

PARATEXTUALIDAD Y PALIMPSESTO: *PRESENCIA**AUSENCIA*¹ DE LO INDÍGENA EN LA *POESÍA VIVA*² DE JORGE ENRIQUE ADOUM Y JULIO PAZOS BARRERA

Pablo A. Martínez

Para mi mujer, Cayetana y para mis hijos, Ana Isabel, Pablo Alfonso y Camila: mi familia, mi identidad.

Para mis amigos María Cecilia Andrade, Milton Cáceres y Daniel Kouperman, por su pasión insobornable por el mundo indígena y sus habitantes.

Se podría argumentar que los textos de Adoum y Pazos Barrera funcionan y se mueven en registros poéticos más divergentes que convergentes. Sin embargo, una (re)lectura cuidadosa revela una afinidad sorprendente que tiene su denominador común en una excepcional intensidad lírica y en una original búsqueda artística del propio lenguaje poético y, mediante éste, de la identidad nacional y continental, a partir de la potenciación expresiva más exigente y elaborada de temas y lenguajes. Ambos poetas realizan esta empresa por medios lingüísticos, estilísticos y metafóricos diferentes que, no obstante, se aproximan política e ideológicamente en un similar y solidario mensaje orientado hacia el cambio social.

1. Utilizaré este término con tres acepciones diferentes: como *presencia*, como *ausencia* y, combinadamente, como *presenciaausencia* del mundo indígena.
2. «Entendemos por *viva* la poesía que se lee y relee voluntariamente y no la que nos imponen textos o maestros de escuela, ni la que [...] proponen [...] críticos e historiadores de la literatura». Jorge Enrique Adoum, *Poesía viva del Ecuador—siglo XX—* (Quito: Editorial Grijalbo Ecuatoriana, 1990), 7. Referencias posteriores a esta obra irán incluidas en el texto, con la paginación correspondiente y la abreviación *Poesía viva*.

En este ensayo intentaré precisar cómo la presencia y/o la ausencia de referentes simbólicos y alusiones directas o indirectas al mundo indígena va configurando, mediante el acto de la lectura, un imaginario colectivo en el que la mujer y el hombre ecuatorianos y latinoamericanos (los lectores, al reconocerse en los textos) confrontan, critican y asumen sus orígenes, su condición social, su mestizaje y su particular idiosincrasia. Este proceso se efectúa mediante el reconocimiento y la aceptación de una variada gama de nuevos referentes simbólicos urbanos y rurales propuestos por los poetas, los mismos que subvierten y violan el orden establecido, las creencias impuestas por una tradición *acrítica* y ciertos modos de comportamiento avalados por costumbres que sobrevaloran el individualismo y los intereses personales en desmedro de la solidaridad y de los intereses comunes del cuerpo social.

Por razones de tiempo y espacio he circunscrito este trabajo a un corpus textual limitado pero representativo. En el caso de Adoum he seleccionado *El amor desenterrado y otros poemas* (1993) y en el de Pazos Barrera *Levantamiento del país con textos libres* (1982).³ Ambos libros oscilan entre los límites y las fronteras que caracterizan la temática dominante en gran parte de la poesía

3. Jorge Enrique Adoum, *El amor desenterrado y otros poemas* (Quito: Editorial El Conejo, 1993). Todas las citas provienen de esta edición. Los cuatro extensos poemas que forman este libro serán identificados con las siguientes abreviaciones que se incluirán en el texto con la página correspondiente: AD para *El amor desenterrado*; TPM para *Tras la pólvora, Manuela*; PTM para *Postales del trópico con mujeres*; y SIS para *Sobre la inutilidad de la semiología*. Cuando me refiera al libro en su totalidad utilizaré la abreviación *El amor desenterrado*.
- Julio Pazos Barrera, *Levantamiento del país con textos libres*, 2da. edición (Quito: Editorial El Conejo, 1983). Todas las citas provienen de esta edición e irán incluidas en el texto con la abreviación LP y la página correspondiente. Esta obra fue ganadora del Premio Poesía Casa de las Américas, 1982, año al que pertenece la primera edición realizada en Cuba. La presentación de LP en otras ediciones, considerando particularmente sus diferentes portadas y diseño, podrían alterar, aunque no substancialmente, mi interpretación y la *paratextualidad* que propongo para la edición de 1983. En particular, sería muy interesante discutir la portada de Libresa, en cuya cubierta se reproduce *«El árbol de la vida»*, óleo sobre tela de César Carranza, de 1989; la cosmovisión pazosbarreriana que propongo sería más explícita y precisa analizando con detenimiento este cuadro plurívoco y multívoco sobre la complejidad del mestizaje y de la formación de nuestra identidad. El diseño de la primera edición, un *collage* simplista y problemático, construido con recortes de prensa de una edición de 1982 de *El Comercio*, de Quito, es mucho más valioso desde el punto de vista político, pues los artículos del periódico aluden exclusivamente al conflicto bélico con el Perú, de ese entonces. Véanse, LP (La Habana: Casa de las Américas, 1982) y LP (Quito: Libresa, 1991). Esta última edición contiene un estudio introductorio de Santiago Páez G., que no lo he leído a propósito, para asegurar una aproximación *paratextual* no «contaminada» por otras aproximaciones críticas. Esto justifica también la falta de otras referencias bibliográficas (reseñas o artículos críticos) que han estudiado LP.

contemporánea del Ecuador⁴ y, debido a su innegable intensidad lírica, reconfiguración metafórica y renovación expresiva de los diversos niveles de habla ecuatoriana. Ambos profundizan una temática rica y conflictiva que se estructura dialécticamente a partir de oposiciones y contrarios que, paradójicamente, se complementan: pasado / presente; pasado / futuro; vida / muerte; campo / ciudad; violencia / ternura; memoria / olvido; geografía / historia; libertad / opresión; solidaridad / crueldad; amor / odio; hombre / naturaleza; presencia / ausencia; carencia / abundancia.

