él redujo al cultivo de los aspectos musicales de la poesía: «El sonido del lenguaje —declaró— equivale escasamente al atavío, al paramento o al friso» (70). Es verdad que el simbolismo tuvo como uno de sus propósitos fundamentales redescubrir en las palabras su valor musical pero se trató de una música más interior que exterior. Paul Valéry firmó que «lo que fue bautizado con el nombre de simbolismo se resume hartamente en la intención, común a diversas familias de poetas (por otra parte enemigas entre sí) de recuperar de la Música algo que siempre les perteneció» (Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, José Corti, Edition Nouvelle, 1963, p. 52). Por otra parte Escudero desconoció o prestó menos atención al extraordinario papel que el simbolismo tuvo en el desarrollo de la analogía, sea ésta metáfora, comparación o símbolo. Me refiero a las «correspondencias baudelairianas» por las cuales éste relacionó del modo más íntimo los elementos del universo físico con los de su mundo interior. «En los poetas excelentes —afirmó el autor de *Las flores del mal*— no hay metáfora, comparación o epíteto que no sea una adaptación matemáticamente exacta en la circunstancia actual, porque están sacados del inagotable fondo de la universal analogía y no se pueden extraer de otra parte». Curiosamente, páginas más abajo, ofrece Escudero una visión más valedera del simbolismo —todavía adherida a la música— al tratar el tema de la poesía pura:

Pero el simbolismo, como transporte del sonido integral que traduce la disonancia interna, es legítima poesía pura que se rinde en la opulencia de Baudelaire, en la sabiduría de Mallarmé, en el gemido de Verlaine, en el canto siniestro de Du-casse, y en su torre más alta: el nomadismo universal de Rimbaud. (81)

Persuadido de que «lo trascendente y viviente en el lenguaje reside en su carga síquica, en sus vísceras espirituales» (70), desaprueba lo que él considera excesiva atención a los aspectos formales del poema:

Nos hemos acostumbrado, por voluptuosidad de los sentidos y ocio mental, a reconocer en la poesía la estructura de la máquina en que todo se parece a una minuciosa y cándida relojería. Metro, hiato, hemistiquio, asonancia, disonancia, longitud, latitud y combinación del verso se rigen por códigos inexorables... (71)

Lo que cuenta en poesía es el espíritu:

Todo lo dicho incide en una hipertrofia de la forma sobre el contenido de la poesía. Cuando me refiero a la forma, insinúo exclusivamente la contextura del lenguaje. Mas, subyacente al lenguaje, y como su verdad, está el espíritu... El espíritu tiene sus formas inmanentes y propias, y es en éstas, y no en las verbales y externas, en las que la poesía vive y sobrevive. (72)

LA IMAGEN

Las breves páginas que Escudero dedica a este tema son de suma importancia pues el examen de su poesía, por ligero que sea, manifiesta el extraordinario desarrollo de la analogía. Inicia con una cita de Valéry:

Cada creador artístico seguro o inseguro de sus propias fuerzas, se siente un conocido y un desconocido, y cuyos cambios inesperados engendrarán alguna sorpresa. El artista piensa... yo inventaré una sorpresa, y si dudo de esta invención no seré nada. Sé que me asombraré del pensamiento que habrá de sobrevenirme y, por tanto, reclamo esa sorpresa. Construyo y cuento con ella, como cuento con mi certidumbre. (74)

¿Y qué es la sorpresa en poesía? se pregunta Escudero:

Es en grado sumo la imagen. La imagen poética presupone el orden ontológico de los objetos, esto es, las cosas en la realidad; el orden lógico de los conceptos de esos objetos y el orden lingüístico de los nombres de esos conceptos. Relacionar los conceptos, como se ligan sus contenidos objetivos en la realidad: he ahí el signo del pensamiento lógico. Relacionarlos, no en vista de ningún contenido objetivo sino como se dan y vinculan tumultuosamente en nuestro espíritu: he ahí la marca del pensamiento poético. (74-75)

Mas, para que la imagen sea considerada bella, tiene que producir ciertos efectos «atrayéndonos, conmoviéndonos y deleitándonos. El curso de la ima-

gen sigue el movimiento de nuestra conciencia en el astillero inaudito de la asociación de ideas». En fin, «la poesía debe a la imagen su irrealidad, aunque el poeta construya su obra con elementos reales» (75). «La imagen es, por sí misma, un cataclismo y un desorden... dramática volcadura del cielo sobre la tierra... Es ruina ideal de una naturaleza física, de una naturaleza lógica y de una naturaleza filosófica. Todo lo dicho concurre a confirmar que la poesía es recreación limpia del universo. Y toda recreación exige una destrucción anterior» (76).