Considero que un elemento catalizador de la densidad lírica y de la complejidad semántica de estos textos es la *presenciaausencia*⁵ de lo indígena *vis-à-vis* su contrapartida, la *presenciaausencia* de lo no-indígena, como elementos claves e inseparables que abarcan el espectro de las realidades étnicas constitutivas de la nacionalidad ecuatoriana y que trascienden las fronteras de tiempo y espacio. En el texto de Pazos Barrera, las alusiones y referencias al mundo indígena, si bien son abundantes y de variada índole, no siempre son obvias ni unidimensionales; por el contrario, con frecuencia son crípticas, oblicuas y polisemánticas pues afectan al sentido e interpretación de todos los elementos del texto poético en el que aparecen, dotándole de una tersura lírica excepcional que transforma lo trivial, lo cotidiano y lo común en una realidad mágica, simbólica y paradójica. Las coordenadas de esta realidad apuntan hacia la esencia indígena y mestiza del ser individual y del colectivo: «Los ancianos trabajan, sacan colores de las cosas./ [...] Los ancianos en su penumbra miran las / creaciones de la memoria». (LP, 31); «las papas dictan con exaltación contenida partes / del texto» (LP, 45); «En un fragmento de luz no madura, el padre / inmóvil oye triscar cuyes; hay una hierba de ojillos morados...» (LP, 71); «Más allá de las cosas de esta casa están los / huertos / y los campesinos que orinan madrugadas / mientras sus ojos se cuelan en el rabo de una / estrella...» (LP, 93); «¿Qué podrán hacer las cholos verduleras con / una tonelada de caviar / y qué las mujeres de taco alto en las arenas y / cienos?» (LP, 111); «Yo nunca he amado a una paleoindia / [...] / hoy es como si la hubiera querido diez años antes del diluvio / y quisiera escucharle de cuerpo entero esas palabras / que en la gramática de la anatomía se dicen desnudos y / acostados, / volviendo cotidiano lo imposible, desarreglando reglas / a fin de que dos puedan morir uno dentro

4. Temas similares, pero con distinto tratamiento, se encuentran en las voces líricas más importantes del país: César Dávila Andrade, Jorge Carrera Andrade, Fernando Cazón Vera, Efraín Jara Idrovo, y muchos otros más.
5. Advierto al lector que estoy plenamente consciente de que empleo con relativa frecuencia algunos neologismos de orden técnico que me resultan útiles para organizar mi argumentación, pero que podrían resultar inaceptables para muchos lectores. Por lo general, los neologismos están impresos en letra cursiva.

de otro, / haciendo angosta la cópula para que la tumba ocupe poco / espacio, / y no como morimos los demás, los todos que morimos solos / como si nos acostáramos largamente a masturbarnos». (AD, 20-21), «las reventazones de la mudanza en otro siglo a lomo de otros / indios». (PTM, 75).⁶ Esta abundancia e insistencia (directa en Pazos Barrera, oblicua en Adoum) tiene, por supuesto, una justificación tanto estructural como ideológica que va mucho más allá de lo costumbrista, local o colorista. En primer lugar, porque lo indígena, si bien es un componente importante de la geografía humana y de la realidad socio-política del país, no es ni exclusivo ni determinante; en segundo lugar, porque el proyecto artístico-poético de Adoum es abordar metafóricamente las facetas más intensas del amor o relacionadas con él (lo sensual, lo sexual, lo erótico, lo político, lo ideológico, lo intelectual), en busca de un incierto sentido metafísico de la vida humana; y porque el proyecto estético de Pazos Barrera apunta, como está explícito en la metáfora inicial de «levantamiento» del título, a una empresa de fundación, de reconstitución, de reestructuración. Este proyecto abarca toda la gama plural de sentidos directos y figurados del término en cuestión: desde los de «sublevación, sedición, motín, levantamiento popular» hasta los de «poner derecho lo que estaba inclinado; dirigir hacia arriba; fabricar, edificar; mover, ahuyentar; trastornar, revolver; ensalzar; impulsar hacia cosas altas; rebelarse».⁷

Lo insólito de tamaña empresa es que los medios para llevarla a cabo son principalmente lingüísticos, poéticos, artísticos: elementos integrales para la construcción de los textos libres. Esta libertad textual (léase también sensual) implica, ante todo, la conformación de un nuevo lenguaje poético, libre de todo lastre retórico, de toda vacuidad de sentido, de toda chatura y *unidimensionalidad* significativa, de toda elaboración metafórica simplista. Por esto los ochenta y tres poemas de LP trazan, con una precisión de forma y fondo, las coordenadas de un diagrama poético fundador y original. Este diagrama dibuja, con inusitada claridad, los elementos esenciales de la nacionalidad ecuatoriana, a partir exclusivamente de la metáfora, convertida ya «en sujeto, [y] ya no solo [en] figura retórica, de la poesía» (Adoum, *Poesía viva*, 17). Por ejemplo, la intensidad lírica es total en estas metáforas, la arena como «tapa siempre mal clavada del ataúd del suelo» (AD, 26) y el mapa como «la ciudad que llevan doblada en el bolsillo» (AD, 33), en los textos adoumianos y «la lengua es una campana ebria» (LP, 23)

6. En los 83 poemas de que consta *Levantamiento del país con textos libres* he podido rastrear veinte alusiones y referencias al mundo indígena que aparecen en diecinueve poemas; véanse, por ejemplo, los contextos líricos en que ocurren, en las siguientes páginas: 13, 27, 31, 41, 45, 49, 61, 62, 71, 77, 81, 93, 97, 111, 115-116, 123, 131, 147, 161, 167. En *El amor desenterrado* hay tan solo dos, en las páginas 20 y 75.

7. Ramón García-Pelayo y Gross, *Pequeño Larousse Ilustrado*, 1991.

y «boleros delgadísimos como alambres / y pasillos mojados como mares» (LP, 73), en los textos pazosbarrerianos

Mediante la lectura de LP, históricamente regresamos a Cristóbal Colón (LP, 121) y Atahualpa (LP, 27) para comprender mejor al Padre Solano (LP, 41) y a Juan Montalvo (LP, 21); cultural y artísticamente, vamos desde Manuel Chili *alias* Caspicara (LP, 62) hasta Carlota Jaramillo y sus sueños (LP, 43); y desde Medardo Angel Silva (LP, 65) hasta el hacha cañari y la cabeza de Valdivia (LP, 61); culinariamente, nos reconocemos en la amplia era de los sentidos desplegados en una vasta superficie: desde los territorios de la carne y el maíz (LP, 15), el arroz de cebada (LP, 29) y el sancocho (LP, 53) hasta los del café (LP, 79), el ají (LP, 107) y la colada morada (LP, 149); geográficamente, recorreremos desde la Costa (LP, 65 y 159) a la Sierra (LP, 117 y 131). De esta manera, nos internamos en los laberintos de la historia y en los vericuetos de la vida cotidiana y recuperamos y reconstruimos la memoria colectiva, por medio de un refinado erotismo sensorial que se apoya en las realidades consuetudinarias de un «pretérito presente» sin las cuales la realidad del presente, la posibilidad del futuro y el sentido final de la vida humana son ininteligibles, adulterados e insuficientes.

Por esto el texto de Pazos Barrera es más que un levantamiento «de los sentidos para devolver a las cosas su sentido» y mucho más que una «penetración de las cosas desde la experiencia lírica sensorial-sensual», como lo anotara Hernán Rodríguez Castelo hace años, con una reserva e incredulidad que hoy me parecen injustificables.⁸ Más que una poesía exclusivamente «sensorial-sensual», compartimos una poesía estrictamente intelectual por «la novedad del tratamiento directo del tema y de la variedad de formas, que no corresponden a lo que tradicionalmente se entendía por poesía, se leía y hasta se cantaba: desaparecen para siempre el intimismo, la confesión complacida de la derrota, la exaltación de la pena, la exhibición de la llaga» (Adoum, *Poesía viva*, 18). Se trata entonces de «un texto que explica un Ecuador más profundo y más palpable [...] es el catastro poético de costumbres, historia, conducta y formas de vida nacionales». (LP, contraportada).

Si Pazos Barrera presenta, quizás con más insistencia, el cuerpo del país y de sus habitantes, Jorge Enrique Adoum presenta con igual urgencia e insistencia el espíritu profundo del país y del continente, la conflictividad interior, las insuficiencias y las carencias del hombre contemporáneo, enfrentado constantemente a sus grandezas y limitaciones. Allí es cuando el amor y la afectividad

8. Hernán Rodríguez Castelo, «Lírica ecuatoriana: los últimos treinta años», p. 40, en Hernán Rodríguez Castelo, *et al.*, *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años (1950-1980)*, (Quito: Editorial El Conejo, 1983). Citas posteriores irán en el texto con la abreviación *Literatura ecuatoriana*.

humana se desentierra para enfrentar todas las posibilidades de la desnudez, es decir de la honestidad y autenticidad

Con una trayectoria poética de casi medio siglo, Adoum es sin duda una de las voces líricas más intensas y fundamentales del Ecuador contemporáneo. Dotado de una agudísima y exacerbada sensibilidad poética, Adoum alcanza en este libro de madurez reposada, una tensión metafórica y una renovación lingüística excepcionales. La intensidad del lenguaje es tal que sistemáticamente se rompen, en cada uno de los extensos poemas, no solo lo unívoco y lo obvio del significado sino también lo unívoco y lo obvio de la interpretación: cada poema es plurívoco, está preñado de significación y está abierto a una amplia multiplicidad interpretativa.

Con la lectura de *El amor desenterrado*, iniciamos un largo periplo que nos conduce desde la atemporalidad más remota hasta la prehistoria apenas explorada y desde ésta a la temporalidad conflictiva de la historia republicana, pasando por la turbulencia postindependentista latinoamericana, particularmente grancolombiana. Después se llega a la complejidad del Ecuador del siglo XX, con su problemática realidad humana, sus contrastes geográficos y sus contradicciones históricas y políticas.

Lo que, a simple vista, podría dar la impresión de un libro desgonzado y frankensteiniano en su composición, por estar integrado por textos de distinta cronología, y porque, como el mismo Adoum lo reconoce en la explicación previa al prólogo de TPM, «se trata de textos de otra época, de otra escritura» (TPM, 37), no es sino una falsa apreciación de parte de algunos lectores y hasta del mismo autor. La perfecta unidad *composicional* y artística está dada por los grandes temas que organizan el discurso poético adoumiano: el amor, la muerte, la fugacidad temporal, la caducidad, el erotismo, la sensualidad, los arcanos metafísicos, la problemática socio-política, la historicidad del ser humano, la solidaridad, el arte, la vida, la nada. De un poema a otro, estos temas se entrecruzan, se complementan, se enfrentan y se cuestionan en un incesante ejercicio lingüístico, metafórico y hermenéutico que no da tregua al lector.

Estilísticamente, por otra parte, los textos fluyen con una sobriedad de corte clásico que no solamente asegura la originalidad de estilo sino que comprueba la maestría en el dominio del instrumental poético. Ironía, paradoja, humor cáustico, inédita adjetivación, oxímoron, sinestesia, antítesis sorprendentes, violencias y violaciones sintácticas y gramaticales, neologismos antológicos, paronomasias insólitas, libérrimo juego verbal⁹ configuran e individualizan el

9. La mayoría de estos recursos estilísticos son comunes también en los textos de Julio Pazos Barrera aunque, obviamente, la mecánica, la intencionalidad, y los efectos conseguidos sean diferentes. La selección, uso y combinación de tales recursos, paradójicamente, aproxima y diferencia a estos poetas de inusual perspicacia metafórica. Por razones de espacio, resulta

lenguaje poético de Adoum dotándolo de una vitalidad y de una fuerza expresiva avasalladora con la que el contenido ideológico y el compromiso político del autor se ponen de manifiesto en cada texto. Esto, sin lugar a dudas, va mucho más allá del vacuo y ostentoso ejercicio verbal lúdico, carente de trascendencia y significación y de marcado corte narcisista que, con cierta frecuencia, acompaña a ciertas experimentaciones vanguardistas.¹⁰ También va mucho más allá de una imprecisa aunque hábil (o viceversa) crítica social e ideológica imputada a Adoum, que parece cautivar a algunos de sus lectores, cuando se afirma que en su poesía hay «un hábil juego fono-semántico [que] desnuda e ilumina por contigüidad y contraposición hirientes conceptos y amargas paradojas» (*Literatura ecuatoriana*, 29).¹¹ Me atrevería pues a caracterizar el estilo adoumiano, en este texto fundador para la lírica ecuatoriana, de un manifiesto sobre arte poética. Es el producto de un refinado erotismo sensual, sensorial, intelectual y lingüístico mediante el cual lo sublime deviene prosaico y lo prosaico sublime, es decir, poético, al enfrentar, con un lenguaje polifacético y polivalente las realidades latinoamericanas del presente en un estricto y fértil campo metafórico.