POESÍA PURA

Escudero afirma la existencia de esta poesía, más allá de «todo prurito clasificativo» (80). Sin decirlo, reconoce en ella el objetivo de su obral lírica:

Poesía pura e immanente que no se debe sino a sí sola, espoleada por el ansia de perfección interna y externa, y confinada a una soledad, en donde espíritu y palabra se vierten como se dan, sin rito ni cábala, sin preconcepto ni ayuntamiento con materias ajenas. Poesía insular y desnuda, en donde el numen lo hace todo...(80)

Leer esta cita es afirmar que en ella Escudero está definiendo su propia poesía. A continuación traza un breve recuento cronológico de las grandes figuras y obras de la poesía de occidente (no deja de referirse a «la metáfora sibilina» de Góngora) y concluye que, con el triunfo de la democracia, «la poesía continuará viviendo en su clima subjetivo, y a mayor libertad correspondería una mayor potencia creativa...» (85). «Presentimos —dice— que será cortado el nudo gordiano de la Retórica, uno de los últimos residuos de la ignorancia docta, y para sustituirlo, una estética libre de la poesía habrá de plantar su tienda. Bajo cuyas alas de luz fluente, el numen buscará formas interiores del espíritu antes que formas externas del lenguaje» (85).

«LA LUZ CENTAL DE RUBÉN DARÍO»

En 1968, con motivo del cincuentenario de la muerte de Rubén Darío, el Ecuador, como tantos otros países de habla hispana, ofreció en homenaje a la memoria del nicaragüense un volumen en que colaboraron las figuras más prestantes de la intelectualidad nacional. En su breve estudio Escudero hace referencia a la doble influencia en Darío, la castellana y la francesa, concepto que Juan Valera había estudiado en una de sus «Cartas americanas» dedicada a comentar *Azul*... «A España le debía la plenitud y riqueza de su lengua que

era la fábula de un alucinado. A Francia le debía la pasión arquitectónica de la forma y privilegio del parnasianismo y su rendida admiración al simbolismo identificado en Paul Verlaine» («La luz cenital de Rubén Darío» en *Darío y Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, 52).

Lo curioso en ese ensayo es que Escudero establece una comparación entre la obra de Góngora y la de Darío en la que su entusiasta aprecio va del lado del poeta español.

Rubén Darío acuña una poesía límpida, dominada por la razón cartesiana, que era tan cara a la poesía de Francia; Luis de Góngora y Argote inventaba una poesía madura, densa y caudalosa de lo que se intuye pero no se razona ni se explica en los vastos dominios de lo irracional, lo 'alógico' (54).

Y entonces ha ocurrido en la historia de la poesía castellana esta verdad irrefutable. Mientras el rubendarismo ha adquirido ya la significación marmórea de una arquitectura del pasado para saciar la pasión de los eruditos de la poesía, el fantasmal e iluminado Luis de Góngora y Argote, resucitado en nuestra centuria, prosigue viviendo y ejerciendo la soberanía de su genio sobre los espíritus de quienes no admitimos más arte poética que la de la invención libérrima, la cual es casi una creación *ex nihilo* que irrumpe en nuestro macrocosmos interior con toda la magia de sus potencias irracionales» (54).

¿Cómo justifica Escudero esta comparación en la que Darío —el homenajeado— se lleva la peor parte? Una vez más tiene que ver con el elemento analogía: «Mientras Rubén Darío se aventuró en la tímida metáfora comparativa, Góngora se sumergió en las aguas procelosas de la imagen pura, con todo lo que ésta tiene de inaudito hallazgo y de sorpresa mágica» (54).