Esta aproximación al material poético es más relevante en Adoum y Pazos Barrera, por ser autores representativos de la *nueva poesía* ecuatoriana y porque tal *representatividad* la garantiza «una actitud crítica, constante y lúcida, de la realidad nacional, a la que solo se le perdona el paisaje [y la sustenta una poesía] cotidiana, popular, audaz, irreverente, [...] voluntariamente política —contra el sistema y contra la explotación, que viene a ser lo mismo [...]— y sensible a lo que sucede en el mundo» (*Poesía viva*, 19).

Luego de esta caracterización panorámica de los textos seleccionados, es preciso aclarar que mi intención no es realizar un análisis textual de pocos o muchos poemas de cada libro, ni tampoco proponer una exégesis de ciertos poemas que yo los considere representativos, porque ambas empresas resultarían incompletas e insuficientes. La calidad artística de los textos es innegable y autosuficiente. Mi selección obedece al hecho de considerar a estos poemarios textos paradigmáticos, en el quehacer poético ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XX. Esta afirmación, que algunos considerarán exagerada, se apoya en el concepto de *paratextualidad*. Según Gérard Genette, lo que llamaríamos

improcedente acumular citas textuales que comprueben este ideoclecto compartido. Oportunamente ciertas técnicas serán comentadas con mayor detalle.

10. Pienso, por ejemplo, en varias instancias líricas de *Altazor* de Vicente Huidobro, que no son más que un brillante juego lúdico *per se*.
11. Comparto parcialmente esta opinión de Hernán Rodríguez Castelo pero sería interesante precisar el alcance de «hirientes conceptos y amargas paradojas». Sin embargo, las frases de Rodríguez Castelo que siguen a las que he citado arriba, merecen mi total desacuerdo por imprecisas y crípticas: «Extrañas formaciones idiomáticas, con carga de acre ironía, parecerían simple juego logolálico [sic] pero golpean y calan». (*Literatura ecuatoriana*, 29).

paratextos son todas aquellas convenciones, recursos y artificios, tanto internos como externos de una obra, que estructuran la compleja red de mediaciones entre texto, autor y lector y que conforman la historia pública y privada del libro.¹² Restringiendo estos elementos, me interesa explorar cómo operan algunos mecanismos de significación internos (textuales) y externos (*paratextuales*), prestando atención, en particular, a la función que cumplen las referencias culturales e históricas, los epígrafes, los títulos y subtítulos, los paréntesis, las comillas, las citas, las alusiones, los temas seleccionados, etc., y cómo estos elementos gravitan en la significación final de las obras.

En el caso de Pazos Barrera, una interpretación que apunte a la significación textual y *paratextual* de LP no podría ignorar los siguientes aspectos: primero, la presentación del libro en su portada y contraportada que explícita y visualmente anuncia una decidida posición e interpretación político-ideológica de quienes la diseñaron; la diversa composición étnica del país indio y mestizo, los determinantes sico-sociológicos de lo popular y de su contrapartida, gráficamente ausente, lo culto; la fusión y separación de lo urbano y rural.¹³ Segundo, la disposición tipográfica del título en donde el adjetivo encabalgado *libres* conlleva una especial carga semántica, poética y política: carga poética, porque no solo domina insistentemente el verso libre sino que se alude a la libertad temática y estilística que deberían individualizar la construcción de cada poema; carga política, por la pluralidad significativa de *levantamiento* y la libre asociación de vocablos paralelos o contrapuestos, como revolución, asonada, asalto, rebelión, sometimiento, caída, tropiezo, combate, etc., que surgen en la mente del lector, en una productiva libre asociación de ideas. Tercero, la paronomasia implícita del título *pasos/pazos* y el epíteto caracterizador *libres*, destacados ambos por el tamaño y el tipo de letra, **PAZOS LIBRES**, evidencian una doble interpretación y declaración de principios: políticos, porque implican una posición de rechazo a toda forma de opresión y avasallamiento, sometimiento y despojo; estéticos, porque proclaman: la total independencia y libertad artística para los profesionales de la palabra y los creadores de lenguajes poéticos populares; la búsqueda insobornable

12. Gérard Genette, *Paratextuality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 1-24. Los fundamentos de la *paratextualidad* se encuentran ya esbozados en Gérard Genette, «Introduction to the Paratext», *New Literary History* 22, No. 2 (1991): 261-72, y una discusión complementaria, del mismo Genette, en «Structure and Functions of the Title in Literature», *Critical Inquiry* 14 (1988): 692-720.
13. Obsérvese que el dibujo de la portada siendo uno es doble: con el libro abierto el dibujo-mural estilizado se capta en su totalidad y la unidad plástica y aun simbólica lo refuerza el hecho de que todas las personas están dadas de la mano o tomadas del brazo; con el libro cerrado, el dibujo-mural se corta y divide en dos. ¿Alude esto a los conflictos de identidad en el país? En cuanto a la vestimenta, nótese su variedad y cómo, visualmente, se destacan el poncho, los sombreros y la máscara ritual.

e incansable de lógica poética y política y el rescate más exigente de lo popular, de lo nacional, de lo continental, en la escritura y crítica de América Latina.

Ya en el cuerpo del texto de Pazos Barrera, los epígrafes o lemas iniciales con que se abren los ochenta y tres poemas del texto, son elementos claves para articular importantes aspectos del significado textual, contextual y *paratextual* de los mismos. El primero, tomado del *Diario de Colón*, es decir, de fines del siglo XV y comienzos del XVI, alude a realidades humanas americanas. La desnudez y belleza de lo natural, de lo aborígen, de lo indígena *vis-á-vis* los pensamientos y sentimientos de recelo, suspicacia y anonadamiento que se suscitan en el descubridor, conquistador y colonizador frente al descubierto, conquistado y colonizado habitante americano *diferente*: «andan todos desnudos como su madre los parió [...] Muy bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras». (LP, 9). El segundo epígrafe de Pedro de Cieza de León, siglo XVI, apunta a la temática dominante del poemario, estructurado en un complicado axis del mundo animal y vegetal de Quito: ovejas, venados, conejos, perdices, tórtolas, palomas, maíz, papas, quinua. Esta temática es una hábil propuesta política y poética sobre el mundo indígena, que va a ser predominantemente el espacio físico, el espacio temporal, el espacio geográfico y el espacio histórico de los pueblos fundadores y formadores de nuestra identidad y origen, incluidos los del imaginario colectivo. Todas nuestras tribus legendarias, origen de nuestra identidad en el imaginario colectivo del pueblo, reviven en LP con una intensidad cuyos ecos resuenan en la geografía del país en «Aloa, Aloasí, Amaguaña, Calacalí, Cansacoto, Chillo, Chillogalli, Conocoto, Cotocolla, Cumbayá, Galea, Guápulo, Guayllabamba, Langasí, Lloa, Lulumamba, Machachi, Malchinguí, Mindo, Nono, Perucho, Pifo, Píntac, Pumasquí, Puembo, Puéllaro, Quinchi, Sangolquí, Tumbaco, Turubamba, Uyumbichu, Jaruquí, Ichubamba, Zámiza». ¹⁴ Este catálogo apunta al hecho de que es en este mismo marco geográfico en el que se han concebido y alumbrado estos poemas de LP: Puela, Guayas, Tungurahua, la Costa (LP, 131, 159, 117, 65). ¹⁵

El tercer epígrafe tomado de *Bodas*, una colección de ensayos de Albert Camus, ubica a los poemas en el contexto de la literatura universal vía una actitud *neoexistencial* diferente que se origina en la Colonia y termina en el siglo XX, y

14. Juan de Velasco, *La Historia Antigua*, 1789 (Guayaquil: Cromograf, s.f.), p. 28. Clásicos Ariel, No. 1.
15. La importancia fundamental de la toponimia andina en la poesía ecuatoriana del siglo XX, es una constante innegable y de una variedad técnica y estilística muy diversa, aunque complementaria. Obsérvese, por ejemplo, la que caracteriza al *Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade: Chorlaví, Chamanal, Tanlagua, Nieblí, Chisingue, Naxiche, Guambayna, Poaló, Cotopilaló, Caxají, Quinchiriná, Cicalpa, Licto, Conrogal, Tixán, Saucay, Molleturo, Cojitambo, Tovavela, Zhoray. En César Dávila Andrade, *Boletín y elegía de las mitas y otros poemas*, Estudio introductorio de Jorge Dávila Vázquez (Quito: Libresa, 1996), 193.

cuyos postulados son dos: «la clara sonrisa que aquí adquiere el rostro del amor», y «el gran libertinaje de la naturaleza y del mar [que nos] acapara totalmente», principios temáticos que son grandes metáforas de la condición humana. Las dos alusiones a lo indígena en el poemario de Adoum y las 20 alusiones al mundo indígena en el poemario de Pazos Barrera son, metafóricamente, elementos fundadores y *configuradores* de sentido. Así, por ejemplo, los títulos de los poemas, en los que aparecen estas referencias al mundo indígena constituyen de por sí metáforas complementarias de la cosmovisión tanto de Adoum (tangencialmente) como de Pazos Barrera. Algunos títulos representativos son: «Historia» (sobre el Padre Solano y el asesinato a sangre fría, y de origen blanco, de un niño negro), «Puela» (sutil presentación mitopoética de un pueblo andino simbólico que individualiza, diferencia y caracteriza, física y síquicamente, geográfica e históricamente a los pueblos andinos históricos), «Cuento» (la dramática, violenta y salvaje golpiza de un joven indígena), «Voz que pide muerte» (la presencia de la pintura y la escultura vía Caspicara), «Desgarradura» (poema puramente *neoexistencialista* sobre el paso del tiempo y la fugacidad de la vida). Esto comprueba la monolítica unidad y el significado compacto de LP y, como se verá más adelante, de *El amor desenterrado*.

En el caso de Jorge Enrique Adoum, los múltiples elementos que conforman la *paratextualidad* de su texto operan con preocupaciones vitales y con obsesiones artísticas diferentes, pero complementarias a las de Pazos Barrera. En Adoum, la intelectualización extrema del discurso poético, la complejidad de su estructura lingüística y formal, el despliegue metafórico y semántico de las devastadoras posibilidades significativas de la ironía y la paradoja, hacen de sus poemas un constante desafío, tanto a las expectativas del lector como a la lógica, a la gramática y a la semántica de los textos en cuanto a lenguaje y expresión. La estructura del discurso poético es más densa y más compleja y el hecho de requerir cada texto varias lecturas para que se penetre en su densidad lingüística, hacen de *El amor desenterrado*, un brillante y ejercicio de *textualiteridad*,¹⁶ ya que, en las sucesivas lecturas, cada poema y todos los poemas están sometidos a un

16. *Textualiteridad* es el estudio de las transformaciones textuales y de las diferencias textuales en una obra literaria. Esta definición me parece insuficiente aunque útil para mis propósitos. Con *textualiteridad* me refiero, además, al hecho de que cada lector y cada lectura al ser irrepetibles, y únicos alteran, cambian y transforman constantemente la significación del texto literario. Este alterar el texto con cada ejercicio interpretativo es lo que, en mi opinión, garantiza la vigencia y actualidad de la poesía, y en los casos de Adoum y Pazos Barrera, su creciente difusión y constante relectura. Para una interesante introducción a la *textualiteridad*, véase, por ejemplo, Joseph Grigely, *Textuality: Art, Theory, and Textual Criticism* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995), 1. El capítulo 2, «Textuality» y el 5, «Intratextuality», son iluminadores en cuanto a las relaciones entre diversos textos del mismo y/o de otro autor u otros autores. Citas posteriores de esta obra irán incluidas en el texto con la abreviación *Textuality*.

constante proceso de cambio y transformación, es decir de *reterritorialización* y de *reconfiguración*.