He aquí a Escudero que, invitado a exaltar la obra de Rubén Darío en ocasión del cincuentenario de su muerte, termina supeditándole frente a su admirado poeta barroco. Hay que reconocer que en este culto por la poesía de Góngora, Escudero se sumaba al movimiento de la lírica española del siglo XX cuyos cultores habían redescubierto la obra de Góngora en ocasión del tercer centenario de su muerte. Hugo Friedrich ha señalado el estrecho parentesco que media entre la obra del Góngora y la moderna poesía europea:

Lo que se descubrió en Góngora fue la capacidad de recrear, cerebral e imaginativamente a la vez, las lejanas relaciones entre las cosas de la naturaleza y del mito; su lenguaje como una continua metamorfosis de los fenómenos en «elipses metafóricas» (Diego), el embrujo de su artístico estilo oscuro, que incansablemente construía réplicas poéticas al mundo real; el rigor de su técnica poética (sobre todo su hábito de dislocar la sintaxis para dar a sus versos una más alta tensión) y finalmente la reconciliación de sus complicaciones con la fascinación de sus armonías (Friedrich, *The Structure of Modern Poetry*, p. 111).

He observado anteriormente que hay poco de personal en estos ensayos de Escudero pero tal vez estoy en un error. Ciertamente al hablar de Góngora sus palabras expresan una opinión muy sentida pues declara contarse entre los espíritus que, siguiendo al poeta culterano, no admiten arte poética que no sea el de la «invención libérrima» (54).

CONCLUSIÓN

¿Qué podemos concluir al final de esta lectura de los ensayos de Escudero?

1. Que él define la poesía, al igual que los románticos, como resultado de la inspiración («numen» la llama él). Fue Edgar Allan Poe quien insistió en que la creación poética debe ser fruto de un trabajo asiduo más que de una súbita iluminación y sus discípulos franceses, sobre todo Baudelaire, Mallarmé y Valéry, siguieron fielmente el ejemplo del maestro. La poesía de Escudero es tan depurada y en muchos casos tan perfecta que debió exigir de él muchas horas de vigilia si bien su autor siguió atribuyendo al numen el origen de sus poemas. Como en los autores franceses citados, se advierte en Escudero una imposición del orden y de la unidad sobre lo incoherente de la naturaleza.
2. En repetidas instancias insiste en la irracionalidad de la auténtica poesía. Hay que recordar que la rebelión contra la lógica que inspiró a los mejores espíritus románticos por la que pretendían trascender el mundo de las apariencias y alcanzar el reino nocturno donde no existen los contrarios fue llevada por los surrealistas a sus últimas consecuencias. Para éstos, la imagen es el mecanismo fundamental en ese descenso a los abismos interiores. Pero la imagen surrealista es un desafío frontal a la razón. André Breton había declarado: «Para mí, la imagen más vigorosa es la que presenta el mayor grado de arbitrariedad» (Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, p. 288). En su ensayo sobre la poesía Escudero no mencionó sino de paso lo que él llama 'suprarrealismo' pero no formuló opinión ninguna sobre esa escuela. Sin embargo, el uso constante que hace de metáforas que son puros juegos verbales, muchas veces impenetrables, sitúa la obra de Escudero en los confines de la más brillante escuela entre las muchas de la vanguardia. Mas aún, yo diría que si algo constante hubo en él fue ese entregarse en forma libérrima a los vuelos de la imaginación, persuadido de que solo éstos podían dictarle las fórmulas conmovedoras que buscaba. En este sentido juzgo que el poeta quiteño se benefició desde su primero y temprano contacto con el surrealismo porque, como dice