Este es uno de los sentidos en los cuales considero a estos textos como un palimpsesto: cada lectura borra a la anterior, cada lectura es una libre *reescritura* del texto original.¹⁷ Así, por ejemplo, sería imposible que cinco lectores interpretaran de la misma manera los siguientes versos: «todas las espadas de las dolorosas solas nos / rielan el corazón» (LP, 15), «Cuando se asea la única habitación el domingo / al mediodía, es porque se piensa vivir el domingo / de tarde e incluso prolongarse hasta mañana». (PTM, 67), «Procrear desde las cosas un pequeño dios, dueño / de / nuestras angustias, un dios particular que / acabe, / de una vez por todas, con estas ganas de / darle serrucho al manojo de arterias...» (LP, 116), «Tengo entendido que los suicidas fundan la tiniebla como una / ciudad sin nadie / llegando a ella a tientes como la última marea del aliento, / o sea que tras aguantar toda la vida aun pueden aguantar hasta la / noche, con Dios bajo la axila, / pero si tienen urgencia de sombra cierran las ventanas o buscan / en el sótano, para acostumbrarse, una antesala de la / bruma, deteniéndose un instante en la puerta, espionando su / rumor, casi con miedo, / y comoquiera [*sic*] que caigan en su propia emboscada / tarde o temprano nos veremos de espaldas y atónitos como el / primer hombre ante el primer relámpago en la primera / noche de la tierra, / o recordando haber olvidado algo que no recuerdan» (SIS, 87-88), «En este lugar no son necesarias algunas preguntas, / porque el tiempo / se acuesta y se levanta como cualquier animal». (LP, 131), «(Polvo de un lenguaje que vino a dejar aquí sus restos, / ceremonia ritual de la lengua en el subterráneo sonoro de la nada, / silencio que sacrílego rompo con esta palabrería.») (AD, 23), «Las nubes ruedan por el llano sonando mundos / lanzados desde otras riberas». (LP, 33), «y, como los descubridores, vamos nombrando regiones, / miembros / diciendo: planicies, hondonadas, colinas, afluentes, / valles, montañas, lago entre dos ramales: / términos sustantivos de una fácil geografía de retórica pereza / porque no conocemos el

17. Utilizo en varios sentidos figurados y metafóricos la acepción de palimpsesto como «manuscrito antiguo borrado para escribir otra cosa», que consta en el *Pequeño Larousse Ilustrado*, 1991. En sentido temático, creo que los poemas de Adoum y Pazos Barrera han escrito y borrado, reescrito y reborrado los temas dominantes e insistentemente repetidos de la lírica ecuatoriana en el siglo XX, en búsqueda de una nueva expresión (pasado, presente, futuro, vida muerte, campo, ciudad, violencia, ternura, memoria, olvido, geografía, historia, libertad, opresión, solidaridad, crueldad amor odio, hombre, naturaleza, presencia, ausencia, carencia, abundancia); estéticamente, los principios fundadores de su arte poética, han borrado en teoría y en práctica, las concepciones estéticas con que se caracterizaba la poesía a principios del siglo XX y se han orientado, decididamente, hacia las corrientes más representativas y renovadoras de la crítica literaria internacional, entre ellas la del conflictivo *postmodernismo*.

esqueleto de la mujer sino el paisaje». (AD, 24-25), «Al fin y al cabo a olvido se reduce el héroe / victorioso: desnudo no le queda nada / de su monumento antiguo, ni una especial / costilla que lo identifique y, hombre apenas, / es fábrica de moscas, precursor de sus patas». (TPM, 53). La *paratextualidad* que rodea a estos textos y su *textualteridad* impiden, en una primera lectura, atribuir, con seguridad, estos textos a Adoum o a Pazos Barrera. Por otra parte, cada interpretación será, sin lugar a dudas, disímil, contraria, opuesta, diferente, aun tratándose del mismo lector en diferentes o repetidas instancias de lectura.¹⁸ Textos poéticos como los que comento, nos dicen mucho sobre la literatura concebida en los términos culturales más amplios y no solo sobre el proceso social de la escritura y lectura. Cada lector proyecta una diferente lectura hermenéutica sobre el espacio textual y semántico de cada poema.¹⁹ Si se considera que los poemas son un producto cultural que se origina en prácticas humanas culturales y no culturales, este proceso, inevitablemente refleja indicios de participación humana (autor, lectores) en esas prácticas. Esto implica que la autoridad textual ya no radica solamente en el autor sino que se extiende a todo lector real o ficticio. Tal planteamiento constituye una *redefinición* de la autoridad textual, la del autor, y requiere que las producciones literarias se conciban como entidades artísticas socialmente complejas. Es decir, como representaciones de la diversidad de la condición humana en términos de raza, clase y género. En términos metafóricos, una concepción de la literatura como un palimpsesto.

En el caso de la poesía adoumiana, si dos textos son diferentes, son esencialmente iguales en sus diferencias (y en las interpretaciones que de ellos extraigamos), porque sus diferencias son individuales en su propio contexto: un texto no puede ser más individual que otro.²⁰ La *paratextualidad* y la textualidad, entonces, nos incitan a detectar y prestar atención a los complejos aspectos de

18. Esta condición textual propia de la *poesía viva*, puede adquirir un contexto muy interesante, dentro de la metáfora del palimpsesto, considerada como una especial condición textual. Véase al respecto, la colección de ensayos *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*, eds. George Bornstein y Ralph G. Williams (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993), y Jerome McGann, *The Textual Condition* (Princeton: Princeton University Press, 1991). Para una extensa bibliografía de estudios sobre crítica textual, véase David Greetham *Textual Scholarship: An Introduction* (New York: Garland, 1992).
19. Este paradigma de múltiples lecturas e interpretaciones se aplica también a otras artes. La pluralidad de lecturas, como la pluralidad de los textos mismos, es una condición normativa de la creación poética abordada como un palimpsesto.
20. «If we are to understand how poems mean—if we are going to gain knowledge of literary productions—we must pay attention to a variety of concrete historical particulars, and not merely to 'the poem itself' or its linguistic determination». En Jerome McGann, *The Beauty of Inflections* (Oxford: Claredon Press, 1985), 96.

composición y producción literarias y a justificar cómo éstos forman parte de estructuras históricas, políticas y económicas más amplias.

Si vamos a determinar cómo los poemas significan, hay que comprender cómo el lenguaje metafórico de cada poeta funciona para determinar, por medio del lenguaje, cómo todo esto se fusiona en cada poema. Pero cabría aquí puntualizar algo obvio: los textos no van a los lectores sino que éstos van libremente a los textos. Así pues, las diferencias que entre sí presentan los textos y lo que les distingue al uno del otro son producto de la esencial *otredad / alteridad* de toda obra literaria, cuando la leen diferentes lectores; no hay un texto correcto, ni final ni original sino textos que son diferentes y que subsisten en esa diferencia: éste es el momento en el que surge la *textualteridad*. (*Textualterity*, 118-119). Cuando nosotros determinamos un contexto en la lectura de un poema, estamos usando un marco de referencia, es decir, colocando *adentro* lo que estaba *afuera* del poema, o sea, haciendo un ejercicio de creación literaria en el que empleamos diversos elementos de la *paratextualidad*: título, disposición tipográfica, alusiones, referencias, epígrafes, etc., para ampliar las posibilidades significativas de los textos.²¹

Retornando a los elementos que configuran la *paratextualidad* de *El amor desenterrado*, hay que puntualizar varios aspectos que, en cierto sentido, condicionan desde el inicio la lectura de sus poemas. Primero, la pintura de Manuel Rendón de la portada, representa pictóricamente a *Los amantes de Sumpa* en su eterna posición amorosa no vertical sino horizontal; más aún, la pintura oculta las estructuras óseas de los amantes y reproduce visualmente sus estructuras corporales y carnales. Ya en esta representación, entonces, el referente arqueológico y cultural que ha dado origen a los textos adoumianos está subvertido. Segundo, el título *El amor desenterrado*, claramente resaltado por la tipografía y las mayúsculas, opera con una paradoja: no es lo concreto, los cuerpos, sino lo abstracto, el amor, que se desentierra, para redefinirlo poéticamente. Y como el amor y su contrapartida, la muerte, son los ejes temáticos del texto, los *otros poemas* del subtítulo vienen a ser ejercicios poéticos complementarios que contribuyen a *metaforizar* el mismo amor pero desde otras perspectivas.²²

La primera parte de *El amor desenterrado* es un texto integrado por trece poemas que en las páginas del libro no tienen títulos pero que en la tabla de contenidos, el «Orden del libro», sí los tienen y, además, cada poema está

21. «A frame is essentially constructed and therefore fragile: such would be the essence or truth of the frame. If it had any truth», en Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trad. Geoff Bennington y Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 73.

22. Así se podría caracterizar a TPM como poemas al amor inventado y liberado, a PTM como poemas al amor deseado e imposible, y a SIS, como una elegía al amor conflictivo e insuficiente. Y esto, como una más de muchas otras posibilidades interpretativas.

individualizado con sendos títulos que son exactas reproducciones textuales del primer verso de cada poema. Paradójicamente, es la falta de títulos y la falta de numeración de los poemas, lo que permite al lector decidir, en varias lecturas sus propios títulos, decisiones que no son otra cosa que sus individuales interpretaciones. Por esto yo podría, por ejemplo, individualizar a cada uno de los trece poemas de AD, con los siguientes números y títulos que no constan en el texto original: 1. Paleolítico mental; 2. Correcaytropezando; 3. Huesos de recién muerto; 4. Los siglos de mi época; 5. Muerto primero; 6. Identidad; 7. Tiempo de mudos; 8. Tiempo de ciegos; 9. Solo era arena; 10. Palma pronta; 11. De la muerte hablando; 12. Vejez lúcida; y 13. Comprendámonos. Estos títulos que surgen de mi lectura del texto y de mi subjetiva interpretación global del poema son válidos, como ejercicio hermenéutico, pues es la ausencia de títulos dispuesta por el mismo poeta con una clara intención significativa, la que ha posibilitado mi libre participación como lector, en el proceso recreador que es cada una de sus lecturas.

Preceden a los poemas de AD tres epígrafes: uno de Andrew Marvell («Te hubiera amado diez años antes del diluvio»); otro de Peter Levi («Para hablar del alba / despierto temprano. No es fácil dormir en verano»); y un tercer, de Eduardo Galeano, en el que se comenta la trascendencia arqueológica y antropológica del hallazgo de *Los amantes de Sumpa*: «Monumento más de América que la fortaleza de Machu Picchu o las pirámides del Sol y de la Luna» (AD, 9). Al mismo tiempo, estos epígrafes condensan y codifican los dos ejes temáticos del poemario: el amor y la comunicación; la eternidad y la fugacidad. Obsérvese en la cita de Galeano, la presencia dominante del mundo indígena americano con su cosmovisión religiosa y mítica y sus imaginarios simbólicos.

Este imaginario colectivo se reitera históricamente, al dársenos, en la página que sigue a la de los epígrafes, la época histórica y la cronología, extraídas de información publicada en los periódicos: «un cementerio paleoindio —el más antiguo del Ecuador y uno de los primeros de América (8.000 a. C.)»— (AD, 9). Estamos pues ante una poesía concebida y escrita como americana y ecuatoriana.