- Raymond, lejos de condenarlo como un «monstruoso error», su «llamamiento al inconsciente permitió a la vez depurar y profundizar nuestro sentimiento de la poesía y nuestra conciencia de ella» (Raymond, p. 350).
3. Creo que, no obstante la falta de aprecio que manifestó en su ensayo hacia el clasicismo, Escudero fue en alta medida un clásico. Como Martí y Darío, Carrera Andrade en su niñez y juventud leyó a los clásicos castellanos: «...por los entresijos de nuestro entendimiento —declaró en su homenaje a Rubén Darío— se filtraban los primeros e incipientes destellos del siglo de oro español» («La luz cenital de Rubén Darío», p. 49). En el otro ensayo había definido el clasicismo como el equilibrio de numen y medida de la forma dentro de un universo que, como el griego, era cerrado y limitado («Origen y destino de la poesía», p. 79). El uso abundante que hizo de metros y tipos de estrofas tradicionales, la rima y otros elementos ornamentales de la retórica clásica revelan una voluntad de ceñirse a modelos y reglas que él tanto condenaba. Hay estrofas entre sus poemas en las que se entrevé el lirismo refinado de Garcilaso de la Vega.
 4. Pero su entusiasmo por Góngora manifiesta una natural inclinación hacia lo barroco. Se ha visto que lo que él admira es esa voluntad de crear un universo de imágenes tejidas por la fantasía en uso de una absoluta libertad. Como ha dicho Bolívar Echeverría en su obra *La modernidad de lo barroco* (México, Era, 1998): «Lo que intenta el artista barroco es convertir en experiencia vivida la experiencia vital cristalizada en el universo de las proporciones clásicas que había sido invocado por el Renacimiento... De lo que se trata para él, en primer lugar, es buscar y encontrar el conflicto que se esconde en la perfección de su medida» (94). Tal vez sea eso lo que inspiró a Gonzalo Escudero a producir esa obra personalísima, tan patética y al mismo tiempo tan bella.

GONZALO ESCUDERO, POETA CONTEMPORÁNEO

A diferencia de la de Carrera Andrade, la poesía de Escudero es de difícil acceso. Desde sus primeros versos se observa en su lenguaje metafórico una voluntad de hermetismo, de impenetrabilidad que le aproxima a la más atrevida escuela de la vanguardia; digo «aproxima» pues hay una profunda diferencia entre las doctrinas y prácticas del surrealismo y la poesía del ecuatoriano. En éste el contenido lógico —la búsqueda de Dios y el amor humano— es siempre claro y las metáforas, libérrimas como las de Góngora, difieren sin embargo de aquellas que Breton y sus seguidores cultivaron en abierta oposi-

ción a la razón. («El poema debe ser la derrota del intelecto» había declarado aquél).

Tal vez lo que mejor defina la poesía de Escudero sea el juicio de Hugo Friedrich sobre la lírica del siglo XX:

La poesía intelectual coincide con la alógica en cuanto huye, como ella, de la actitud del hombre medio, es adversa a la objetividad normal y los sentimientos corrientes, reemplaza la inteligibilidad limitante, con una sugestividad ambivalente y tiene por meta convertir al poema en una entidad autónoma, cuyos contenidos son resultado de su lenguaje, de su ilimitada imaginación o de sus fantasmagorías irreales y no de la mimesis del mundo o expresión de sus sentimientos (*The Structure of Modern Poetry*, p. 109).

La proximidad del fin de siglo invita a echar una vista de conjunto sobre la obra legada por tantos poetas nacionales en estos cien años. Desde los modernistas que al fin empiezan a ser estudiados con seriedad hasta las más recientes generaciones, ¡cuánta obra valiosa! ¡Cuántos nombres de esos seres privilegiados que convirtieron —y convierten— sus dolores en fórmulas conmovedoras! ¿No dijo Rubén Darío en uno de sus «Nocturnos» que «la poesía es la camisa férrea de mil puntas cruentas que llevo sobre el alma»?

Pero, tal vez, los nombres deban importarnos menos. Así lo sugirió Rainer Maria Rilke en uno de sus *Sonetos a Orfeo*:

No erijas un memorial en piedra. Deja que la rosa
florezca cada año para recordarnos a él.
Porque es Orfeo. Su metamorfosis
es en éste y aquél. Ningún otro nombre
debiera preocuparnos. Hoy y siempre,
cuando hay una canción, es Orfeo. El viene y va.
¿No basta que de vez en cuando logre
sobrevivir algunos días un ramo de rosas?

.....
Alabar. Esto es. Llamado a alabar,
él vino cual metal extraído del silencio
de la piedra. Oh, su corazón es una prensa perecedera
de un vino que es eterno para los hombres ■