Igual sucede en TPM, texto extenso formado por trece poemas que carecen de título en el libro, pero constan con título en el «Orden del libro», sus títulos son también los primeros versos de cada uno de los trece poemas. Lo que llama la atención en TPM es que a los trece poemas les precede un «Prólogo», que estrictamente es un *prólogo poema* (TPM, 39-42) elegíaco a Bolívar hombre de carne y hueso y a Manuelita Sáenz, mujer de carne y hueso, «espectro de un amor ajeno» (TPM, 42).²³ A este «Prólogo», además, le precede una nota aclaratoria,

23. Esta ubicación del Prólogo *in media res* ya se dio en la primera novela de Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976). Los propósitos artísticos y sus resultados son completamente diferentes.

especie de epígrafe inicial del autor, que es una declaración de principios estéticos e ideológicos y una definición y concepción de que la poesía, como un arte, requiere de esfuerzo sistemático e intenso «trabajando esos versos, [...] rehaciendo, corrigiendo, volviendo a escribir y a corregir». (TPM, nota aclaratoria, 37).

La tercera parte del libro adoumiano, *PTM*, ofrece también una sugerente *paratextualidad*. Por un lado, los diez poemas que la integran carecen de título, aunque estén individualizados con números romanos; por otro, van precedidos por dos epígrafes densos y enigmáticos: uno es de Yannis Ritsos, «abriendo tranquilamente las piernas del ahorcado / como se abren las persianas al alba»; y el otro es de T. S. Eliot, «... eso fue hace tiempo / y, además, la moza ha muerto». La intensidad y el coloquialismo de estos epígrafes contraponen y enfrentan violencia, cinismo y desprecio por la vida humana, con ternura, temporalidad y muerte. Aún más, la connotación comunicativa de postales, unida al laconismo idiomático, expresivo y narrativo, que las caracteriza y a las imágenes visuales, intensas y brillantes (léase, tropicales) que las individualizan en el mundo de la comunicación y de la correspondencia escrita, son aspectos vitales a considerarse para una hermenéutica abierta a las posibilidades interpretativas de *PTM*.

La cuarta parte la forma un solo largo poema, *SIS*, intenso y filosófico, cínico e irónico, físico y metafísico sobre las «profundas reflexiones sobre la muerte autónoma y otros / conexos actos sacramentales» (*SIS*, 93) que sobrecoge por la densidad de su escepticismo, hermetismo y humanismo.

Anne Ferry en la introducción de *El título del poema*, al discutir la semántica de los títulos en poesía, sostiene que los títulos documentan las cambiantes situaciones culturales de la poesía y que la discusión de algunas de sus particulares posibilidades expresivas condicionan de una manera determinante, las respuestas de los lectores. Estas posibilidades se van ampliando conforme experimentamos la amplitud concéntrica de contextos significativos que cada título acumula en sus múltiples interrelaciones con otros poemas.²⁴ Primero los leemos como una unidad gramatical autónoma, después los re-experimentamos en su relación con el texto del poema y con los textos de otros poemas para, al final, considerarlos

24. Aquí conviene tener presente los conceptos de *intratextualidad* y de *inter textualidad*, instrumentales para toda labor interpretativa. La acepción con la que los empleo parte de la consideración de que «[o]ur traditional conception of textual space in art, like our notion of textual space in literature, works around the premise of intertextuality and the ways in which the artwork responds to, or plays off, other artworks [...] The difference between how individual works of art relate to other individual works of art (what is generally known as intertextuality), and how individual works of art relate to their textual Others and the construction of those Others (what I shall call intratextuality), is important» (*Textuality*, 155-56).

en su relación con otros poemas del mismo autor y de otros autores.²⁵ Por esto, y con agudeza, ha puntualizado también Ferry que «un título inevitablemente involucra al poema en una especie de intercambio público» o debate, con sus lectores (*The Title*, 2, la traducción es mía). De allí que considere a los títulos y hasta a su ausencia, una clara posición hermenéutica ejercida por el autor, en cada uno de sus poemas. Si el lenguaje de los títulos demanda explicación, hay que recordar que leemos los títulos de los poemas usando las mismas herramientas críticas y estilísticas (lenguaje metafórico), con las que nos aproximamos al texto y a los contextos del poema.²⁶ En los títulos se pueden encontrar conexiones interesantes entre modo o punto de vista, voz o hablante lírico y nivel poético o configuración metafórica, instrumental indispensable para desentrañar la riqueza lingüística y la pluralidad significativa de los poemas. Téngase en cuenta que su calidad está avalada, entre otras cosas, por el hecho de que tanto Adoum como Pazos Barrera han conseguido sendos premios internacionales y nacionales como el de Casa de las Américas en Cuba y el Nacional de poesía en Ecuador.

Finalmente, para concluir usando la imagen *englobante* de palimpsesto (escritura, reescritura; lectura, relectura) usada en mi título, vuelvo a insistir en que estos poemas pueden considerarse una *sobrescritura* o *reescritura* de muchos otros poemas y temas de la más representativa lírica ecuatoriana. Su realidad, construcción y calidad invitan y proponen, en última instancia, dos cosas: el desafío de nuevas lecturas e interpretaciones y la reconstrucción literaria de una simbología poética que, a partir de nuestros orígenes indígenas y mestizos, nos ayude a recuperar el pasado esencial y a dar sentido al imaginario colectivo en construcción, pluriétnico y multinacional, que todos compartimos en Ecuador y en América Latina. •

25. Anne Ferry, *The Title to the Poem* (Stanford: Stanford University Press, 1996), 1. Citas posteriores se incluirán en el texto con la abreviación *The Title*.
26. Para ampliar estas ideas, véase Gérard Genette, «Structures and Functions of the Title in Literature», trad. Bernard Crampé, *Critical Inquiry* 14, (1988): 692-93, nota 1. Otros ensayos interesantes son: Harry Levin, «The Title as a Literary Genre», *Modern Language Review* 72 (1977): xxiii-xxxvi; y E.A. Levenston, «The Significance of the Title in Lyric Poetry», *Hebrew University Studies in Literature* 6 (1978): 63-87.